

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Instituto de Filosofia, Sociologia e Política
Programa de Pós-Graduação em Sociologia



Dissertação

(Re) construções identitárias no cenário musical notívago em Pelotas/RS

Felipe Vargas Ribeiro

Pelotas, 2024

Felipe Vargas Ribeiro

(Re) construções identitárias no cenário musical notívago em Pelotas/RS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia, do Instituto de Filosofia, Sociologia e Política da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. William Héctor Gómez Soto

Pelotas, 2024

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação da Publicação

R484r Ribeiro, Felipe Vargas

(Re) construções identitárias no cenário musical notívago em Pelotas/RS [recurso eletrônico] / Felipe Vargas Ribeiro ; William Héctor Gomez Soto, orientador. — Pelotas, 2024.
109 f.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Instituto de Filosofia, Sociologia e Política, Universidade Federal de Pelotas, 2024.

1. Músico da noite. 2. Mercado musical. 3. Indústria cultural. 4. Identidades. I. Soto, William Héctor Gomez, orient. II. Título.

CDD 780.92

Felipe Vargas Ribeiro

(Re) construções identitárias no cenário musical notívago em Pelotas/RS

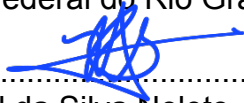
Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestre em Sociologia, do Programa de Pós-Graduação em Sociologia, da Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 20 de Junho de 2024.


Banca examinadora:



.....
Prof. Dr. William Héctor Gomez Soto (Orientador). Doutor em Sociologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.



.....
Prof. Dr. Rafael da Silva Noletto. Doutor em Ciência Social (Antropologia Social) pela Universidade de São Paulo.

Documento assinado digitalmente
 **MARCUS VINICIUS SPOLLE**
Data: 29/07/2024 17:05:40-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

.....
Prof. Dr. Marcus Vinicius Spolle. Doutor em Sociologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Agradecimentos

Sou grato,

À música, que me levou por caminhos que eu nunca imaginei

Aos mestres, testes e becos sem saída que pelo caminho encontrei

Àqueles que fortaleceram minhas bases e me deram o suporte pra continuar

A mim mesmo, que à vontade latente de desistir, resolvi ignorar.

De fato, sou grato, mesmo sem citar nomes

Aos colegas de profissão que ajudam a ser o que sou hoje

Às forças que me guiam, à curiosidade que me move

Às problemáticas que me instigam e por vezes me comovem.

Agradeço à estrada do conhecimento

Por admitir meus passos desorientados e lentos

E como já não acho mais palavras nem sinônimos a serem usados

Só resta deixar, do meu jeito atrapalhado

O meu mais sincero “muito obrigado”!

Resumo

RIBEIRO, F. V. **(Re)construções Identitárias no Cenário Musical Notívago em Pelotas/RS**. Orientador: Prof. Dr. William Héctor Gómez Soto. 2024. 109 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia, Sociologia e Política, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2024.

Esta pesquisa analisa aspectos da construção identitária de músicos atuantes nos bares, bailes, eventos e casas noturnas de Pelotas, Rio Grande do Sul. Trata-se de profissionais do entretenimento cujas carreiras são fortemente ligadas à música comercial, que por sua vez, é produzida e disseminada por uma ampla estrutura, à qual Adorno e Horkheimer (2021) definem como Indústria Cultural. Exploram-se, portanto, as dicotomias entre as influências de tal indústria e a realidade do mercado local, historicamente estabelecida. Utilizando-se da observação participante, de entrevistas e de um questionário *online*, foi possível montar um panorama do cenário musical local, identificando contradições nos discursos, perspectivas e práticas dos agentes envolvidos. A pesquisa aborda a história da música na cidade e a influência das mídias e tecnologias informacionais, além de tipificar o mercado atual com base no conceito de “mundo da arte” (Becker, 2010). Os resultados revelam que o mercado e os músicos locais passam por mudanças disformes e heterogêneas. Através da sociologia de Erving Goffman (2014), percebe-se que as identidades dos músicos são fluidas e em constante processo de reformulação, sendo manipuladas através de diferentes papéis e estratégias que os sujeitos desempenham seus atos cotidianos. As implicações desses achados oferecem uma compreensão mais profunda das dinâmicas identitárias e organizacionais no cenário musical noturno de Pelotas, um universo, até então pouco explorado nas Ciências Sociais. Todas estas mudanças, apesar de estarem ligadas a diversos fatores, têm a música como vetor, tornando-a peça central nesta pesquisa.

Palavras-chave: Músico Da Noite; Mercado Musical; Indústria Cultural; Identidades.

Abstract

RIBEIRO, F. V. **Identity (Re)constructions in the Night Music Scene in Pelotas/RS**. Advisor: Prof. Dr. William Héctor Gómez Soto. 2024. 109 f. Dissertation (Masters in Sociology) – Institute of Philosophy, Sociology and Politics, Federal University of Pelotas, Pelotas, 2024.

This research analyzes the identity construction of musicians who perform in bars, dances, events, and nightclubs in Pelotas, Rio Grande do Sul. These entertainment professionals have careers strongly tied to commercial music, which is produced and disseminated by a broad structure that Adorno and Horkheimer (2021) refer to as the Culture Industry. Therefore, the dichotomies between the influences of this industry and the reality of the historically established local market are explored. Using participant observation, interviews, and an online questionnaire, it was possible to create an overview of the local music scene, identifying contradictions in the discourses, perspectives, and practices of the involved agents. The research addresses the history of music in the city and the influence of media and informational technologies, in addition to characterizing the current market based on Becker's (2010) concept of the "art world." The results reveal that the local market and musicians undergo uneven and heterogeneous changes. Through Erving Goffman's sociology (2014), it is perceived that musicians' identities are fluid and constantly being reshaped, manipulated through different roles and strategies they perform in their daily acts. The implications of these findings offer a deeper understanding of the identity and organizational dynamics in Pelotas's night-time musical scene, a universe hitherto little explored in Social Sciences. All these changes, although linked to various factors, have music as a vector, making it a central piece in this research.

Keywords: Night Musician; Music Market; Cultural Industry; Identities.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Gráfico da distribuição étnico-racial.....	82
Figura 2 - Gráfico da distribuição de gênero.....	84
Figura 3 - Gráfico da distribuição etária.....	87

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Gêneros musicais mais consumidos pelos músicos pelotenses.....63

Tabela 2: Categorização dos músicos por atuação profissional..... 85

SUMÁRIO

1. Introdução.....	8
1.1 Contribuições.....	13
1.2. Caminhos da pesquisa.....	15
2. A música, os músicos e a sociologia.....	21
3. O cenário musical pelotense e a evolução técnica.....	33
4. Os impactos da indústria cultural na construção do músico.....	54
4.1 Gosto, consumo e hierarquias.....	59
5. Tipos de “tocada” na noite pelotense.....	65
5. 1. As identidades do músico pelotense.....	78
5.1.1. Análise dos dados do questionário.....	81
Considerações finais.....	91
Referências.....	96
Apêndice A - Questionário: O mercado e as identidades no cenário musical de Pelotas.....	101
Apêndice B - Roteiro de entrevistas.....	102

1. Introdução

Nesta pesquisa, faz-se uma investigação das construções, desconstruções, fragmentações e negociações identitárias de musicistas profissionais que atuaram ou atuam no cenário musical noturno de Pelotas, Rio Grande do Sul. A partir das práticas cotidianas, dos discursos, posições e hábitos, compreende-se a relação destes para com a música, os outros músicos e as diretrizes do mercado.

Ainda que a comercialização da arte esteja ligada à revolução industrial, considera-se que da década de 1960 em diante, a indústria fonográfica e os meios informacionais vêm passando por uma série de significativas transformações, principalmente referentes às tecnologias de produção e difusão da música enquanto mercadoria. Estas transformações — que vão do disco ao *streaming*, do rádio às redes sociais — têm efeitos não só nos gostos e preferências do público, mas afetam, em alguma medida, o modo de vida de quem trabalha interpretando os sucessos musicais do mercado fonográfico.

As novas e as antigas tendências trazem hábitos e visões de mundo que se contrapõem e se acumulam dentro dos indivíduos. Estes, por sua vez, articulam ferramentas e estratégias para manipular as identidades que desenvolvem. A diversidade musical, os padrões disseminados pelas mídias, a precarização e o caráter intermitente do trabalho a nível local, se somam às questões econômicas, artísticas, pessoais e interpessoais.

Por isso, nesta análise, mesclam-se diferentes abordagens a fim de alcançar três objetivos específicos, sendo eles: Situar o mercado e o músico local frente à uma Indústria Cultural (Adorno e Horkheimer, 2021) pautada na racionalidade técnica e na evolução tecnológica dos meios de comunicação; Tipificar as principais divisões do trabalho e modos de organização no cenário local à luz do conceito de Mundos da Arte (Becker, 2010); Analisar os comportamentos e perspectivas individuais, identificando as maneiras como os músicos se autoapresentam e as estratégias que utilizam na construção das suas imagens, com base na microsociologia de Goffman (2014).

Estes objetivos se desenvolvem em relação ao problema de pesquisa, que é entender como se constroem e reconstróem as identidades dos músicos pelotenses frente aos novos gêneros musicais, tecnologias e modos de trabalhar com a música.

Parte-se da ideia de que existe uma influência mais ou menos direta dos processos de transformação dos meios de comunicação que se choca com uma realidade construída ao longo da história da cidade. Esta mescla de influências, por vezes contraditórias, cria sujeitos com identidades complexas.

Percebe-se que quando os músicos falam corriqueiramente sobre o mercado atual, é comum o surgimento de temas como a influência das redes sociais, a variedade de gêneros musicais e os novos formatos apresentados pelo mercado fonográfico (que vão das estéticas à duração das músicas). Por isso, esta pesquisa surgiu com o intuito de investigar tais influências nas construções individuais, bem como, tecer comparações entre as gerações e perfis de músicos. O que se encontrou, não foi uma situação clara de causa e efeito, sendo esta questão um pouco mais complexa. O processo de construção identitária do músico pelotense, carrega consigo aspectos relacionados ao funcionamento e as mudanças das configurações locais, que não compreendem apenas as transformações da indústria, mas sim uma soma de fatores objetivos e subjetivos.

Há de se pontuar, portanto, o que se entende como identidades. Tendo uma infinidade de definições nas mais diversas áreas do conhecimento, estas podem ser compreendidas como expressões das percepções que os indivíduos desenvolvem tanto em relação a si mesmos, quanto aos outros. Elas englobam as características, atributos e valores que os agentes internalizam e que contribuem para a definição de suas concepções profissionais, sociais e, neste caso, musicais e artísticas também. As identidades, no sentido aqui explorado, se constituem por meio de interações sociais, experiências, processos de aprendizagem, autorreflexão entre outros fatores. Elas influenciam e são influenciadas por características individuais (ainda que construídas em relação aos outros), como personalidade, gostos, memórias e histórias de vida, bem como, por fatores socioculturais como normas, valores e expectativas da comunidade em que se está inserido ou de uma estrutura social mais ampla.

A construção identitária não deve ser vista como algo fixo e imutável, mas sim como um processo contínuo e dinâmico que tende a se modificar ao longo do tempo, através de situações e contextos variados. Neste sentido, a música popular de massa e suas dimensões estéticas estão intimamente relacionadas com estes processos, podendo ser vista como experiências dentro destes, demonstrando uma relação mútua entre social e indivíduo. A música não se manifesta como um mero

reflexo das sociedades, mas como um agente ativo nas construções individuais e coletivas, tanto de quem a consome, quanto de quem trabalha com ela. Em uma relação bilateral, a música ressignifica as pessoas que, por sua vez, ressignificam a música.

O que se busca, para além de discutir e compreender as estruturas e fatores que levam os músicos profissionais a adotarem diferentes linguagens e comportamentos, é observar como isso ocorre e o que implica para os agentes e para o mercado musical pelotense. Colocam-se em evidência pessoas e grupos de diferentes gerações que estão intimamente entrelaçados ao cotidiano da cidade, acompanhando e refletindo seu desenvolvimento. Cada indivíduo é uma mescla de características tradicionais e modernas, acumulando dentro de si diferentes temporalidades, divisões do trabalho e contextos históricos, sociais e musicais. Por isso a importância de se compreender os significados que estes atribuem à música, ao mercado e a si mesmos.

É inegável que as diversas fases da indústria fonográfica e dos meios de produção musicais têm seu papel na construção e direcionamento de um mercado local voltado ao entretenimento. Isto se reflete diretamente nos hábitos e nas interações entre os agentes pesquisados. Estruturas como o mercado, o estado, as instituições e os meios de comunicação, possuem grande relevância na gênese e na análise das problemáticas desta pesquisa. Contudo, privilegia-se a centralidade do sujeito, no sentido de enfatizar a construção social da realidade e desafiar verdades universais e inflexíveis. Isto é, procuram-se as questões e suas respostas nos modos de internalização e interpretação destas estruturas e nos sentidos a elas atribuídos através das práticas musicais.

A jornada de musicista profissional é tão complexa e cheia de nuances quanto a definição de música em si. Com uma imensidão de direcionamentos e formas de experienciá-la, a música vai além de uma manifestação artística, emergindo como um organismo complexo que desafia qualquer tentativa de categorização estreita ou singular. Cada carreira musical se revela como um conjunto diversificado de estilos, propósitos e costumes, cada qual, refletindo uma combinação de influências única, que interage com as dinâmicas sociais e culturais.

Neste espectro, o foco deste estudo recai sobre aqueles e aquelas que dão vida à música notívaga, comumente referidos como “músicos da noite”. Existe, porém, uma grande dificuldade em conseguir classificá-los de forma coerente, tendo

em vista que estes atuam, quase sempre, em mais de um espaço ocupacional dentro da música. Marc Perrenoud (2007) denomina como músicos “comuns” ou “ordinários” (do francês *Musiciens Ordinaires*) aqueles que constituem as camadas baixas e médias no que se poderia colocar como uma hierarquia dentro deste universo profissional. O músico comum é aquele que não pode ser considerado um “artista famoso”, mas que cria, performa, bem como, dá aulas ou desempenha algum outro trabalho relacionado à música. São os agentes que atuam a nível local/regional, trabalhadores da música de todo o tipo.

Escolheu-se especificamente o cenário noturno por este constituir o tipo de ambiente onde se encontra a maior multiplicidade e adaptabilidade entre o que se poderia chamar de músicos comuns. Os músicos da noite são conhecidos por animar eventos ou fazer a trilha sonora do momento de descontração de outrem. Estes geralmente interpretam canções e temas amplamente conhecidos pelo público, se apresentando principalmente em bares, restaurantes, festas e etc.

Neste cenário, se pode observar na prática a pluralidade musical e os padrões que o mercado do entretenimento imprime nos sujeitos. O gosto do público, o tipo e o local da apresentação, as preferências estético-musicais, a trajetória e a formação de cada músico, entre outros fatores, vão determinar a maneira de pensar, se portar e performar, assim como o resultado sonoro da performance. Por isso, cabe esclarecer que quando se fala em músico da noite não se fala de um grupo homogêneo, mas sim de um universo dotado de diversas camadas e subcategorias.

Apresenta-se então o universo musical de Pelotas, situada na região Sul do Rio Grande do Sul. A cidade é historicamente considerada um polo cultural, sendo palco de diversas formas de manifestações artísticas ao longo de seus mais de 200 anos de existência. Na música, destacam-se compositores, produtores musicais, cantores e instrumentistas, sendo alguns reconhecidos nacional e internacionalmente. O cenário musical noturno é especialmente ativo, com uma variedade de bares, restaurantes e casas noturnas, locais onde, muitas vezes, se oferece música ao vivo. Como a música popular sempre correu solta pelas ruas da cidade, apresentam-se grupos e indivíduos que carregam diferentes bagagens e tipos de experiência.

A cidade é uma referência em educação, contando hoje em dia com diversas instituições de ensino públicas e privadas, como a Universidade Federal de Pelotas (UFPel), a Universidade Católica de Pelotas (UCPel), o Instituto Federal de

Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense (IF-Sul), entre outros. Dessa forma, a cidade acolhe um elevado fluxo de estudantes e professores de todas as partes do país e do mundo. Este fluxo de pessoas, sobretudo de jovens, também está associado a atividade notívaga da cidade.

No sentido da educação musical, têm-se os cursos de bacharelado¹ e licenciatura em música, ofertados pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel), atraem estudantes e musicistas de todo o tipo, que podem acabar se inserindo nos diferentes cenários locais. Há também os cursos de música oferecidos pelo conservatório de música, e pelas escolas particulares de música. De 2007 a 2017 a Universidade Católica de Pelotas ofertou o curso de Tecnologia em Produção Fonográfica, atraindo diversos músicos e produtores musicais da cidade e região. Ainda existem as escolas particulares de ensino de música e o curso de licenciatura semipresencial da Escola de música Rass, aberto em 2023, em parceria com a Faculdade de Unis Digital. Apesar da variedade de cursos ofertados, nem todos os agentes estudados possuem formação acadêmica ou educação musical formal e técnica em seus currículos, tendo destaque o desenvolvimento musical intuitivo como autodidatismo ou através de contextos de socialização.

É preciso deixar claro que esta pesquisa se concentra, sobretudo, na história e nos cenários que permeiam o perímetro urbano de Pelotas, onde a efervescência cultural é mais intensa e diversa. Porém, é importante reconhecer que as áreas rurais e periféricas da cidade apresentam ecossistemas musicais únicos e que merecem tratamento exclusivo. Todavia, muitos dos agentes pesquisados atuam também nos arredores e interiores da cidade, bem como, nos municípios vizinhos.

Para se aprofundar neste universo, se faz necessário frisar que existem algumas distinções e configurações que acontecem dentro do que se reconhece como músico da noite em Pelotas. Os bares, os bailes e eventos diversos, requerem cada um deles, posturas e repertórios específicos, assim como, possuem suas peculiaridades tanto no sentido de espaço físico quanto de relação profissional. Os grupos e redes de interação que os agentes criam e suas maneiras de conseguir trabalho, os principais tipos de remuneração, o papel da internet e outros fatores compõem um cenário que direciona os comportamentos e os modos de vida dos

¹ Atualmente os bacharelados disponíveis são: Música - Canto; Música - Piano; Música - Flauta Transversal; Música - Violão; Música - Violino; Música - Ciências Musicais; Música - Composição e Música Popular, conforme o site oficial do Bacharelado em Música da UFPel. Disponível em: <<https://wp.ufpel.edu.br/bachmusica/cursos/>>. Acesso em 23 de outubro de 2023.

músicos e músicas da noite. Cada contexto de interação também implica comportamentos e modos de vida específicos. Assim, faz-se pertinente, analisar como os agentes operam, como manipulam as impressões que querem causar e como se adaptam ou não às novas diretrizes. Tudo isso é perpassado pelo histórico local e por uma indústria cultural comandada por empresas e instituições que visam, acima de tudo, o lucro e a produtividade.

1.1 Contribuições

Primeiramente, a pesquisa justifica-se pela escassez de informações e produções científicas especificamente sobre os cenários artísticos e musicais locais, principalmente aqueles voltados ao entretenimento. Há também uma predominância de pesquisas que privilegiam o compositor e o artista autoral, revelando que a criatividade dos músicos da noite é frequentemente subestimada, sendo estes, observados, sobretudo, pelo espectro do trabalho e da economia. Isto se manifesta dentro da própria comunidade musical, onde há distinções entre artista e operário, o criador e o reproduzidor, a excepcionalidade e a ordinariedade.

Acredita-se que toda a pesquisa sociológica sobre música pode trazer contribuições positivas para os dois campos do conhecimento. Este estudo se alinha a essa crença explorando intersecções entre a sociologia, as ciências musicais, a história, a comunicação e outras disciplinas, bem como, as experiências cotidianas no contexto específico da vida musical noturna de Pelotas. Ao se concentrar na construção identitária de musicistas da noite, procura-se um entendimento mais profundo de como eles moldam e são moldados pelo seu ambiente social e cultural, sem desconsiderar a importância da música e da indústria nestes processos. Adotando-se uma abordagem interdisciplinar e aberta a diferentes vertentes sociológicas, pode-se fazer uma análise rica das dinâmicas que regem a interação entre o gosto pessoal dos músicos, as exigências do mercado, e a influência da música e de outros músicos na formação e reformulação de identidades individuais e coletivas.

A escolha por estudar um cenário musical de uma cidade do interior, no Sul do Brasil, também denota a relevância deste trabalho. Grande parte dos escritos acadêmicos na área da sociologia da música ou que giram em torno de músicos profissionais, têm seu foco, principalmente, em realidades estadunidenses e

européias. Além da falta de traduções e da dificuldade no acesso a materiais relacionados ao tema, há de se considerar que os contextos culturais, políticos e econômicos são completamente distintos entre os países do Sul e do Norte Global.

Norte e Sul Global ou Centro e Periferia, são categorizações socioeconômicas que refletem as disparidades entre países mais ricos — sendo muitos deles localizados no hemisfério Norte — e países mais pobres, predominantemente situados no hemisfério sul. Superando as antigas categorias de Primeiro e Terceiro Mundo, essa divisão enfatiza as dinâmicas de poder, colonização e exploração que perpetuam desigualdades mundiais. Essencialmente simbólica, a distinção entre Norte e Sul transcende a geografia, focando no status econômico, político e conseqüentemente, cultural das nações. Existe, portanto, uma hierarquia de poder que se estende dos países do Norte, detentores de maior desenvolvimento tecnológico, econômico e influência política, aos países do Sul, que fornecem os recursos necessários para o crescimento destes centros, sendo marcados pela dependência econômica e desigualdades estruturais (Wallerstein, 2004).

Além de se considerar que o Brasil é um país do Sul Global, há de se levar em conta que há também disparidades de poder a nível nacional e regional, que por conseqüência, afetam os cenários culturais e musicais. Devido à vastidão territorial e a própria construção sociocultural do país, cada região, cada cidade e cada comunidade pode ser vista como um universo à parte. Portanto, investigando o cenário de Pelotas, uma cidade do interior com um histórico econômico e cultural bastante peculiar, pode-se não só compreender as relações entre os sujeitos e as estruturas a partir de um contexto específico, mas também traçar comparativos entre outras regiões do país e do mundo.

O que se quis foi voltar o olhar para os esquecidos, marginalizados e estigmatizados até pelos próprios colegas. O músico e a música da noite estão entre operários, artistas e artesãos, tendo que desenvolver uma série de habilidades para conciliar estas facetas e tudo o que elas podem representar. Da falta de respeito à falta de dinheiro, muitos destes indivíduos se sentem incompreendidos tanto aos olhos da sociedade quanto na própria visão. Neste sentido, há uma preocupação em se trazer contribuições não só ao ambiente acadêmico, mas à própria comunidade musical estudada.

Esta dissertação, não almejou, portanto, alcançar verdades absolutas, nem responder objetivamente às grandes questões sobre o mundo da música. A ideia central foi colocar em evidência um setor invisibilizado, discutindo suas problemáticas e crises próprias. Dessa forma, trouxeram-se dados e informações que podem ser úteis para futuras pesquisas, não só no âmbito da sociologia, mas em outras áreas do conhecimento, estimulando o debate entre disciplinas distintas. Acredita-se que incitar este tipo de discussão e trazer à tona universos empíricos pouco privilegiados no âmbito acadêmico é uma boa forma de demonstrar a necessidade do desenvolvimento de uma sociologia da música no Brasil que reconheça a contribuição de seus músicos na construção das realidades sociais.

1.2. Caminhos da pesquisa

Longe de ter sido concebido em um processo linear, o estudo encontrou, por meio de incertezas, ambiguidades, tentativas e erros, seus direcionamentos teóricos e metodológicos. Descobrir a melhor maneira de se abordar um processo tão ambivalente quanto a identidade de um músico da noite pode ser bastante desafiador. Não só identidade quer dizer muitas coisas como músico da noite também. Numa pluralidade de significados e ressignificados, a tarefa de enxergar as unidades, os padrões e as contradições tende a ser, no mínimo, confusa.

Esta “desorganização organizada” se reflete diretamente no modo de trabalho do pesquisador, muito provavelmente pela íntima relação deste com o campo e pelo complexo desafio que é a transição entre os papéis de músico e pesquisador, que frequentemente se entrelaçam. Buscou-se, portanto, utilizar da intuição e da criatividade como ferramenta de pesquisa, combinando-as com diversos métodos e técnicas, bem como, contribuições teóricas de diferentes disciplinas, a fim de se tentar abarcar o problema em sua totalidade.

Empregar inventividade e intuição como recursos complementares na pesquisa confere um caráter singular e pessoal ao estudo, respondendo às direções sugeridas pelo próprio processo investigativo. Esta abordagem encontra sua inspiração no conceito de artesanato intelectual de Charles Wright Mills, que se baseia na combinação de experiências pessoais e análise reflexiva para uma expressão intelectual mais rica e original. Mills (1972) ressalta a relevância de um enfoque individualizado e criativo no trabalho intelectual, comparando o papel do

sociólogo com o de um artesão, que mescla experiência pessoal, senso crítico e competências técnicas e analíticas em seu ofício. Dessa forma, defende-se uma perspectiva mais flexível e adaptável na pesquisa.

Principalmente após a revolução industrial e dos processos de implementação do capitalismo, difundiu-se uma espécie de mitificação que permeia todo o fazer artístico até hoje, como a ideia de que a criação se origina de dons divinos ou genialidade e nunca do trabalho experimental e técnico. À arte foi destinado um papel decorativo e ornamental, atribuindo-a ao belo e ao sublime. Ao mesmo tempo, as ciências, sobretudo a sociologia, foram condenadas a uma visão puramente técnica e metodológica, negligenciando seu potencial criativo e interpretativo (Nisbet, 2000). Isto acabou criando uma separação entre as artes e as ciências, colocando o método e a intuição como antagônicos. Todavia, busca-se uma aproximação entre a arte e a sociologia, principalmente, pelo fato de que ambas se preocupam com a realidade e movem-se pelo desejo de interpretá-la e compartilhar suas percepções.

A linha tênue entre ofício, biografia, ciência, artesanato e arte, traz uma aproximação com a atividade de músico, no sentido aqui explorado, que se orienta de maneira semelhante e compartilha da mesma flexibilidade. O músico da noite, tal qual outros tipos de artistas e artesãos, está constantemente buscando e criando ferramentas e instrumentos que o auxiliam a realizar trabalhos específicos. Isto pode ocorrer de modo literal, no sentido de instrumentos musicais e equipamentos que se enquadrem na situação ou na sonoridade desejada, ou mesmo na esfera subjetiva, no sentido de desenvolver as técnicas e linguagens próprias para cada universo musical.

Não cabe, nesta seção, justificar os motivos que levaram à realização deste estudo, mas sim, caracterizar os trajetos percorridos. Trata-se de explicar o “como” mais do que o “porquê”. Ainda assim, se faz pertinente conhecer um pouco da biografia e da relação do autor com o campo estudado, de forma que se possa entender o tipo de acesso que se tem aos dados, as ferramentas utilizadas, bem como, as dificuldades e facilidades encontradas neste constante movimento de dentro para fora do cenário musical local.

O autor desta dissertação, Felipe Ribeiro (também conhecido como Mini Ribeiro), além de pesquisador, é multi-instrumentista, compositor e produtor musical, com formação em Tecnologia em Produção Fonográfica (Universidade Católica de

Pelotas), sendo reconhecido pelo seu trabalho como músico da noite e de estúdio em Pelotas e região há mais de uma década. Além de seu pai e sua mãe serem músicos com extensa experiência no baile e na noite, sua família materna conta com muitos músicos (ainda que nem todos sejam profissionais na área), entre primos, tios, e inclusive sua avó, exímia acordeonista.

Dentro desse contexto, demonstrou interesse por música desde cedo, ouvindo, cantando, assobiando ou inventando canções, na maior parte do tempo. Por influências da família, aprendeu a tocar flauta doce, por volta dos 12 anos, e posteriormente violão, guitarra e contrabaixo. Na adolescência participou de muitas bandas de Rock e Pop Rock como guitarrista, vocalista e contrabaixista, inclusive compondo suas próprias canções. Mas foi aos 15 anos que o músico adentrou profissionalmente neste universo, tocando em bailes sociais, casas noturnas, feiras e festas por todo o Rio Grande do Sul. Ao longo de sua carreira, passou por entre gêneros musicais, linguagens e formatos. Das bandas de Rock aos projetos de MPB e Jazz. Dos bailes, “bailões” e eventos diversos à música autoral, gravações e festivais.

Toda essa influência, não só o tornou um músico adaptável, mas permitiu que observasse diferentes nuances dentro do mercado musical pelotense. Essa experiência proporcionou uma aproximação direta com diferentes gerações de músicos, ambientes e situações relacionadas às práticas musicais (ensaios, viagens, reuniões, apresentações, estúdios de gravação, etc.). Portanto, este contato foi primordial para as observações, anotações e interpretações sobre o campo durante toda a pesquisa, denotando o que se conhece nas ciências sociais como observação participante. Por isso houve, por parte do autor, um esforço para se manter ativo no cenário local durante o processo de pesquisa. Procurou-se participar de diferentes círculos, conviver com músicos de variados perfis e se apresentar em lugares não costumeiros.

Através das observações nas práticas e situações diárias com os colegas nos ambientes de trabalho, da escuta atenta às conversas corriqueiras, reclamações e relatos, identificaram-se alguns padrões e, se montou, ainda que de forma generalizada, um panorama local. Por isso, ressalta-se que este trabalho em si, parte da perspectiva de um músico, que apesar de tratar o tema de maneira objetiva, traz muito da própria vivência.

A observação, porém, não foi a única forma de obtenção de dados, no que diz respeito às técnicas e procedimentos utilizados. Primeiramente, optou-se por realizar entrevistas gravadas com os agentes. Através de um roteiro semiestruturado (Apêndice B), foram realizadas 5 entrevistas com músicos locais. Tais entrevistas tinham um caráter exploratório, pensando em delinear melhor o problema da pesquisa. Os entrevistados foram selecionados com base em parâmetros geracionais e nas suas relações com as tecnologias e as tendências musicais. Dessa forma, procurou-se por perfis com características distintas.

Os entrevistados foram: Tuniko Goulart (57 anos), multi-instrumentista, compositor e arranjador. O músico, natural de Pelotas, vive em Portugal desde 1991. Em sua trajetória profissional, Tuniko já se apresentou em diversos países, acompanhando artistas de diferentes lugares do globo, entre eles, grandes nomes da música popular mundial. A escolha deste entrevistado foi motivada não só pelo seu passado na noite pelotense, mas principalmente por trazer uma visão comparativa do cenário local para o cenário europeu. Além da musicalidade, sua relação com equipamentos e tecnologias também é algo que chama a atenção de seus colegas toda vez que este passa um tempo na sua cidade natal.

Pensando justamente na relação com tecnologias e, sobretudo, com redes sociais, entrevistou-se também o músico Gabriel Faro (26 anos). Faro é baterista, professor de bateria, compositor (Bacharel em Música - Composição pela Universidade Federal de Pelotas) e influenciador digital, trabalhando com apresentações ao vivo, aulas e gravações em estúdio. O músico, natural de Alegrete - RS, construiu sua carreira como músico profissional na cidade de Pelotas. Mas foi a partir da internet que este alcançou um maior destaque e visibilidade a nível internacional, através da produção de conteúdos audiovisuais, aulas e gravações remotas. O músico se destaca nas redes principalmente pela sua capacidade técnica e pela criatividade dos conteúdos que divulga.

O terceiro entrevistado foi Flávio Ribeiro (73 anos), cantor e violonista com mais de 50 anos de experiência nos bailes e na noite. Sua trajetória não só foi perpassada por diversas mudanças nas diretrizes estéticas e tecnológicas da indústria cultural de música, mas carrega diferentes momentos do mercado musical notívago pelotense. O músico, que já se apresentou em diferentes formatos, é um bom exemplo das transformações do cenário local.

Entrevistou-se também o músico, compositor e produtor musical Gabriel Soares (29 anos). Graduando em Música - Composição pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Soares atua profissionalmente na cidade desde 2011, em performances ao vivo e em estúdio, passando por diversos gêneros musicais, que incluem Rock, Samba, Hip-Hop, MPB, entre outros. Apesar da versatilidade, o músico afirma se situar, sobretudo, no contexto da música “*Black*”, trazendo uma mescla de elementos afrodiaspóricos em sua forma de tocar e de expressar sua musicalidade. Além de se utilizar das tecnologias para explorar sonoridades e compor, o músico também se mantém ativo nas redes sociais.

O último entrevistado foi o multi-instrumentista Wagner Sicca (39 anos). O músico, formado em Música Popular e mestrando em Antropologia pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel), atua profissionalmente desde 2006, principalmente como contrabaixista na noite de Pelotas e região. A escolha deste entrevistado está relacionada à versatilidade e aos diferentes gêneros musicais pelos quais passou ao longo de sua carreira, que vão do Rock ao Sertanejo, passando por diversos outros estilos.

A ideia inicial era trabalhar principalmente com fontes orais e construções de narrativas. Porém, encontraram-se alguns desafios que exigiram uma maior abertura no sentido metodológico. Assim, utilizou-se das entrevistas muito mais como uma fonte de dados complementar.

Considerando que o mercado local opera por meio de redes de indicação e formação de círculos fechados dentro do cenário local, deve-se destacar que participar destes círculos favorece o acesso a informações, opiniões e histórias dos músicos, que são transmitidas informalmente, em uma relação de igual para igual. Da mesma forma, no que se refere a indivíduos de grupos diferentes, existe uma certa resistência dos agentes em compartilhar suas memórias e perspectivas, ainda que manifestada de forma sutil. Percebe-se que isso está muito ligado ao senso de competitividade encontrado no campo e ao receio de se comprometer por parte dos agentes. O que se quer dizer é que os mesmos fatores que facilitam a realização da pesquisa são os que a dificultam.

Observam-se também, algumas tendências que são comuns quando se trabalha com entrevistas, como por exemplo, a apreensão de alguns indivíduos em relação às entrevistas gravadas. Nota-se que determinados agentes, principalmente aqueles mais acostumados com entrevistas para rádio, televisão e afins, adotam

uma postura “profissional” ao responder o questionário, evitando respostas e histórias que considera impróprias, principalmente as que envolvem assuntos polêmicos e críticas a pessoas ou estabelecimentos específicos, que são comuns nas conversas entre músicos. Pode-se reparar, em alguns casos, mudanças bruscas de comportamento, linguagem corporal e tom de voz.

A partir da dificuldade na obtenção de dados e, por vezes, da falta de interesse por parte dos agentes, decidiu-se também realizar um questionário *online* (Apêndice A), com cerca de 50 perguntas. Obteve-se uma resposta melhor a este método, principalmente por se trabalhar com uma mistura de questões objetivas dissertativas. A impessoalidade do método, embora dificulte algumas observações e constatações, foi a maneira que se encontrou para contornar os desafios apresentados. O questionário foi enviado a diferentes músicos por meio das redes sociais, bem como, foi organicamente divulgado entre eles, principalmente, através de grupos em aplicativos de mensagens.

Tomou-se o cuidado de tentar alcançar o maior número de círculos possível, buscando-se passar por diferentes faixas etárias e modos de trabalhar. Assim, pôde-se constituir uma amostra que fosse minimamente efetiva para cumprir com os objetivos da pesquisa. Neste questionário, 43 musicistas, com idades de 21 e 76 anos, compartilharam suas opiniões e concepções a respeito do mercado local, das mudanças tecnológicas, bem como, dividiram um pouco de suas trajetórias pessoais e profissionais.

Combinou-se então as observações, as respostas do questionário e as entrevistas com a bibliografia levantada ao decorrer da pesquisa, buscando uma interpretação reflexiva que, implicitamente, se mescla ao longo de todo o texto.

O texto pode ser dividido em três partes principais. Primeiramente, se julgou importante trazer um breve levantamento bibliográfico sobre a relação entre a música e a sociologia. A necessidade de se abordar este tema, se justifica pela escassez de trabalhos atuais no contexto da sociologia que abarcam tal relação de maneira contundente. Além de buscar-se uma aproximação mais igualitária entre a música enquanto ciência e a sociologia, demonstra-se o que tem sido produzido na área, situando também as principais abordagens utilizadas na pesquisa.

A segunda parte apresenta um levantamento sócio-histórico do cenário musical noturno em Pelotas, trazendo uma discussão teórica e crítica dos processos de produção, consumo e práticas musicais. Neste sentido, tomando os devidos

cuidados para não se cair em essencialismos, discorre-se sobre a indústria cultural, globalização, o gosto e o consumo musicais, entrelaçando-os com a história do cenário local.

A terceira parte está ligada aos aspectos cotidianos, às interações, interpretações e perspectivas que se desenvolvem a partir dos contextos aos quais os agentes são expostos. Assim, faz-se uma caracterização do mercado atual, trazendo os principais tipos de trabalho e como ocorrem. Sendo a música uma atividade coletiva, compreendem-se os contextos locais como primordiais para a formação dos agentes. Para aprofundar esta análise, traz-se uma discussão sobre as identidades e comportamentos individuais, demonstrando a internalização da camada objetiva que compõe as práticas musicais.

2. A música, os músicos e a sociologia

A sociologia demonstra interesse pelos universos musicais há muito tempo. Embora seja uma arte efêmera, ligada aos sentimentos e emoções, a música também pode ser observada enquanto fenômeno social, sendo causa e reflexo das transformações das sociedades. Trata-se de um fenômeno extremamente abrangente que pode ser explorado tanto enquanto objeto, quanto como dado.

Pode-se dizer que há uma diferença entre o que se conhece como sociologia da música — uma vertente sociológica que tem a música e seus desdobramentos sociais, econômicos, políticos, técnicos e mercadológicos como elemento chave — e pesquisas que se utilizam da música de maneira secundária, tratando-a uma como fonte de dados. Nestas se aplicam conceitos e concepções não necessariamente formuladas para a análise do universo musical, principalmente no que tange aos aspectos econômicos e aos discursos simbólicos e significados das obras e linguagens musicais.

Max Weber, considerado um dos pilares da sociologia moderna, foi um dos primeiros sociólogos a investigar profundamente a música ocidental como um fenômeno social e cultural, dando os primeiros passos para a constituição de uma sociologia da música. Em “Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música”, escrito por volta de 1911 e publicado postumamente, em 1921, o autor discute os processos de racionalização na música de sua época como um reflexo e um componente da racionalização mais ampla da sociedade.

A racionalização permeia toda a obra do autor. Em linhas gerais, ela diz respeito à crescente organização da vida social e econômica com base em princípios de eficiência, cálculo e controle. O conceito de desencantamento também é central na sociologia de Weber e descreve um fenômeno típico da era moderna. Esse processo envolve a substituição gradual de visões de mundo baseadas em crenças como misticismo, magia e religiosidade por abordagens fundamentadas na razão, na ciência e na tecnologia (Weber, 1995).

Para Weber (1995), os processos de racionalização da música ocidental envolveram sua sistematização e estruturação, principalmente no que se refere ao desenvolvimento técnico e teórico. A notação musical, por exemplo, tornou-se mais sofisticada ao longo do tempo, permitindo uma representação mais precisa e detalhada da música, o que refletia um movimento em direção à precisão e à previsibilidade, características centrais da racionalização. Além disso, a padronização de escalas e a harmonia na tradição ocidental são vistas como aspectos fundamentais desses processos, facilitando a composição e a execução de peças musicais mais complexas e variadas. Esses desenvolvimentos musicais não são isolados, mas estão interligados com a racionalização em outras esferas da sociedade, como a economia e a burocracia, refletindo uma tendência geral em direção à ordem, à eficiência e à previsibilidade.

A sociologia da música de Weber aborda as influências de seus aspectos técnicos e racionais nas sociedades ocidentais, analisando as relações com os contextos históricos e culturais. Toda a obra do autor é conhecida pelo seu foco na ação social e pelo método de análise, que envolve a construção de tipos ideais² e uma abordagem sócio-histórica do objeto estudado. Ao definir os parâmetros e meios de se trabalhar sociologicamente com a música, a sociologia da música de Weber influenciou diversos estudos sobre o tema que vieram a seguir.

Embora não se utilize explicitamente da sociologia de Weber no cumprimento prático dos objetivos desta pesquisa, tomam-se alguns aspectos desta como fonte de inspiração. A preocupação com a racionalidade técnica na música e sua relação contraditória com o encantamento se fazem, em alguma medida, presentes ao longo

² Tipos ideais ou tipificações são ferramentas abstratas de análise sociológica que buscam captar as singularidades dos fenômenos sociais estudados. Eles envolvem a amplificação unilateral de determinados aspectos da realidade pesquisada, visando criar um modelo teórico claro e coerente (Weber, 2001).

deste trabalho. O músico da noite está sujeito à música comercial massiva e as evoluções tecnológicas que permeiam este mercado, sendo ao mesmo tempo produto e sintoma dos processos de racionalização da música. Esses processos não dizem respeito apenas às obras musicais em si, mas a uma série de comportamentos que são orientados e impulsionados pelas mudanças tecnológicas.

Existe um senso de desencantamento e racionalidade no cenário local no sentido de que as práticas sofrem influências das tecnologias de informação e são direcionadas por um mercado pautado na eficiência e no esforço individual. Vê-se uma inclinação para a construção de carreiras individuais e é cada vez mais comum a busca por conhecimentos de gestão de carreira e empreendedorismo, por exemplo. O encantamento, no entanto, permanece como resíduo de uma tradição musical bastante pautada na experimentação, na intuição e na construção coletiva das performances. Estas influências se mesclam, formando indivíduos com identidades contraditórias e complexas.

Além de se trazer o contexto sócio-histórico do cenário musical pelotense e sua relação com a técnica, a tipificação também é um recurso metodológico utilizado nesta pesquisa. Ao conceber os tipos de situações profissionais que se desencadeiam no cenário pelotense, no último capítulo desta dissertação, recorre-se a generalizações analíticas que enfatizam certos traços observáveis.

Outro importante autor que se dedicou a desenvolver uma sociologia voltada para a música e a cultura em geral foi Theodor Adorno (1903 – 1969). Apesar de se notar alguma aproximação com sociologia da música “Weberiana” em seu trabalho — como a preocupação com a racionalização e o desencantamento da música — a abordagem de Adorno tem suas bases na teoria crítica e gira em torno em questões de mercado e as estruturas que regem as culturas de massa a partir dos anos 1940 e naquilo que o autor denomina como Indústria Cultural, conceito que permeia toda a obra e a sua maneira de analisar a música.

A indústria cultural (Adorno e Horkheimer, 2021), consiste na utilização de técnicas e modos de produção em massa aplicados a contextos culturais, a fim de incentivar cada vez mais o consumo e a produção artística enquanto mercadoria. Dessa forma, cria-se e dissemina-se uma cultura popular de massa. As grandes mídias e conglomerados, neste contexto, são responsáveis pela ampla produção e transmissão de produtos culturais (música, cinema, literatura, etc.), bem como,

lucram e moldam comportamentos a partir disso, suprimindo a capacidade crítica dos indivíduos e banalizando a arte.

Com um viés um tanto quanto pessimista, Adorno acreditava que a cultura e a arte comercial eram desprovidas de autonomia, bem como, não possuíam uma determinada essência artística (estando relacionada à quebra de padrões e ao experimentalismo), sendo vistas como meros produtos, sujeitos a constantes alterações nos padrões de consumo e produção, unicamente em benefício do sistema capitalista e das grandes corporações.

Mais do que a música em si, Adorno (2017) também leva em conta a recepção musical, o ouvinte e os fatores psicológicos e sociais envolvidos nestes processos. O autor discute a música popular produzida pela grande indústria como antagônica do que considera uma música “séria”. A música comercial, para o autor, é standardizada e composta a partir de padrões pré-estabelecidos, impostos de acordo com pressupostos comerciais sob uma falsa pretensão de soar como uma expressão autêntica. Assim, mesmo a mais expressiva obra, estaria sujeita a estes padrões, estando fadada à repetição e aplicação dessas fórmulas.

Adorno também tipifica os ouvintes de música pelo grau de apreensão crítica e intelectual dos elementos musicais, dividindo-os em diferentes níveis. Assim, o autor desenvolve oito tipos de comportamentos musicais que vão desde um ouvinte especialista ou *expert* — que tem o domínio técnico e racional daquilo que escuta — até um ouvinte voltado ao entretenimento, que seria aquele que melhor se presta aos padrões da indústria cultural, onde a música se apresenta mais como fonte de estímulos do que portadora de significados. Adorno demonstra, portanto, que as reações dos ouvintes são condicionadas pelas estruturas objetivas da música em consonância com suas próprias experiências (Adorno, 2017).

Mesmo reconhecendo os impactos que a música comercial massiva e seu mercado possuem, sobretudo, nas sociedades ocidentais, acredita-se que este tipo de postura tende a estar minada de juízos de valor e condenações estéticas. Há de se considerar também, que grande parte dessas teorias se desenvolveram na primeira metade do século XX. Portanto, ainda que estas ideias sejam quase previsões sobre o funcionamento e desenvolvimento das culturas de massa, tendo muitas delas se confirmado na prática, há de se considerar o caráter temporal e o contexto em que foram concebidas, tendo em vista os processos políticos e econômicos que começavam a desenhar uma sociedade voltada para o consumo.

A concepção de indústria cultural vem sendo amplamente criticada e reinterpretada ao longo dos anos, reconhecendo, dentre outras questões, o potencial crítico e criativo de artistas e obras produzidas sob sua lógica. Para Benjamin (2012), ainda que haja a perda da unicidade e de certos valores simbólicos, a reprodutibilidade técnica se destaca, sobretudo, pelo poder de levar a arte para diferentes camadas da sociedade, tendo em vista que o acesso à música, ao teatro, à arte em geral, eram, anteriormente, privilégio das classes dominantes e do ambiente religioso. Já Herbert Marcuse (1982), reconhece os desafios inerentes à indústria cultural e ao consumo em massa, mas aponta para o potencial de inovação e resistência artística dentro desses limites. Ele argumenta que a arte, mesmo em uma sociedade industrial avançada, pode subverter e questionar as normas dominantes, demonstrando capacidade para ser tanto crítica quanto criativa. O rompimento e a subversão dos padrões comerciais por parte dos artistas, neste sentido, representa uma quebra com a homogeneização do pensamento orientado para e pelo o consumo, bem como, pode ser um estímulo ao senso crítico dos seus apreciadores/consumidores.

No que tange à presente pesquisa, busca-se demonstrar os efeitos práticos da indústria cultural na vida dos agentes, analisando sua evolução através das transformações tecnológicas e dos processos sociais a elas vinculados. Considera-se que, por trabalharem com entretenimento e os sucessos comerciais, a indústria cultural de certa forma, sempre afetou os músicos da noite. Acredita-se em uma estrutura ampla que dissemina produtos musicais e forma comportamentos com base em rentabilidade e eficiência, adotando padrões com base no nível de aceitação do público. Esta indústria não é algo uniforme e rígido, mas um conjunto de instituições e empresas que se mantêm sob o controle da classe dominante, refletindo seus interesses.

As expressões individuais e as formas como cada pessoa internaliza as estéticas e práticas disseminadas pela grande indústria podem variar muito de acordo com cada contexto social. Dessa forma, não se refere aqui a um fenômeno essencialmente maléfico que suprime toda a capacidade artística e crítica das obras, dos ouvintes e dos artistas. Dá-se espaço também para o papel dos indivíduos, que podem subverter e contornar de alguma forma os padrões impostos.

Não é o intuito desta dissertação, portanto, determinar o que pode ou não ser considerado arte, nem qual a forma mais adequada de experienciá-la,

preocupando-se muito mais com as questões individuais e coletivas daqueles cujas vidas giram em torno da música. Ou seja, considera-se aquilo que os indivíduos entendem como arte e a maneira como se colocam dentro deste espectro. Observando o cenário local, nota-se uma inclinação entre os músicos de buscar expressar seus gostos e crenças em seus trabalhos, independentemente de se identificarem ou não com aquilo que performam. Ainda que influenciados pela indústria, a maneira como interpretam, executam e performam estas influências carrega aspectos que estão ligados ao contexto histórico e ao cotidiano do lugar onde vivem, estando sujeitos a um constante processo de reformulação.

Por isso, para além de um foco demasiado em macroestruturas, considera-se também o papel da interação social e dos modos de organização da profissão de musicista a nível local. Neste sentido, um dos autores a se destacar é Howard Becker (2008; 2010), que explora a arte não como uma entidade mítica que transcende e se contrapõe ao mercado, mas de acordo com as mentalidades e orientações individuais e coletivas que podem se desenvolver a partir da própria industrialização da arte.

Em sua obra *Art Worlds* (Mundos da arte), Becker (2010) se dispõe a analisar a arte como ocupação, considerando-a como uma atividade essencialmente coletiva. O autor ressalta, portanto, a necessidade de uma rede de interações para que a arte de fato aconteça, que varia entre os artistas e toda uma cadeia de profissionais que dão suporte para a realização do trabalho. Estas atividades influenciam tanto a produção quanto o consumo artístico e vão da concepção da obra em si à sua distribuição e performance, considerando também a confecção dos instrumentos utilizados e diversas outras atividades, a depender das especificidades de cada mundo. Um mundo da arte é caracterizado pelas suas próprias convenções, que incluem práticas, hierarquias e visões de mundo, sendo frutos de uma construção social. As convenções providenciam as bases da ação coletiva apropriada às obras características de cada mundo (Becker, 2010).

Sendo assim, as atividades artísticas podem ser vistas como grandes divisões do trabalho, nas quais existem convenções que ditam quem pertence ou não pertence a determinado grupo ou estética. Estando sujeitos às lógicas de mercado e suas segmentações, fica cada vez mais complexo definir os mundos da arte na música. No cenário estudado, por exemplo, os sujeitos passeiam por diversos universos musicais, tornando difícil categorizá-los estreitamente por

gêneros musicais, modos de se vestir ou se portar. Ainda assim, utilizando como base os mundos da arte, podem-se definir características que unificam e separam certos tipos de musicistas.

Becker (2008), também investigou e tipificou os músicos de casa noturna de Chicago (EUA) enquanto um grupo desviante, isto é, que não se adequa às regras e normas sociais impostas por outros grupos sociais, possuindo seus próprios parâmetros e organizações. Observando os músicos de Jazz ao final dos anos 1940, o autor pôde estabelecer como se organizavam, como se relacionavam entre si e com o público, bem como, as implicações de se exercer este tipo de função em suas vidas pessoais e profissionais. Por ser músico profissional, o autor utilizou de seus conhecimentos e do contato com o universo em questão para realizar observações, tendo mais facilidade em conseguir informações e de compreendê-las em sua totalidade, devido ao fato de pertencer a este grupo.

Assim, parte-se do princípio de que este é realmente um grupo ocupacional que se destaca dos demais. O músico da noite é o mais comum dos músicos comuns. É aquele que por vezes pode não ser considerado nem se considerar artista. Dentro do espectro do trabalho musical, estes são vistos com menos importância em relação aos compositores e artistas autorais. Um trabalho que é constantemente estigmatizado e confundido com lazer. A atividade do músico notívago se diferencia de outras profissões pelo fato de que envolve trabalhar especialmente nos fins de semana e durante as madrugadas, muitas vezes envolvendo viagens. Assim eles podem, inclusive, ter dificuldades de se relacionar com pessoas cujas atividades profissionais se concentram semanalmente durante o dia. Isto traz aos próprios músicos um senso de que estes formam um grupo à parte da sociedade. Assim, ao analisar os tipos de trabalho e as identidades dos músicos, também está se evidenciando o caráter desviante do grupo.

No contexto atual, podem-se apontar algumas pesquisas que permeiam o trabalho do músico e as mudanças técnicas e tecnológicas. Sobre a tecnologia no contexto musical, destaca-se o trabalho de dissertação de Pacheco (2010). Ainda que tenha sido escrito em um contexto em que estava se iniciando a era dos *smartphones* e das tendências das redes sociais como conhecemos hoje, o autor faz um levantamento das mudanças tecnológicas e sua influência na indústria da música, nas práticas musicais e nos processos criativos dos músicos. Pacheco

(2010) discorre sobre a apropriação criativa das ferramentas tecnológicas, dividindo-as entre o que chama de universo digital e universo virtual.

O universo digital refere-se ao conjunto de ferramentas ligadas ao processamento digital do som, envolvendo computadores (*softwares*) e outros equipamentos. Já o universo virtual, diz respeito ao espaço cibernético e suas plataformas. Além de um levantamento histórico da evolução das tecnologias na música, o autor investiga, por meio de entrevistas com músicos portugueses, os processos de aprendizado para com os novos meios, acessibilidade, acumulação de funções, entre outros fatores implícitos neste contexto.

O referido trabalho, foi relevante para a construção desta pesquisa, no sentido de considerar as mudanças tecnológicas no mercado da música e as estratégias adotadas pelos agentes. Um dos pontos de divergência é que o presente estudo gira em torno da ideia de compreender também o ponto de vista daqueles que não conseguem se adequar completamente a estas tecnologias. Outro fator a se considerar é que a pesquisa se situa em Lisboa, Portugal, um local onde a realidade social e econômica é completamente diferente da realidade brasileira e o acesso às tecnologias e equipamentos é mais fácil. Ainda assim, esta dissertação é uma boa referência para compreender o contexto das mudanças no mercado musical.

Sociólogos e pesquisadores brasileiros também dedicam seus esforços para analisar os diversos âmbitos do cenário musical em diferentes localidades do país (Arnoni, 2022; Cerqueira, 2018; Lopes & Spiess, 2017; Júnior, 2016; Segnini, 2011, 2014). Segnini (2011; 2014), por exemplo, destaca-se por analisar o mercado e a música no Brasil pelo viés da sociologia do trabalho, analisando disputas econômicas e sociais no campo da música, com destaque para o crescimento da informalidade e da intermitência na profissão. Buscando sempre evidenciar os efeitos dos ideais capitalistas e neoliberais, bem como, o papel das instituições e da iniciativa privada.

No artigo “Os músicos e seu trabalho - Diferenças de gênero e raça” Segnini (2014), analisa questões étnicas, de gênero e de classe dentro da ocupação de musicista no Brasil, investigando o contexto das orquestras sinfônicas. A autora evidencia uma maioria de homens brancos e as dificuldades de não pertencer a esta maioria neste mercado. Embora não seja este o foco desta dissertação, esta discrepância também foi observada no cenário estudado, onde há uma grande

maioria de pessoas que consideram homens e brancos. Este dado é relevante ao se tratar sobre identidade, pois levanta questões étnicas, raciais, de gênero e outras formas identitárias que também fazem parte das construções individuais e coletivas dos musicistas.

Para além de uma visão do Brasil como um todo, há pesquisas com o foco em mercados locais, como é o caso de Lopes e Spiess (2017), que através de uma análise quantitativa, investiga o cenário musical da cidade de Blumenau, Santa Catarina, estudando a história deste mercado, os principais bares e casas de shows, os gêneros musicais encontrados e as origens dos artistas que se apresentam na cidade. Cerqueira (2018) investiga a relação dos músicos com o empreendedorismo e como eles enfrentam a precarização do trabalho, tendo como base músicos de Recife e São Paulo. Por meio de entrevistas com músicos autônomos, a pesquisa explora as migrações artísticas e como os fatores mercadológicos, econômicos e políticos afetam os músicos independentes. Ter noção de como funcionam cenários musicais de diferentes partes do Brasil ajuda a tecer comparações com a realidade estudada e descobrir diferenças e semelhanças nos modos de vida dos músicos brasileiros.

Levando-se em conta o contexto atual de redes sociais, produção de conteúdo e empresarização individual, destaca-se o trabalho de Arnoni (2022). O autor investiga, através das trajetórias e do cotidiano de músicos produtores de conteúdo digital, como estes contextos configuram o “eu” ou *self* dos indivíduos. A pesquisa pauta-se, sobretudo, nos processos de empresarização do eu, que se baseiam na lógica neoliberal da utilização de pressupostos do universo corporativo a nível individual. Questões como a venda do próprio trabalho, a disciplina e a culpa pelo ócio estão bastantes presentes nesta análise, ajudando a delimitar o perfil dos músicos voltado para o universo virtual. Por trabalhar com o mercado musical atual, basear-se nas trajetórias e as construções individuais dos músicos e pela proximidade geográfica (tendo em vista que a dissertação também faz parte do PPGS - UFPel e que o autor entrevista músicos, em sua maioria, do Rio Grande do Sul), esta dissertação levanta questões que são de grande valia para a construção do presente projeto.

Outro relevante trabalho local é a dissertação “As novas tecnologias informacionais e a internet no trabalho de rapper e DJ na cidade de Pelotas: navegando entre contradições” de Valdir Robe Júnior (2016), que também faz parte

do Programa de Pós-graduação em Sociologia da UFPel. Júnior (2016) traz uma análise do cenário do rap e hip-hop na cidade, analisando as diferentes gerações de músicos e DJs no segmento e como a internet e as novas tecnologias os afetam.

Além de trazer um contexto do hip-hop no Brasil e em Pelotas, o trabalho explora questões como engajamento e gestão nas redes sociais, bem como, a influência das tecnologias relacionadas à produção musical, que caracterizam a estética atual destes estilos musicais. Estudo, apesar de focar em um universo totalmente diferente, em certa medida, se aproxima da presente pesquisa, por compreender as influências da internet e das tecnologias da comunicação e as diferenças geracionais em uma cena musical específica, dando ênfase para as perspectivas individuais.

Pode-se perceber que apesar de trazerem grandes contribuições e de levantarem questões pertinentes, muitos destes estudos não demonstram interesse pela música em si, mas em problemáticas e fenômenos sociais adjacentes a seus universos. A música, em muitos casos, é observada enquanto reflexo ou consequência das estruturas, dos processos sociais, dos mercados e assim por diante. E de fato ela também o é, como as pesquisas evidenciam. Porém, acredita-se que esta questão deva ser tratada de forma um tanto quanto maleável.

Isto vai ao encontro de uma preocupação levantada pelo etnomusicólogo John Blacking (2007). O autor chama a atenção para a influência que a cognição e a prática artística exercem na ação social. Para além de estudos que enfatizem a criação e interação musicais como componentes secundários da vida social — o que denomina como uma visão sociomusicológica — defende-se uma inclinação musicossociológica. Em outras palavras, observam-se determinados aspectos da vida social como produtos do próprio pensamento musical (Blacking, 2007). Não se trata da rejeição das estruturas econômicas que regem a arte, mas da não generalização e universalização deste modo de ver. Assim, destaca-se que o pensar e o fazer musical podem constituir o princípio de transformações sociais e vice-versa. Considera-se, portanto, que a música, os sujeitos e as estruturas estão constantemente influenciando uns aos outros e modificando as realidades sociais.

Embora seja importante explorar a música enquanto manifestação artística, fenômeno cultural ou processo social, há de se levar em conta que ela constitui uma vasta área do conhecimento, da qual provém as ciências musicais como a História da Música, Musicologia, a Estética Musical e a Etnomusicologia. O que se quer

ressaltar é que não parece correto pesquisar sobre música sem considerar suas próprias disciplinas e o que tem sido produzido neste sentido.

As ciências musicais se caracterizam pela interdisciplinaridade, por se utilizarem de concepções teóricas e técnicas comuns a outras áreas do conhecimento, sobretudo, as ciências sociais e humanas. Porém, conforme demonstra Noleto (2021), este aspecto interdisciplinar, muitas vezes, não é adotado ou admitido quando os papéis se invertem e as demais ciências se apoiam sobre temas que permeiam a música e seus universos. Ou seja, subestima-se o potencial epistemológico da música. Na sociologia, isto fica bastante claro nas abordagens e metodologias comumente utilizadas para tratar de temas relacionados à música. A despeito disso, acredita-se em uma Sociologia da Música aberta ao hibridismo inerente à própria natureza da disciplina, tendo em vista que esta constitui uma fusão de duas áreas.

Pode-se dizer, em princípio, que o objeto deste estudo são as identidades dos músicos da noite e as atividades que desempenham no mercado de trabalho, bem como as influências da indústria cultural em suas vidas. Assim, não se trata de uma vertente ou comunidade musical específica que compartilha elementos práticos e estéticos de maneira homogênea. No entanto, mesmo considerando a diversidade de músicas e culturas, há um conjunto de experiências e desafios enfrentados por esses artistas que transcende as diferenças de cada gênero musical. Esse fundamento comum está relacionado não apenas ao aspecto laboral, mas também à assimilação de linguagens e comportamentos promovidos pela música comercial.

Faz-se pertinente uma aproximação entre sociologia e as ciências musicais, sobretudo a etnomusicologia. Ambas as disciplinas reconhecem a música como um fenômeno social e cultural, enfatizando o contexto em que ela está inserida. A sociologia tende a se concentrar mais nos processos e estruturas sociais, bem como, em questões socioeconômicas ao redor da música. A etnomusicologia — ainda que também se preocupe com os processos sociais — busca observar os contextos e práticas musicais com ênfase nas dimensões culturais, que são imersas em tradições, significados e práticas específicos.

La Barre (2012) demonstra, porém, que existem convergências históricas, assim como, no objeto de estudo e nas abordagens utilizadas pelas duas áreas. No que interessa à presente pesquisa, a convergência de abordagens se fez especialmente útil. O desenvolvimento da etnometodologia nas ciências sociais,

tornou possível esta aproximação, tendo em vista que foi um marco para o nascimento de sociologias que enxerguem o papel central dos sujeitos na construção da realidade. A etnometodologia, conforme concebida por Garfinkel (2018), examina como os indivíduos, por meio de suas interações diárias, formam e sustentam a ordem social. Essa abordagem se destaca pela ênfase nas atividades cotidianas para compreender como as normas sociais são efetivamente utilizadas e ajustadas na prática. Vinculados a esta concepção, surgem o interacionismo simbólico e a microssociologia, que são as principais bases para a análise transcorrida nesta pesquisa.

Assim, neste trabalho consideram-se também as contribuições de Erving Goffman (2014). O autor utiliza a metáfora teatral para explicar a dinâmica da autoapresentação nas interações sociais, onde indivíduos desempenham papéis selecionando e exibindo facetas de sua personalidade para moldar as percepções alheias. Essa performance, embora não vise ao engano, pode não refletir integralmente a identidade do ator devido a fatores como o desejo de impressionar ou conformar-se às expectativas sociais.

Goffman (2014) destaca a fluidez das identidades sociais e a habilidade dos indivíduos de se adaptarem a variados contextos, apresentando diferentes "faces" em função das circunstâncias e interlocutores, enfatizando a complexidade da gestão de impressões em um esforço contínuo para estabelecer conexões e manter uma imagem consistente em cada situação específica. Embora sua abordagem não tenha sido elaborada especificamente para situações musicais, acredita-se que esta é de grande valia para compreender os processos identitários dos músicos, uma vez que se pode mesclar uma linguagem metafórica e literal sobre as representações de papéis dentro e fora dos palcos.

O que se pretende com este levantamento, é primeiramente, situar a presente pesquisa em relação às diferentes sociologias da música. A dimensão macrossociológica e a discussão sobre as grandes estruturas se fazem importantes no sentido de se compreender quais são as mudanças de que se fala e como se estabelecem. As transformações técnicas e tecnológicas são primordiais na construção do problema, ainda que a análise foque mais nas manifestações práticas e cotidianas de tais transformações. Compreender os impactos da indústria cultural e da racionalização técnica da música, mesmo que a nível de contextualização,

ajuda a montar e entender um panorama do cenário local, observando esta indústria em sua forma cotidiana.

Acredita-se que os processos macrossociais e o intercâmbio cultural a nível global trazem diferentes padrões a serem seguidos de modo a se alcançar maior sucesso profissional. Estes parâmetros, porém, não estão totalmente em consonância com a realidade observada, demonstrando que existem várias formas de absorvê-los e que outras questões tradicionalmente estabelecidas podem ter seu peso na construção dos agentes. O que o músico ouve e toca, os “comos”, “ondes”, “com quem” e os “porquês” que o orientam, provém de uma mistura de tendências do mercado musical, contextos de socialização, tecnologias disponíveis e ofertas de trabalho do mercado local.

3. O cenário musical pelotense e a evolução técnica

De modo a evidenciar as dinâmicas e os contextos que caracterizam o mercado local e, conseqüentemente, o comportamento de quem nele se situa, trazem-se alguns pontos da história da música e da noite pelotense, perpassados pelas diferentes fases da indústria fonográfica no Brasil e no mundo. Assim, demonstram-se não só as memórias da música local, mas também a construção social da música e dos músicos pelotenses em relação aos momentos e diretrizes da indústria. Considerando que o passado sempre diz muito sobre o presente e vice-versa, objetiva-se criar um panorama sócio-histórico que demonstre a especificidade do músico pelotense, ainda que de maneira um tanto quanto generalizada. Para tal, mesclam-se uma revisão bibliográfica pautada na história da cidade e do desenvolvimento do mercado fonográfico no Brasil e no mundo, com dados obtidos através das observações, do questionário e das entrevistas.

Os primeiros registros de práticas musicais no território que hoje compreende o município de Pelotas datam do início do século XIX. Viajantes estrangeiros que se encontravam pelos arredores, puderam observar atividades musicais, ligadas às festas, rituais e cerimônias promovidas pelos escravizados negros, realizadas à beira dos canais e arroios que compõem a paisagem pelotense (Loner, Gill e Magalhães, 2017).

Apesar disso, acredita-se que mesmo antes da colonização europeia a música já se manifestava na região através dos grupos e comunidades nativos que transitavam pelo que hoje se conhece como Rio Grande do Sul, tendo em vista que levantamentos apontam para a presença humana no território há mais de 12 mil anos. Ao longo do tempo esses povos foram dando origem a diversas nações e etnias como Guaranis, Caingangues, Xoclengues, Charruas e Minuanos, entre outros (Radin, Valentini e Zarth, 2015). O contato com os espanhóis e portugueses e todo o processo de colonização e dominação, proporcionaram um intercâmbio controverso entre as culturas indígenas e europeias na região, que culminaram na construção da cultura e da identidade gaúcha (Boff e Machado, 2023).

Mas foi de fato no século XIX que o que se conhece como música ocidental começou a ter uma maior evidência em Pelotas, estando ligada à fundação e ao desenvolvimento econômico da cidade³. A classe dominante da cidade à época, constituída especialmente de charqueadores, fez com que ela se tornasse um polo político, econômico e cultural, construindo um cenário erudito muito forte. O alto poder aquisitivo desses grupos, fez com que fossem importados muitos aspectos da cultura europeia, como teatro, literatura, arquitetura, música e artes em geral. Tal riqueza culminou na construção dos clubes sociais, onde além de atividades de lazer, ocorriam bailes de carnaval e outras celebrações, bem como, dos Teatros, onde se apresentavam importantes companhias líricas e orquestras do Brasil e do exterior. O período também foi marcado pela importação de instrumentos musicais e pela presença de renomados professores de música (Loner, Gill e Magalhães, 2017).

Excluídos deste cenário, os escravizados africanos e afro-brasileiros, principal força de trabalho das charqueadas, desenvolviam suas expressões musicais, como anteriormente citado, confeccionando, inclusive, seus próprios instrumentos musicais, como o Sopapo⁴ – considerado um instrumento genuinamente afro-gaúcho. Esta influência se faz presente ainda nos dias atuais, sendo parte importante da constituição da história musical e dos movimentos negros

³ Segundo Magalhães (1993), principalmente entre 1860-1890, Pelotas vivenciou um notável crescimento econômico, impulsionado pelo comércio do charque. O período foi marcado pela efervescência urbana e pelo amplo investimento em arte, cultura, arquitetura e etc., por parte da classe dominante.

⁴ O sopapo é um tambor de grandes dimensões, com formato cônico, feito originalmente a partir de troncos de árvores e couro de cavalo. O instrumento, de som grave e encorpado, é um elemento significativo na identidade afro-brasileira e afro-gaúcha, sendo incorporado aos carnavais e, posteriormente, a outras formas de expressão musical na cidade e região.

e afrodiaspóricos da cidade. Com a abolição da escravidão, vários clubes e associações carnavalescas negras começam a se formar na cidade, com destaque para o Fica Aí e o Chove não molha. Estes clubes se contrapunham aos tradicionais clubes sociais que se tornavam cada vez mais valorizados entre as famílias abastadas.

Ao longo do século XIX e início do século XX, a música erudita, ligada à ideia de um elevado status social e nível intelectual, foi fortemente fomentada e patrocinada pelas elites econômicas, tidos como detentores daquilo que é belo e culto. Era bastante comum que, principalmente as mulheres pertencentes a estas classes, por incentivo da família, tomassem aulas particulares, de piano, canto e violino, se apresentando apenas em celebrações no ambiente doméstico e em saraus realizados pelas famílias mais abastadas. Sendo assim, às mulheres na música, geralmente cabia o papel de educadora (Nogueira, Ferreira e Cardoso, 2007). O universo musical profissional, no âmbito da performance, no entanto, era (e continua sendo) composto majoritariamente por homens, sobretudo, brancos.

Em 1918, funda-se o Conservatório de Música de Pelotas, sendo um marco no ensino musical formal na cidade, movimentando ainda mais este cenário. Contudo, ressalta-se que apesar da tradição erudita, dos bailes de salão, dos teatros, saraus e concertos — dedicados à parcela rica da sociedade — também havia outras formas de expressão artísticas que percorriam as ruas, clubes e festividades da cidade. Às classes populares se destinavam os carnavais de rua e de clubes populares, jogos, manifestações religiosas, entre outras celebrações. Além disso, tornaram-se comuns as instituições cujo papel era democratizar o acesso aos bens culturais, podendo-se destacar os clubes sociais e recreativos, as associações literárias e as sociedades musicais⁵, demonstrando que a cultura e o lazer não serviam apenas às elites (Lima, 2015). Considera-se, portanto, que já se consolidava um cenário musical informal ou não-erudito na cidade.

O século XX foi marcado por significativas mudanças nas dinâmicas econômicas, políticas, sociais e culturais da cidade. Além de avanços tecnológicos e científicos, houve o declínio da indústria saladeril (Charqueadas) e a migração da

⁵ Considerando que o conhecimento musical formal, praticamente, limitava-se àqueles que pudessem pagar, tinha-se, principalmente nas sociedades musicais, um espaço de aprendizagem musical gratuita. Neste sentido, destacam-se grupos como a Sociedade Musical União Democrata, fundada em 1896, sendo a primeira banda de música de Pelotas a admitir homens negros, pobres e periféricos em sua formação (Vargas, 2006).

população do campo para o centro urbano. Neste sentido, ganharam força diversos segmentos da indústria e do comércio, conforme aponta Carvalho (2013). Nas décadas de 1920 e 1930, houve um processo de modernização e urbanização da cidade. As fábricas, a fundação da Rádio Pelotense, os cinemas, as inovações no transporte e no fornecimento de energia elétrica, propiciaram o desenvolvimento de uma forte cultura notívaga.

A noite em Pelotas emergia como um período distinto que era caracterizado por atividades de lazer que contrastavam com as árduas rotinas diurnas de trabalho. “Os notívagos populares despiam-se de determinadas autorregulações ligadas à sobrevivência e à vigilância atenta do mundo do trabalho, admitindo em si mesmos condutas mais flexíveis e menos ancoradas nas obrigações diárias” (Carvalho, 2013, p. 55). Neste contexto, começou a se desenhar uma cultura popular boêmia, na qual a música era parte importante, com destaque para os bares, botequins, serestas e serenatas que percorriam pelas ruas, assim como os bailes dos salões e clubes sociais. No período também houve a disseminação de grupos de *Jazz*, das orquestras e da música mecânica, responsáveis por animar os bailes e festas (Loner, Gill e Magalhães, 2017).

A indústria fonográfica brasileira, que se desenvolvia desde meados de 1911, teve uma grande guinada entre as décadas de 1920 e 1930. Destaca-se o investimento de grandes gravadoras internacionais no mercado nacional, que abriram filiais no país. Entre elas, pode-se citar a *Columbia*, a *RCA-Victor* e a *Brunswick*, que contavam com o apoio de empresários locais e com as estruturas de gravadoras brasileiras já estabelecidas (Vicente e De Marchi, 2014).

Salienta-se que durante o Estado Novo (1937 - 1940), houve um esforço político para a consolidação de uma identidade nacional integrada através da Rádio Nacional — não só um canal de comunicação direta entre governo federal e população, mas também um dos principais difusores de música gravada e executada ao vivo. Esta iniciativa, tratava-se de uma tentativa de criar um senso conservador de nacionalismo e patriotismo que integrasse todo o território nacional (Ortiz, 2001).

Tendo em vista que o poder econômico e político do país se concentrava entre as cidades do Rio de Janeiro (capital federal à época) e São Paulo, estas recebiam elevado investimento em bens simbólicos e culturais, transformando-se em um polo de onde se produzia e difundia a música brasileira (Vicente e De

Marchi, 2014). Assim, o Samba, o Choro, as Marchas e outros ritmos, produzidos no Sudeste brasileiro, eram privilegiados nas programações, moldando assim o gosto musical dos ouvintes de todo o país. Esta iniciativa, apesar de visar a integração, acabava por excluir e transformar certas expressões regionais, de certa forma, homogeneizando o que se conhece como música brasileira (Adamczuk, 2005).

Entre as décadas de 1940 e 1950, a indústria fonográfica mundial passou por uma série de transformações significativas, marcando uma era de expansão e influência cultural ampla. Esta transformação está intrinsecamente ligada ao desenvolvimento do capitalismo no período, da popularização da televisão, da expansão das gravadoras e da insurgência de novas tecnologias na área da produção musical. O mercado de discos, portanto, entrou em um período de grande expansão. Esta indústria, liderada por grandes gravadoras, impactou não apenas a música, mas também outros setores produtivos, como a indústria eletroeletrônica e o mercado publicitário (Varjão, 2014).

O momento político pós-segunda guerra mundial, impulsionou ainda mais a hegemonia cultural dos países do norte global, através da criação de uma indústria de alcance mundial. Esta era pautada principalmente na difusão de música, filmes, e outros bens culturais produzidos não só no continente europeu, mas principalmente, nos Estados Unidos. Através de acordos estrategicamente firmados, criou-se um cenário propício para uma expansão cultural Estadunidense na América Latina, conforme aponta Ortiz (2001, p.193):

Já no início dos anos 40, o CIAA (*Coordinator of International American Affairs*) estabelece um acordo com Hollywood, enviando artistas e diretores americanos à América Latina para promover os laços com a "boa vizinhança" do governo dos Estados Unidos. Coordenado por Nelson Rockefeller, esta agência consegue do Departamento do Tesouro um decreto liberando as companhias americanas do imposto relativo ao custo da publicidade transmitida pelos países latino-americanos, desde, é claro, que aceitassem passar pela CIAA. Esses recursos, controlados pelo governo federal, eram distribuídos seletivamente entre os meios de comunicação "confiáveis", espalhados pelo continente. Com o término da Segunda Guerra Mundial, o expansionismo americano se torna mais agressivo, na medida em que o país assume uma posição de liderança a nível internacional. Nas diferentes áreas culturais, livros, discos, publicidade, filmes, observa-se um crescimento notável do predomínio americano.

A partir dos anos 1960, com a efervescência da televisão, da rádio e do mercado de discos, observa-se a consolidação de um mercado de bens culturais no Brasil. Trata-se de uma continuação do movimento iniciado nas décadas de 40 e 50,

que marcaram os primeiros passos rumo à formação de uma sociedade orientada para o consumo (Ortiz, 2001). O período foi marcado pela instalação de diversas gravadoras e conglomerados multinacionais no Brasil, que difundiam tanto os sucessos internacionais, quanto os nacionais da música comercial. Destaca-se também o interesse das emissoras de televisão na indústria da música, investindo em programas musicais, transmissão de festivais de música e outros conteúdos, relacionados às então tendências como a Bossa Nova e a Jovem Guarda, direcionados, sobretudo, aos jovens (Vicente e De Marchi, 2014).

Neste contexto, é crucial destacar a influência marcante da ditadura militar no Brasil (1964-1985). Este período não apenas catalisou a internacionalização do capital, como também impôs um regime de censura que impactou profundamente a produção cultural. O Estado militar, por um lado, promoveu uma política econômica que favoreceu o desenvolvimento de um mercado interno robusto para bens culturais, incluindo a música. Contudo, por outro lado, estabeleceu um rigoroso controle sobre as manifestações culturais que pudessem contrapor-se ao seu ideário autoritário (Ortiz, 2001).

Assim, enquanto o mercado fonográfico expandia-se com o apoio de políticas estatais que incentivavam a industrialização e a modernização da economia, a censura seletiva atuava como uma força disciplinadora que filtrava e moldava a produção cultural (Ortiz, 2001). Isso resultou em uma paisagem musical que, embora rica e diversificada, estava também condicionada às diretrizes ideológicas do regime.

Dentro deste contexto, no Rio Grande do Sul, diversos grupos se projetaram na música, tocando os sucessos da música popular nacional e internacional, inspirados pelas novas estéticas. Estes conjuntos se inseriram no circuito dos bailes e reuniões dançantes realizados por clubes sociais e desportivos, grêmios estudantis, centros acadêmicos, salões paroquiais, entre outros. Este cenário já estava bem estabelecido devido às orquestras e conjuntos melódicos, até então, responsáveis por embalar tais bailes⁶. Portanto, esses grupos encontraram um ambiente propício para sua projeção, principalmente considerando o interesse dos jovens nas novas tendências.

⁶ RATNER, Rogério. Jovem Guarda e beatlemania no Rio Grande do Sul, 2008. Disponível em: <<https://bandasdorockgauchoforever.wordpress.com/2016/03/05/jovem-guarda-e-beatlemania-no-rio-grande-do-sul/>>. Acesso em: 21 de Agosto de 2023.

Muitas destas bandas se destacaram na cidade de Pelotas e região ao longo da década de 1960 e das décadas seguintes. Destacam-se os grupos como: Blue Sky, Champagne, Clomax Show, Gold Star, Exporta Som, Grupo Integração, Hawaii Show Band, M.A Band, Os Dragões, Os Falcões, Os Lobos, Os Macsovilleys, Os Santos, Os Selenitas, Os Velascos, Play Boys, San Remo, Os Zumbis, entre outros. Muitos trabalhavam de sexta à domingo nos clubes e casas noturnas da cidade, região e alguns até fora do estado e do país. Começa então uma nova era na música notívaga da cidade. Os conjuntos de baile se tornaram populares em ambientes frequentados tanto pelas classes mais altas, quanto pelas mais baixas, passando pelos principais clubes e salões de baile de cidades do interior e capitais da região Sul do país. A maioria destes conjuntos surgia, em um primeiro momento, como bandas de *Rock* ou outra vertente específica, mas logo mesclavam em seu repertório outros gêneros conforme as influências dos músicos, as demandas do público e as novas tendências do mercado. Geralmente, as bandas envolviam jovens amigos, que desenvolviam suas capacidades musicais em grupo, de maneira informal e intuitiva, baseados nos sucessos da indústria da música e inspirados pela vontade de ser como seus ídolos.

Entre 1970 e 1990, houve uma expansão deste mercado e o surgimento de diversos conjuntos de baile, que viajavam longas horas e tocavam bailes extensos. Muitos deles tomaram grandes proporções e movimentaram altos valores, passando a serem vistos e a se portarem como empresas. Assim, estas contavam com uma divisão do trabalho bem definida e investiam amplamente em equipamento, estrutura, figurino, transporte, etc.

O circuito de bailes era bastante amplo, havendo pela cidade uma variedade de clubes sociais e casas noturnas. Os tradicionais clubes faziam bailes de debutantes, de carnaval, festas de aniversário do clube, de Natal, bailes de Réveillon e festas particulares. Dentre os mais conhecidos que mantiveram suas atividades dançantes com muita frequência até os anos 1990, encontram-se: Clube Brillhante, Centro Português 1º de Dezembro, Clube Caixeiral, Clube Caça e Pesca, Clube Campestre, Clube Comercial, Clube Diamantinos, Dunas Clube, Clube Esportivo Gonzaga, Clube Sub-Tenentes e Sargentos, Sociedade Libanesa, Sociedade Israelita, Sociedade Italiana, Parque Tênis Clube, Veleiros Saldanha da Gama, entre outros. Muitos deles continuam funcionando ainda hoje, porém, com menos ênfase nos bailes.

Para os músicos profissionais brasileiros, a partir dos anos 1960 também houve uma nova mudança: a regulamentação da profissão de músico através da OMB (Ordem dos Músicos do Brasil), criada para a defesa da classe e fiscalização de seu exercício, tanto na música erudita quanto na popular (Brasil, 1960). Apesar de ainda vigente, sua obrigatoriedade e o pagamento de suas anuidades não são mais exigidos para o exercício da profissão desde 2014⁷, sendo raros os músicos que ainda hoje são filiados. Ainda assim, sua atuação na cidade foi um tanto quanto questionada, principalmente pelo fato de que os músicos não se sentiam representados nem beneficiados por esta instituição.

Conforme apontado em entrevista por Ribeiro (2023), o profissional se submetia a um exame para conseguir sua carteira de músico e pagava uma anuidade para poder exercer sua atividade. A obrigação do pagamento da anuidade e a fiscalização rígida, geravam sentimentos controversos entre os músicos:

Quem não tinha carteira não podia tocar de maneira nenhuma. Então a gente pagava a anuidade e o direito que a gente tinha, era o direito de exercer a profissão. Não tinha médico, dentista, advogado, essa coisa toda, a não ser que tu pagasse por fora alguma coisa. Mas a tua anuidade, que tu pagavas todos os anos, era só pra tu poderes exercer a profissão de músico.

Outro marco para a música pelotense nesta década foi em 1969, com a fundação dos cursos de licenciatura e bacharelado em música, na Universidade Federal de Pelotas (Loner, Gill e Magalhães, 2017), trazendo novas oportunidades para os musicistas e professores de música da região. Porém, a maioria dos músicos da noite ainda não demonstrava interesse na educação musical formal.

Além dos diversos clubes onde ocorriam os bailes, havia outros espaços que ofertavam música ao vivo, como bares e botequins, boates, cabarés, etc. A cidade apresentava uma mistura de influências culturais e as novas tendências dividiam espaço com as das tradições que eram constantemente retomadas e reformuladas. Um exemplo disso é o fomento do Choro e do Samba na cidade, nas décadas de 1960 e 1970, que ia de encontro à indústria fonográfica da época.

⁷ BRASIL. Supremo Tribunal Federal. Recurso Extraordinário 795467 RG/SP. Repercussão Geral no Recurso Extraordinário. Inscrição na Ordem dos Músicos do Brasil (OMB) e pagamento de anuidades. Não-obrigatoriedade. Ofensa à garantia da liberdade de expressão (art. 5º, IX, da CF). Relator: Min. Teori Zavascki. Julgamento: 05/06/2014. Publicação: 24/06/2014. Órgão Julgador: Tribunal Pleno. Ementa: Administrativo e Constitucional. Disponível em: <<https://portal.stf.jus.br/jurisprudenciaRepercussao/verAndamentoProcesso.asp?incidente=4526783&numeroProcesso=795467&classeProcesso=RE&numeroTema=738>>. Acesso em: 22 de Janeiro de 2024.

Os principais responsáveis por este fenômeno foram o grupo Regional Avendano Jr. e o local onde mais se apresentava, o Bar Liberdade. Fundado em 1974 e mantendo-se até 2013, este era um local onde músicos e apreciadores se reuniam para reviver a época da cultura boêmia dos bares e botequins e de uma música popular brasileira que evocava memórias e tradições (mesmo que baseada na cultura carioca e paulista). Os grupos regionais pelotenses, contudo, caracterizavam-se por não fazerem exatamente um resgate do passado, tendo em vista que interpretavam temas dos mais variados gêneros e épocas, até mesmo as tendências do mercado, adaptando-as, intuitivamente, ao seu estilo (Carvalho, 2013).

Nos bairros da cidade a música ao vivo fervilhava em festas, principalmente nas domingueiras (brincadeiras), populares nos anos 70 e 80, geralmente em clubes sociais-esportivos como: AABB, Arealense, Círculo operário, Cruzeiro, Ferroviário, Flamenguinho, Juventus, Liberal, Santa Margarida, São Geraldo, Sul Brasil, Planalto, Progresso, entre outros.

Entre o final de 1970 e início de 1980, a televisão e o rádio eram os principais meios de difusão dos novos produtos musicais e neste sentido destaca-se a popularidade e a importância das emissoras atuantes na cidade de Pelotas:

No que se refere às emissoras de rádio, grande número de estações radiofônicas transmitidas em amplitude modulada (AM) encontrava-se em operação. Entretanto, a preferência do público jovem era especialmente endereçada à programação das emissoras em frequência modulada (FM), direcionadas predominantemente à difusão de conteúdo musical mais atualizado. Na época, três emissoras de rádio FM operavam na cidade, a Atlântida, pertencente à Rede Brasil Sul de Comunicação (RBS), a Alfa, pertencente à UCPel, e a Cosmos, pertencente à UFPel. Quanto às emissoras de TV, destacava-se em qualidade de recepção e na preferência de audiência juvenil a RBS TV, afiliada da Rede Globo de Televisão (Fuentes, 2021, p.5)

O período também foi marcado pela pirataria, tendo em vista a popularização das fitas K7 (ou cassete). Sendo esta uma mídia gravável, a cópia e produção caseira ou comercial de fitas acabou ganhando força. Conforme aponta Vicente (2002, p. 213):

O fortalecimento do formato – a partir do surgimento dos *walkmans*, dos “3 em 1” e dos *tapes* para veículos – aumentou grandemente a participação dos cassetes no volume global de vendas da indústria do país

possibilitando, por sua vez, também um rápido crescimento da atividade dos piratas.

As fitas K7 foram uma ferramenta importante para os músicos da época, tendo em vista que para tirar⁸ as músicas, estes geralmente precisavam de acesso ao fonograma para poder ouvi-lo. Portanto, as fitas piratas e gravações caseiras eram uma opção mais acessível e viável do que comprar fitas e discos nas lojas.

Um fato curioso é que, como os músicos tinham que ouvir as gravações repetidas vezes para aprenderem as músicas e tocá-las o mais fielmente possível, eles retrocediam várias vezes a música toda ou apenas uma parte, com o próprio equipamento de reprodução ou com uma caneta que servia como ferramenta para rebobinar. De tanto girar, às vezes acabavam danificando a fita, “mastigando” a mesma — expressão muito usada quando a fita enrolava e danificava a gravação. Havia também um esforço coletivo entre muitos grupos, que compartilhavam discos, fitas, transcrições ou mesmo se reuniam para tirar as músicas em conjunto, como apontado em entrevista por Goularte (2023).

O advento da tecnologia digital e do CD, nos anos 1980, demarca uma nova era para a música ocidental, trazendo importantes mudanças. A portabilidade e facilidade de produção trazida por tais avanços permitiu a acessibilidade e otimização da produção musical, assim como propiciou o surgimento de novos equipamentos e novas sonoridades. Na indústria musical brasileira, contudo, os discos de vinil e as fitas K7 ainda eram as principais mídias, em vista de que o CD só foi ganhar espaço no mercado nacional na década de 90 (Vicente, 2002).

A indústria fonográfica brasileira, que vinha em constante crescimento, encontrou desafios devido ao período de estagnação econômica em que o país se encontrava (Vicente e De Marchi, 2014). Muitas gravadoras de médio e pequeno porte acabaram encerrando suas atividades ou sendo incorporadas pelas grandes corporações. Neste sentido, começou-se a investir em nichos pouco explorados, como cenários alternativos locais e gêneros que alcançassem novos públicos.

As bandas de *Rock* de diferentes vertentes e a MPB tinham bastante destaque nas gravadoras e repercussão nas lojas de discos, consumidos sobretudo, pelas classes médias e altas. Estas eram produzidas não só entre o Rio de Janeiro e São Paulo (principal eixo da produção musical no Brasil), como também em outras

⁸ “Tirar” é um termo comum no vocabulário dos músicos. Trata-se de aprender a executar a música em um determinado instrumento. Pode ser utilizado tanto no que diz respeito à apreensão das letras, dos acordes, padrões rítmicos e etc.

idades de grande desenvolvimento econômico, como Brasília e Porto Alegre (Vicente e De Marchi, 2014).

Também se destaca a popularização de músicas comerciais direcionadas às populações e tradições do interior. Pode-se perceber que esta tendência foi aumentando ao longo destas duas décadas, com o investimento de grandes empresas em ritmos como o Sertanejo, o Pagode, o Axé, a música Brega, entre outros (Vicente e De Marchi, 2014). Tratava-se de um mercado destinado à população periférica e às classes mais baixas, que mesclava ritmos, realidades e aspectos regionais e tradicionais com linguagens, sonoridades e padrões estabelecidos pela música comercial em geral. Estas novas vertentes acompanhavam a busca das gravadoras em criar novos públicos consumidores.

O interesse das gravadoras nestes gêneros e naqueles que os criavam, incentivava não só o consumo, mas também a criação de grupos e reprodução destes ritmos em todo o país. Toda mudança do mercado fonográfico é impulsionada pelas mídias e incorporada às realidades locais, o que quer dizer que os novos gêneros musicais logo passaram a fazer parte dos repertórios das bandas, grupos e projetos que embalavam as noites de Pelotas.

Entre 1980 e 1990, conforme apontam muitos músicos locais, as bandas de baile começaram a perder força, principalmente devido às discotecas, *DJs* e empresas de sonorização, que desde meados dos anos 1970 já se apresentavam como alternativas mais baratas e logisticamente viáveis para a animação de festas e bailes. Em um processo gradual, o aperfeiçoamento e popularização deste formato culminaram no fim de muitas bandas e o enfraquecimento do mercado das bandas de baile, começando pelos grupos menos reconhecidos e estabelecidos (Ribeiro, 2023). Mesmo assim, ainda existia uma grande variedade de estabelecimentos onde apresentava-se música ao vivo, como os salões das colônias do município, as boates e danceterias espalhadas pelo centro e bairros da cidade, os bares e botequins que atraíam pessoas dos mais variados gostos e classes sociais.

No início da década de 1990, devido ao período de instabilidade política, a indústria fonográfica do país passava por uma grande crise econômica. Isto acarretou cortes de gastos, demissão de funcionários, suspensão de lançamentos de novos artistas e uma maior concentração por parte das empresas em artistas de renome nacional e internacional, bem como, na retirada de muitas gravadoras do cenário nacional (Vicente, 2002). O mercado popular anteriormente citado, ganhava

uma atenção especial, principalmente com um grande investimento na música Sertaneja e no Pagode.

O advento do CD como principal mídia ajudou a superar esta crise, não só com o lançamento de novos artistas, mas com o relançamento de discos anteriormente aclamados e a produção de coletâneas neste novo formato (Vicente, 2002). Outro importante ponto apontado por Vicente e De Marchi (2014), é que a popularização de equipamentos digitais de gravação, que começavam a se tornar mais acessíveis no Brasil, trouxe uma descentralização da produção fonográfica nacional, através da insurgência de vários estúdios e gravadoras independentes de médio e pequeno porte, que produziam artistas e vertentes locais por todo o país.

A televisão e o rádio ainda possuíam muita força na divulgação de artistas a nível global e nacional. Frente a uma multiplicidade de gêneros musicais e estilos consumidos por um público também diverso, as emissoras de rádio e TV começaram a focar em nichos específicos, veiculando aquilo que melhor atendesse ao gosto de seus públicos específicos.

Neste contexto, em 1990, por meio de uma parceria comercial entre o Grupo Abril e a *MTV Networks* (proprietária do canal de televisão estadunidense MTV) surge a MTV Brasil, uma emissora voltada para o mundo da música e do *show business* (Vicente, 2002). Esta exibia em sua programação videoclipes, entrevistas, shows, notícias e outros conteúdos relacionados às culturas musicais brasileiras e estrangeiras, sobretudo em gêneros e subgêneros vinculados ao Rock e ao Pop, a fim de cativar o público jovem. Tendo em vista que se tratava de um canal aberto, este logo se popularizou entre os jovens brasileiros, trazendo novas estéticas e importando as novidades do mercado internacional.

Por influência das mídias e do surgimento de novas tendências musicais, no cenário pelotense, eclodiam cenas alternativas como as bandas de Rock, os grupos de Rap e Hip-Hop, bandas de Pagode, de Reggae, entre outros. Muitos destes, investiam em suas próprias composições e participavam não só dos circuitos dos bares e casas de shows de Pelotas, mas também em diversos eventos e festivais na região, fossem eles independentes ou promovidos pelas redes de comunicação locais e regionais.

A música ao vivo no âmbito da interpretação e do entretenimento era cada vez mais comum em diversos estabelecimentos. Além dos locais habituais, havia uma grande incidência de apresentações musicais em pizzarias, churrascarias,

restaurantes e até mesmo em supermercados e lojas de material de construção. Isto deve-se muito ao fato de que, entre os anos 1990 e 2000, as apresentações começaram a mudar de formato, à medida em que incorporavam novas tecnologias.

Um exemplo disso é a utilização de equipamentos com tecnologia MIDI (*Musical Instrument Digital Interface*), que possibilita a transmissão de dados, sobretudo, entre teclados, sintetizadores, computadores e outros dispositivos. Os músicos utilizavam sequências harmônicas, melódicas e rítmicas pré-programadas que eram gravadas em disquetes e reproduzidas, geralmente, através de teclados. Dessa forma, um único músico, ou grupos pequenos, podiam executar seus repertórios com arranjos completos, feitos em formato digital, o que reduzia os custos e facilitava a logística. Pelo mesmo motivo, o formato acústico também se popularizou nos bares, com violão, voz e, às vezes, percussão e outros instrumentos.

Havia casas noturnas que contavam com bandas fixas, formadas principalmente por músicos com experiência no baile. Estas focavam em repertório para dançar, tocando as canções populares do momento em que se encontravam, como o Sertanejo, por exemplo. Ao longo dos anos 2000, havia uma certa variedade deste tipo de casas, assim como os bares e *Pubs*⁹, que apresentavam música ao vivo com bandas completas.

Pode-se dizer que houve um divisor de águas na indústria da música mundial, que começou na década de 1990, mas que, nacionalmente, ganhou força especialmente no início dos anos 2000. Trata-se da consolidação de um espaço digital de distribuição de fonogramas, que acabou enfraquecendo o poder absoluto das gravadoras. Por meio de programas de compartilhamento de arquivos digitais em rede baseados no modelo *P2P*¹⁰, os usuários podiam baixar gratuitamente as músicas de seus artistas favoritos, sem a necessidade de comprar a mídia física. Dessa forma, nem os artistas nem as demais empresas responsáveis lucravam com

⁹ Pub (Public house) é um tipo de bar típico do Reino Unido e de outros países com influência britânica, conhecido por ser um ambiente acolhedor, com foco em bebidas alcoólicas, especialmente cervejas. No Brasil, os pubs combinam essa tradição com características locais, refletindo a cultura e os gostos locais.

¹⁰ O modelo P2P (Peer-to-Peer) é um sistema descentralizado que viabiliza a comunicação e o compartilhamento direto de recursos entre os usuários, sem necessidade de intermediários. Esse modelo é fundamentado na ideia de igualdade entre os participantes, permitindo trocas diretas que contribuem para a eficiência e a robustez da rede ao compartilhar as responsabilidades entre todos os envolvidos.

o consumo de seus produtos, gerando um período de instabilidade para a grande indústria (De Marchi, 2020).

A facilidade de se baixar e transferir música de forma gratuita através da internet, fortalecia o que se conhece como pirataria (transmissão e venda de bens culturais de modo informal) e consolidava um mercado musical paralelo e descentralizado. Isto favoreceu a autonomia de muitos artistas nacionais, que agora conduzem suas próprias carreiras e difundiam seus próprios produtos sem o intermédio de grandes gravadoras e produtores de eventos, conforme apontam Vicente e De Marchi (2014).

Vale destacar também a crescente popularização das redes sociais no período entre as décadas de 2000 e 2010, podendo-se ressaltar, em um primeiro momento, o *Orkut*, o *Myspace* e as plataformas brasileiras de divulgação de bandas, como o Palco Mp3 e o Trama Virtual. Estas se tornavam ferramentas que não só aproximavam os artistas e público, mas também criavam comunidades onde se reuniam pessoas com gostos e ideais em comum.

A internet, que começou a se desenhar na década de 1960, passou a representar, a partir dos anos 2000, uma espécie de utopia para os artistas menos reconhecidos e um pesadelo para aqueles já consolidados. Ainda hoje, se fortalece essa imagem de um espaço democrático onde ocorre a difusão de informações, bem como, interconexões e intercâmbios culturais a nível mundial que trazem novas e positivas possibilidades. No entanto, esta também se apresenta como um terreno fértil para a dominação e o reforço das hierarquias de poder e das desigualdades sociais (Da Silva, Ziviani e Ghezzi, 2019).

A expansão acelerada da internet ilustra uma evidente contradição entre o ideal de uma disseminação de informações sem restrições e a sua utilização para fins comerciais (Da Silva, Ziviani e Ghezzi, 2019). Este cenário é espelhado no domínio da música digital, onde, apesar de ser vista como uma expressão cultural que deveria fluir sem barreiras, facilitando a conexão entre diferentes culturas, sua veiculação e acesso são progressivamente dominados por conglomerados digitais. Estas entidades exploram o mercado musical, estabelecendo limitações econômicas e tecnológicas que beneficiam certos gêneros e artistas em prejuízo de outros (como anteriormente faziam as gravadoras). Assim, a visão de que a internet poderia democratizar a música encontra obstáculos em práticas que perpetuam

desigualdades e restringem a pluralidade, bem como, a liberdade de expressão artística.

Considerando a descentralização da indústria fonográfica, começaram a surgir novas empresas de tecnologia com o intuito de se tornarem os novos intermediários no mercado musical digital, trazendo a possibilidade de se cobrar e receber os devidos direitos autorais dos fonogramas (Vicente e De Marchi, 2014). Neste sentido, várias empresas estrangeiras passam a se instalar no Brasil, criando uma rede de prestadores de serviço para este setor. Destacam-se, primeiramente, empresas como o *Youtube*, a *Apple* e posteriormente os serviços de *Streaming*, como o *Spotify* e o *Deezer*.

Os impactos da internet sobre os músicos da noite, em um primeiro momento, estão relacionados, sobretudo, aos gêneros musicais mais difundidos e consumidos no país que, conseqüentemente, são adicionados aos repertórios dos agentes e grupos locais. Pode-se usar como exemplo o surgimento do Sertanejo Universitário entre o final da década de 2000 e início de 2010 — que acabou se tornando um dos gêneros mais ouvidos no país ainda hoje, constituindo um mercado que segue em expansão e movimentando altas quantias. Conforme aponta da Silva (2018), trata-se de uma reformulação da música Sertaneja que adota sonoridades, letras e arranjos baseados nas tendências e nos momentos da música pop mundial. Esta vertente começou a ganhar espaço de forma independente através da internet e do esforço de artistas e produtores, mas logo tomou grandes proporções, com a insurgência de inúmeras empresas, estúdios, gravadoras, produtores e compositores especializados no gênero (da Silva, 2018).

Sem querer se aprofundar na história e no funcionamento deste mercado em específico, o que se quer demonstrar é que as transformações técnicas e econômicas da indústria musical, de maneira hegemônica, influenciam os gostos do público, que conseqüentemente, modificam as estéticas e o comportamento dos músicos que ganham a vida reproduzindo os sucessos do mercado. A grande indústria sempre encontrou suas maneiras de se apropriar e gerar lucro a partir de movimentos musicais, surgindo estes de forma espontânea ou premeditada.

No mercado local, começaram a surgir várias bandas voltadas para este segmento. Semelhante ao que ocorreu entre 1990 e 2000 com a tecnologia *MIDI*, nos anos 2010, principalmente os grupos de Sertanejo começaram a utilizar novas tecnologias em suas apresentações. A tecnologia conhecida como *VS* (*Virtual*

Sound), logo começou a ser usada por grupos dos mais variados estilos. Esta consiste em trilhas pré-montadas onde se pode, através de um *software* de gravação e edição de música, escolher quais instrumentos serão reproduzidos digitalmente. Os grupos, com diferentes formações, utilizam o VS como complemento nos shows, mesclando as trilhas com os instrumentos reais executados pelos músicos. Dessa forma, padronizam-se as apresentações e pode-se reduzir custos, apresentando formações mais enxutas. Conforme aponta o contrabaixista Wagner Sicca em entrevista cedida no dia 11 de janeiro de 2024, muitos grupos compram as trilhas pela internet, sendo comum encontrar as mesmas trilhas em apresentações de diferentes bandas. As trilhas são operadas por um dos integrantes da banda, através de um *notebook* ou *smartphone*.

A consolidação das plataformas de *streaming*, na década de 2010, conduziu o mercado da música mundial a uma nova fase. A ampla distribuição de fonogramas pela internet de forma gratuita e sem controle dá lugar a um modelo de negócios baseado no acesso remoto a extensas bibliotecas musicais mediante a uma estrutura de assinatura paga, mitigando a distribuição não autorizada de conteúdo e promovendo uma economia baseada no acesso em vez da posse, conforme demonstra De Marchi (2020). Essa mudança recebeu forte apoio das gravadoras e outros agentes, o que permitiu uma rápida expansão internacional dos serviços de *streaming* e um renascimento nas receitas da indústria fonográfica. Em 2018, foi reportado que a receita digital constituía a maioria do mercado de música global, com o *streaming* desempenhando um papel fundamental para isso (De Marchi, 2020).

Estas plataformas se utilizam de inteligências artificiais (IA) para mapear e influenciar os gostos musicais dos ouvintes, combinando uma vasta gama de dados. Essa abordagem avançada vai além de simplesmente refletir preferências, atuando ativamente no direcionamento das recomendações musicais aos usuários.

A ideia que anima o desenvolvimento desses sistemas inteligentes é objetivo da recomendação personalizada. O que tais sistemas fazem é (1) coletar traços digitais de um/a usuário/a, (2) cruzá-los com traços digitais de outros usuários/as e (3) com outros metadados para (4) formar um perfil virtual composto (isso é, uma identificação digital que não simétrica à pessoa atual), para realizar recomendações personalizadas. A construção dos perfis virtuais compostos é importante porque permite à IA ampliar as possibilidades de oferta para cada indivíduo. Afinal, as possibilidades de ampliação de ofertas se abrem consideravelmente se o “gosto” de um usuário for fragmentado e combinado com fragmento de milhões de outros (De Marchi, 2020, p.236).

Dessa forma, tais plataformas contribuíram não apenas para a recuperação financeira da indústria, mas também para a redefinição de como a música é consumida, compartilhada e descoberta na era digital.

Outra mudança importante está relacionada à utilização das redes sociais. Estas, surgem como um espaço de produção e divulgação de conteúdo em rede que conecta pessoas com os mesmos interesses. No contexto musical atual, elas são utilizadas de muitas maneiras, que vão desde a já citada captação de público por parte dos artistas, à produção de conteúdos específicos. A definição de sucesso no mundo da música comercial, portanto, foi se modificando concomitantemente com as inovações tecnológicas. Tal sucesso, que era quantizado a partir da venda de discos e posteriormente das vendas de bens digitais, encontrou um novo desdobramento: o número de seguidores e a visibilidade nas redes.

Neste sentido, muitos musicistas, sejam eles do universo da noite ou da música autoral, conhecidos ou anônimos, passaram a criar e compartilhar diversos tipos de materiais em suas redes, com intuito de vender ou divulgar seu trabalho ou algum serviço específico. Segundo Arnoni (2022), os chamados criadores ou produtores de conteúdo aspiram a divulgar sua arte e entretenimento através de vídeos nas redes sociais, com o objetivo de alcançar um elevado número de visualizações e curtidas. Quando essa estratégia de compartilhamento de conteúdo é empregada de maneira consistente e bem estruturada, ela tem o potencial de se tornar uma ferramenta eficaz para apresentar arte, devido a sua capacidade de atingir uma ampla audiência.

A ampla divulgação de conteúdo artístico nas redes sociais, embora acessível, geralmente exige que os artistas adotem estratégias e comportamentos típicos do mundo empresarial, integrando essas práticas ao seu dia a dia de forma disciplinada e consistente. Isso significa que estes precisam mergulhar em práticas que espelham as de uma empresa, abrangendo não apenas suas habilidades musicais, mas também o desenvolvimento de competências em produção de conteúdo e autopromoção para atingir seu público-alvo. O parâmetro de sucesso é definido pela qualidade técnica, tanto da execução quanto da produção audiovisual, como também pela periodicidade das postagens, pela organização e pela disciplina. Estas características implementadas pela modernidade e pelo neoliberalismo que incute nos indivíduos um modelo corporativo com base na competitividade, no individualismo e na eficiência, como aponta Arnoni (2022).

No que diz respeito aos agentes estudados, percebe-se que apesar da grande maioria utilizar as redes sociais de alguma maneira, apenas uma pequena parcela se engaja efetivamente na prática de criação de conteúdo. Isto se justifica, primeiramente, pela necessidade de uma adaptação a estes meios, considerando que um produtor de conteúdo, geralmente, deve ter noções de produção audiovisual e *marketing*, o que não é tão usual para aqueles que trabalham com performances ao vivo. Outro ponto importante é que a produção de conteúdo para as redes, muitas vezes, não parece promissora, uma vez que não é tão simples conseguir alguma remuneração direta nestes meios. Além disso, existem questões geracionais e de classe que podem ser determinantes neste sentido, principalmente considerando o acesso e a adaptabilidade a estes meios.

Embora esta seja uma realidade que vêm se desenvolvendo há algum tempo, foi no período da pandemia de COVID-19, a partir de 2020, que houve uma maior popularização destas práticas entre os músicos. O isolamento social impulsionou muitos músicos a explorarem o espaço virtual, dada a restrição de eventos presenciais. As *lives* se popularizaram como forma de apresentação, onde artistas realizavam shows em formato *online*. Conforme aponta Noletto (2020), esta tendência foi adotada principalmente por artistas de sucesso na indústria fonográfica, que tinham suas *lives* patrocinadas por grandes corporações. Os músicos “comuns” também adotaram esta estratégia, porém, contando muitas vezes com contribuições financeiras do próprio público. Esse movimento marcou uma adaptação significativa no setor musical, refletindo a resiliência e criatividade dos artistas diante dos desafios impostos pela pandemia.

O momento financeiramente conturbado para os agentes, também contribuiu para que muitos deles passassem a investir tempo e energia em gêneros e estilos musicais que se adequassem a seus gostos pessoais, considerando que não se viam mais em uma situação convencional de trabalho, onde precisavam se ater à repertórios específicos. Isto também culminou em muitas parcerias e colaborações entre músicos de diferentes lugares, assim como, houve um aumento na busca pela produção de música autoral.

Pode-se destacar, neste contexto, o músico, compositor, produtor e professor de bateria Gabriel Faro, que em entrevista, afirmou ter praticamente abandonado o cenário noturno da cidade para trabalhar quase que exclusivamente na modalidade *online*, com criação de conteúdo, gravações e aulas remotas. O

músico, cuja conta no *instagram* já ultrapassa os 100 mil seguidores, aponta que no período de pandemia passou a estudar sobre produção audiovisual, *marketing* e divulgação na internet. Postando conteúdos criativos e de forma organizada e assídua, o artista passou a ter um considerável sucesso, atraindo pessoas de todas as partes do mundo e, inclusive, conseguindo gravações, alunos, parcerias e patrocínios. Dessa forma, segundo o próprio agente, ele encontrou na *internet* um espaço de trabalho que lhe proporcionou novas e melhores oportunidades, comparado ao *modus operandi* do mercado local.

Eu parei de tocar na noite, muito naturalmente depois da pandemia, porque eu vi que dava para trabalhar de casa. Como? Dando aulas online e fazendo gravações à distância (as sessões de estúdio que chamam). Então, a maneira como eu estou inserido no mercado de Pelotas, é mais dando aula para alunos daqui, que também comparado ao número de alunos on-line, é bem menor. E os trabalhos de gravações que eu faço não são para Pelotas. Então acaba que, tecnicamente falando, atualmente eu estou pouco inserido no mercado de Pelotas, mas continuo trabalhando muito ativamente no mercado musical em geral. (Faro, 2023)

Apesar deste exemplo, as redes sociais para muitos músicos que se mantiveram na noite, servem muito mais como uma espécie de portfólio onde eles podem não só divulgar suas apresentações para o público, mas chamar atenção de outros músicos e possíveis contratantes a nível local, ajudando a estabelecer uma rede de contatos. A maioria dos músicos pesquisados afirmam utilizar as redes sociais como ferramenta de trabalho, sendo o *instagram* e o *Facebook*, as plataformas mais recorrentes. Pôde-se perceber na maioria das respostas, que a divulgação de shows e a produção de conteúdo audiovisual configuram os principais usos destas.

Ainda que nem todos se utilizem delas para fins profissionais, de modo quase unânime, os agentes afirmam que as redes configuram uma importante ferramenta de trabalho e que conhecimentos sobre *marketing* e gestão de carreira são essenciais para o trabalho do músico atual. Isto demonstra que a lógica e a tendência das redes sociais vieram para ficar, trazendo influências e sentimentos confusos aos agentes locais. Apesar de entenderem que o futuro da música está voltado para a internet, muitos dos agentes não possuem tempo, disponibilidade, conhecimento e outros tipos de capital que os permitam explorar este universo de modo que se demonstre financeiramente positivo.

O trabalho do musicista da noite, há muito, enfrenta desafios relacionados à informalidade do setor e sua carência de regulamentação e organização. Isto resulta

em um cenário de precarização do trabalho, baixa remuneração e desvalorização do trabalhador da música. A grande maioria dos agentes demonstra sua insatisfação quanto aos valores recebidos e as condições do trabalho, o que atribuem, sobretudo, aos contratantes e aos próprios colegas que, ao aceitarem cachês baixos, trabalharem de graça ou mediante a escambos, acabam nivelando a remuneração média. Com isto em vista, ressalta-se que mais da metade dos pesquisados (54,8%) possuem outra forma de renda além da música.

Embora se faça, posteriormente, um balanço dos pormenores do mercado atual, faz-se pertinente citar algumas das alternativas e iniciativas que a cidade oferece e que são mobilizadas pelos músicos na busca por algum retorno financeiro. As leis de incentivo à cultura são um bom exemplo, sendo estas estratégias legislativas implementadas em níveis nacional, estadual e municipal, destinadas a promover o financiamento de atividades culturais através do patrocínio público ou privado.

No âmbito local, pode-se destacar o Programa Municipal de Incentivo à Cultura (Procultura). Criado em 2009, o programa é destinado ao fomento da arte e da cultura na cidade, promovendo o apoio a projetos que abrangem desde a produção artística até a preservação do patrimônio. Vinculado à Secretaria Municipal de Cultura, o programa financia iniciativas em uma diversidade de áreas através do Fundo Municipal de Cultura, que se alimenta de orçamento municipal, doações e outras fontes. A seleção de projetos é realizada por uma comissão, exigindo dos proponentes, domicílio em Pelotas, bem como, a apresentação de contrapartida social, reforçando o compromisso com o desenvolvimento e a difusão cultural na comunidade. Apesar de ter sofrido interrupções em 2018 e 2020, o programa foi reformulado e segue em vigência atualmente (Pelotas, 2021).

Também vale destacar algumas propostas implementadas pelo governo federal em resposta aos efeitos negativos da pandemia de COVID-19 no setor. A Lei Aldir Blanc¹¹ foi projetada, principalmente, para prover assistência financeira direta aos artistas, aos produtores e demais entidades culturais impactadas, fornecendo

¹¹ BRASIL, 2020. Lei Nº 14.017, de 29 de Junho de 2020. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020. Presidência da República, Secretaria-Geral, Subchefia para Assuntos Jurídicos. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2020/lei/l14017.htm>. Acesso em: 23 de Setembro de 2023.

não só auxílios emergenciais, mas também se utilizando de outros instrumentos de apoio. Já a Lei Paulo Gustavo¹² canalizou recursos especialmente para financiar projetos culturais através de mecanismos como editais e chamadas públicas, representando um investimento significativo no setor cultural brasileiro durante um período desafiador. Ambas as leis seguem vigentes e buscam sustentar e revitalizar o panorama artístico e cultural afetado pela crise sanitária.

Mesmo que alguns músicos da noite se beneficiem, de alguma forma, com os incentivos governamentais na cultura, vê-se que o universo da produção cultural como a criação de projetos, inscrições em editais e etc., ainda é pouco explorado por estes. Alguns grupos e coletivos cujos participantes tocam na noite acabam, eventualmente, captando tais recursos, investindo principalmente em projetos de música autoral.

Porém, ressalta-se que, no momento, existe uma certa movimentação dos músicos no sentido de criar projetos que visem fomentar o trabalho de artistas da noite pelotense. Esta mobilização se dá principalmente em grupos na rede *whatsapp*, podendo-se ressaltar um grupo sob o nome provisório “Juntos e Misturados”. O grupo, que ainda está em processo embrionário e possui cerca de 27 membros, visa a criação de projetos e a captação de recursos para a realização de apresentações e shows interpretativos com músicos da noite de Pelotas. Buscando o aporte financeiro por meio de leis de incentivo, editais e patrocínios diversos, o grupo objetiva a criação de eventos com melhores estruturas e cachês mais justos, em relação às tradicionais condições de trabalho na cidade.

Pode-se citar também um grupo de musicistas mulheres da noite pelotense que começa a se delinear, almejando um espaço até então subjugado, pois as mulheres, raramente trabalham juntas, sendo estas, em maioria, cantoras. Geralmente, as bandas com integrantes mulheres contam com uma vocalista entre diversos homens. Este grupo, também fomentado pelo *whatsapp*, está se

¹² BRASIL, 2022. Lei Complementar Nº 195, de 8 de Julho de 2022 .Dispõe sobre apoio financeiro da União aos Estados, ao Distrito Federal e aos Municípios para garantir ações emergenciais direcionadas ao setor cultural; altera a Lei Complementar nº 101, de 4 de maio de 2000 (Lei de Responsabilidade Fiscal), para não contabilizar na meta de resultado primário as transferências federais aos demais entes da Federação para enfrentamento das consequências sociais e econômicas no setor cultural decorrentes de calamidades públicas ou pandemias; e altera a Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, para atribuir outras fontes de recursos ao Fundo Nacional da Cultura (FNC). Presidência da República, Secretaria-Geral, Subchefia para Assuntos Jurídicos. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lcp/lcp195.htm>. Acesso em: 23 de Setembro de 2023.

organizando para futuros encontros, conversas, seminários, shows, produção de materiais diversos. Além destes movimentos, é importante reconhecer a existência de outros grupos que representam diversas interseccionalidades e pautas dentro da comunidade musical de Pelotas. Estes grupos e movimentos, embora não especificados aqui, abrangem uma variedade de identidades raciais, de classe, de gênero e orientação sexual, contribuindo cada um à sua maneira para enriquecer a cena musical da cidade.

O espectro variado de práticas, perspectivas e problemáticas, tornam este cenário musical bastante complexo. Sendo assim, é evidente que não se pôde, nesta pesquisa, abordar efetivamente todas as camadas que o compõem. Em vista disso, e pelo fato de que o foco são os músicos que trabalham com a música difundida pela grande mídia, se faz preciso discutir de forma crítica as estruturas que moldam os mercados musicais mundiais e nacionais. São diversos os fenômenos e processos sociais objetivos e subjetivos que estão envolvidos na criação e desenvolvimento de um músico da noite e seus comportamentos, por isso, traz-se uma discussão sobre tais estruturas e suas manifestações práticas no cotidiano dos profissionais.

4. Os impactos da indústria cultural na construção do músico

Os processos de racionalização, a exemplo da evolução técnica e tecnológica das mídias e dos meios de comunicação, têm direcionado a indústria da música ao longo do tempo, o que se reflete nos cenários locais e nas escolhas individuais. Apesar das peculiaridades de cada contexto, acredita-se que as alterações na produção e distribuição cultural tendem a afetar essas realidades em alguma medida, especialmente em um mundo cada vez mais interconectado. No cenário estudado, as mudanças são visíveis nas transições de gêneros musicais, na diversificação dos formatos de apresentação, nas práticas profissionais dos agentes e nas identidades e opiniões conflitantes que apresentam.

Ainda que se acredite no caráter transformador que permeia a música e na importância da experiência estética e da performance na construção das realidades sociais, é fundamental reconhecer que a reprodutibilidade e os meios de comunicação em massa consolidaram a música enquanto mercadoria, sujeita às dinâmicas do mercado e às transformações técnicas. Este fenômeno não apenas

molda a criação artística, mas também condiciona as formas de consumo e categoriza os produtos, através de um sistema de práticas, instituições, empresas e processos diversos, ao qual se conhece como indústria cultural.

A indústria cultural, apesar de ter encontrado as condições para a sua existência a partir da revolução industrial, começou a se desenvolver plenamente com o estabelecimento de uma economia de mercado intensamente focada no consumo na Europa, especialmente notável a partir da segunda metade do século XIX, como demonstra Coelho (1993). Pode-se notar a influência destes processos em Pelotas ao considerar a opulência econômica e a tendência da elite charqueadora em importar tanto os meios materiais quanto as estéticas da cultura européia à época.

A industrialização e a modernidade têm sido a mola propulsora por trás do surgimento dos produtos culturais de massa, refletindo suas transformações no processo produtivo e na natureza do trabalho humano. Esse fenômeno moldou especificamente os campos artísticos ao incutir neles princípios típicos da economia mais ampla: o aumento do uso de máquinas, a adaptação do trabalho humano aos ritmos mecanizados, a exploração dos trabalhadores e a segmentação das funções laborais (Coelho, 1993).

A indústria cultural encontrou espaço para sua propagação e teorização, principalmente após a segunda guerra mundial e continuou a se desenvolver à medida em que o capitalismo incorporava novos modelos de acumulação, sempre acompanhando os processos sociais, políticos e econômicos. A história demonstra como a cultura em geral e a maneira como ela é experienciada foram sendo moldadas pelos aparatos materiais em conjunto com estratégias políticas e mercadológicas, refletindo as distinções de classe e as dinâmicas de poder.

Conforme explicam Adorno e Horkheimer (2021), o domínio que a técnica exerce sobre a sociedade é um reflexo direto do poder dos economicamente mais influentes, manifestando-se como uma força repressiva que molda a sociedade. Nesta perspectiva, os bens culturais produzidos a partir da grande indústria e os processos que os envolvem servem à lógica do capital, como instrumentos de dominação e controle social.

Os meios de comunicação centralizados, operados por grandes conglomerados, como as gravadoras, as rádios e a televisão — e mais recentemente a internet — sempre tiveram a tendência a disseminar e se apropriar

daquilo que melhor atendesse aos interesses de seus dirigentes e das elites econômicas de suas respectivas épocas e localidades. Assim, a indústria cultural emerge não só como um subproduto dos avanços tecnológicos, mas principalmente como uma manifestação das funções econômicas desses avanços, aplicadas aos produtos culturais (Adorno e Horkheimer, 2021).

Tal indústria opera a partir da padronização dos produtos culturais e da repetição massiva desses padrões. Esta padronização se orienta pela efetividade comercial e aceitação do público a determinada estética ou meio de difusão. A adoção destes padrões, no entanto, independe do tipo de bem cultural que é produzido, pois as mídias fazem parte de um sistema organizado, onde cada setor se alinha harmoniosamente com os demais (Adorno e Horkheimer, 2021). Ou seja, utilizam-se de fórmulas pré-concebidas que não só se aplicam, mas integram com a música, com o cinema e com qualquer outro segmento cultural que se destine às grandes massas.

Isto pode ser observado mesmo no mercado musical atual, considerando as inteligências artificiais e os algoritmos das plataformas de *streaming* que apresentam novos produtos através do mapeamento dos dados e das preferências dos consumidores. Além disso, refletindo as novas demandas e hábitos dos consumidores, os produtores e músicos têm adotado estratégias específicas para tornar suas músicas mais diretas e atrativas. Um exemplo dessas estratégias é a redução da duração das faixas e o reposicionamento do refrão para o início das canções, buscando capturar a atenção do ouvinte de maneira imediata¹³. Tais mudanças exemplificam como a indústria musical se adapta continuamente para maximizar o engajamento do público.

Os processos de interconexão dos mercados mundiais, impulsionados pela modernidade, como a amplamente discutida globalização, propiciaram o crescimento da indústria e direcionaram seu funcionamento, através dos meios de comunicação. Este, contudo, é um tema bastante controverso, que divide opiniões sobre qual seria o marco histórico determinante de sua origem, como ela de fato se desenvolve e quais áreas realmente afeta.

¹³ TAMMARO, R. Consumo e produção musical se transformam em meio aos serviços de streaming. *Jornal da USP*, 2022. Disponível em: <https://jornal.usp.br/atualidades/consumo-e-producao-musical-se-transformam-em-meio-aos-servicos-de-streaming/>. Acesso em: 24/10/2023.

A globalização não é apenas um fenômeno de expansão geográfica das atividades econômicas além das fronteiras nacionais, representando uma forma mais avançada e complexa de integração econômica. Ela envolve uma coordenação funcional entre produção, distribuição e consumo de bens e serviços em uma escala global, orientada por uma estratégia unificada voltada para um mercado mundial (Ortiz, 1994). Para Giddens (2000), a globalização pode ser vista como uma complexa rede de processos, muitas vezes contraditórios, que vão além das trocas econômicas e da internacionalização dos mercados, tendo consequências políticas, sociais, culturais e, conseqüentemente, identitárias.

No sentido dos bens culturais, em meio a um mundo interconectado pelas tecnologias de comunicação, vê-se um intercâmbio cada vez maior, onde linguagens e estéticas de diferentes lugares se fundem e formam produtos desterritorializados. Este processo está permeado por questões como o imperialismo europeu e estadunidense e a standardização de determinados elementos culturais, o que pode ser observado nas mais diversas esferas do cotidiano. Porém, mesmo reconhecendo que a hegemonia e as relações de interdependência entre Sul e Norte global influenciam a produção cultural e artística, deve-se ter em mente que o desenvolvimento de uma indústria cultural no Brasil está profundamente ligado às particularidades culturais e as disparidades econômicas e sociais do país (Coelho, 1993).

Pode-se perceber que as vertentes musicais dedicadas às massas brasileiras, ainda que manipuladas pelas grandes corporações a fim de se manter consonante com os interesses das elites econômicas, investem especificamente nas culturas populares, regionais, tradicionais e folclóricas, como forma de cativar e captar o público, reforçando e recriando identidades nacionais e regionais (Coelho, 1993). Os processos e os interesses políticos (como no exemplo do Estado novo e da ditadura militar), também afetam o direcionamento da indústria a nível nacional. Essas influências, somadas, tanto aos meios técnicos, quanto aos padrões internacionais geram hibridismos que dão origem a inúmeros gêneros e subgêneros que, por sua vez, criam complexas categorias e distinções.

Cabe aqui retomar o exemplo da música Sertaneja. O gênero, que se originou nas décadas de 1920 e 1930, evoluiu significativamente a partir das tradições rurais do Sudeste e Centro-Oeste do Brasil. Segundo Martins (1990), o

gênero foi inicialmente popularizado através da apropriação e subversão da música caipira¹⁴, a fim de representar os interesses das elites agrárias que viam na urbanização e industrialização uma ameaça aos seus privilégios econômicos. Com o passar do tempo, o Sertanejo tornou-se um vetor estratégico para o agronegócio, com grandes latifundiários e empresários do setor investindo pesadamente no gênero.

Este interesse e aporte financeiro faz parte de uma estratégia mais ampla para reforçar o poder do setor através da música. Faz-se esta afirmação tendo em vista que o apoio dos artistas do gênero a empresas, instituições, estilos de vida e figuras políticas ligadas ao agronegócio se tornam mais explícitos. Isso se expressa nas letras das canções — que não mais incitam a nostalgia do campo, mas apresentam elementos que demonstram e ostentam aspectos da modernização agrícola e a prosperidade financeira que ela proporciona —, além de serem evidentes nos discursos individuais dos artistas (Martins e Teixeira, 2023).

Nesta perspectiva, o Sertanejo, longe de ser apenas entretenimento, é usado como ferramenta ideológica e cultural para promover e sustentar as ideologias do agronegócio, através da glorificação do modelo produtivo agrícola. Assim, o gênero se distanciou cada vez mais de suas raízes originais, absorvendo influências de outros estilos musicais comerciais, que se refletem nas letras, nas estéticas e sonoridades, assim como, nas vestimentas, comportamentos e discursos dos artistas do gênero.

Não se trata, porém, de “vilanizar” os hibridismos ou invalidar determinado segmento em relação aos outros, principalmente, considerando a pluralidade de gêneros e movimentos musicais, cujos contextos devem ser analisados antes de qualquer julgamento preliminar. A escolha do Sertanejo como exemplo é significativa não só devido à sua gênese e desenvolvimento, mas também pela relutância que muitos agentes do campo estudado demonstram em relação a ele. Esta relutância aparece em resposta a sua ampla produção e divulgação a nível nacional¹⁵, que denota a supremacia do gênero. A grande demanda e aceitação do público, bem como, a disposição dos produtores e artistas em constantemente

¹⁴ A música caipira, no sentido que lhe afere Martins (1975), é uma expressão legítima do mundo rural tradicional, oriunda sobretudo, sudeste e centro-oeste brasileiro. Ela é sempre acompanhada de algum ritual religioso, de trabalho ou de lazer.

¹⁵ Segundo matéria do Globo Rural, o sertanejo foi o gênero musical mais consumido no ano de 2023, na plataforma *Spotify*. Disponível em: <<https://globorural.globo.com/cultura/noticia/2023/11/retrospectiva-spotify-este-foi-o-genero-musical-mais-ouvido-no-brasil-em-2023.ghtml>>. Acesso em: 22 de janeiro de 2024.

renovar suas estéticas, fazem com que o Sertanejo moderno seja especialmente popular no universo notívago. Consequentemente, muitos músicos se veem compelidos a adotar o gênero e suas ramificações, mesmo que não correspondam às suas preferências artísticas e ideológicas.

A disparidade entre gosto e práticas fica evidente ao comparar as respostas dos músicos a respeito dos gêneros que ouvem e que tocam, mas é mais evidente ainda nos discursos corriqueiros. É muito comum que determinados músicos se recusem a tocar gêneros como o Sertanejo moderno, assim como, nota-se um certo pudor em muitos daqueles que o fazem, constantemente justificando suas práticas a partir das exigências do mercado. Desta forma, evidenciam-se conflitos e negociações internas que estão ligados aos gêneros musicais e às identidades artísticas. Este dilema destaca uma crise mais ampla dentro da atividade musical, onde as pressões econômicas muitas vezes superam considerações artísticas.

Além disso, a associação do Sertanejo com o agronegócio e suas implicações políticas e sociais agrega outra camada de complexidade. Músicos que se identificam com movimentos culturais ou sociais que se opõem às práticas e discursos do agronegócio podem encontrar-se particularmente em conflito ao se engajarem com este gênero musical.

Isso demonstra que a música tem potencial para moldar e transformar perspectivas, sustentando determinadas ideologias, mas não quer dizer que toda a música sujeita à lógica comercial reflita diretamente os interesses econômicos e políticos das elites. A música pode servir para denunciar ou contrapor tais interesses. Existem variados nichos que surgem tanto de manipulações de grandes empresas quanto de movimentos locais. Esta infinidade de vertentes ocupa diferentes posições em um amplo sistema de classificação.

4.1 Gosto, consumo e hierarquias

Reforça-se, portanto, a existência de hierarquias e categorizações que permeiam o consumo e o gosto musical. São diversos os estudos que focam nas dicotomias entre uma “alta” e uma “baixa cultura” e demonstram como as práticas e preferências culturais são atravessadas por relações de poder e distinções sociais. Na perspectiva da teoria crítica por exemplo, a hierarquização de bens culturais de massa pode ser entendida como uma extensão das práticas observadas na

categorização de produtos em geral. Para Adorno e Horkheimer (2021) as hierarquias são impostas com o intuito de categorizar os consumidores, que espontaneamente escolhem dentre as opções o produto que mais se adequa ao seu nível.

A estratificação, neste contexto, serve não apenas como parâmetro para organizar a produção e o consumo de forma sistemática, mas também para dirigir os consumidores a padrões específicos de comportamento e preferência, estabelecidos a partir de critérios econômicos e estatísticos predefinidos (Adorno e Horkheimer, 2021).

Não se pretende, porém, enquadrar o consumo musical apenas sob a escopo das transações comerciais ou das manipulações políticas e mercadológicas que afetam obras e estéticas musicais. Acredita-se que existem, de fato, relações de poder que determinam os parâmetros de qualidade e legitimidade de determinada música, o que, por sua vez, faz parte de uma construção de normas e expectativas culturais. Assim, considera-se também a dimensão simbólica e cultural que permeia o consumo de música, reconhecendo que este não apenas reflete, mas também molda as identidades individuais e coletivas, através de práticas compartilhadas e valores estéticos.

O consumo musical é mais do que a simples aquisição de produtos; ele engloba uma série de processos socioculturais que implicam na apropriação e uso dos produtos musicais de formas variadas. Conforme Trotta (2005), a experiência musical — seja ouvir ou performar — é um ato de consumo que não só envolve escolhas estéticas, mas também a integração em um sistema de valores simbólicos. Estabelece-se uma conexão direta entre os consumidores e as representações culturais inerentes às diferentes estéticas e gêneros musicais, o que configura uma importante forma de identificação cultural (Trotta, 2005). Através deste consumo, o indivíduo não apenas desfruta de um produto artístico, mas também participa ativamente na circulação e recriação de valores culturais e sociais que a música representa.

Entretanto, as dimensões econômicas e simbólicas da música frequentemente se interconectam de maneira complexa, resultando em classificações e hierarquizações por gêneros que são menos espontâneas do que podem parecer à primeira vista. A classificação dos gêneros musicais é determinada pelo agrupamento de obras que compartilham elementos em comum,

organizando-as e nomeando-as com base em suas semelhanças e diferenças. Já a hierarquização, na maioria das vezes, se estabelece tanto por questões de classe e o prestígio de certos indivíduos, quanto pelo uso de elementos musicais considerados complexos ou sofisticados e contextos mais contemplativos, conferindo maior valor cultural a essas formas em comparação com estilos mais diretos e participativos (Trotta, 2005). Dessa forma, existem disputas simbólicas dentro deste cenário.

Becker (2010), explica tais disputas através das convenções e das reputações que regem cada mundo da arte. As reputações são construídas através da validação constante de um artista ou obra pelos participantes influentes de um determinado mundo da arte. Essa validação está frequentemente atrelada à habilidade de um artista em navegar e, ocasionalmente, desafiar as convenções estabelecidas. Portanto, as disputas por poder e legitimidade no campo artístico são, em grande medida, disputas sobre a capacidade de moldar, influenciar ou aderir a estas convenções dominantes.

A reputação está entrelaçada ao processo de como as obras e os artistas são recebidos, percebidos e valorizados dentro desses círculos. A durabilidade de uma reputação, é, portanto, influenciada tanto pela consistência com que um artista ou obra adere às convenções quanto pela capacidade de inovar e transformar essas mesmas convenções, refletindo um dinamismo contínuo dentro do campo da arte (Becker, 2010).

Os espaços simbólicos ligados à música, englobam músicos, produtores, consumidores e uma série de pessoas e instituições que convencionam e compartilham os elementos comuns que definem determinadas categorias. A formação de comunidades musicais, como define Trotta (2005), implica em um acirramento das disputas pelos critérios de diferenciação destas categorias e pela sedimentação de referenciais de legitimidade e qualidade. Dentre os parâmetros utilizados, está a busca pela longevidade das obras e, conseqüentemente, dos artistas. A durabilidade de uma obra pode ser vista como um reflexo de quão bem ela se alinha ou influencia as convenções estabelecidas e as expectativas de um campo artístico. Dessa forma, se estabelece um elo do presente com o passado e se cristalizam as tradições e os clássicos.

Nas palavras de Trotta (2005, p.189):

[...] a permanência temporal de uma determinada categoria é reforçada pela utilização recorrente de seus elementos distintivos, produzindo ao mesmo tempo um repertório de “clássicos” e um santuário de personagens míticos do passado, sacralizados como referenciais para a continuidade da categoria.

Entende-se que essa complexa relação entre as interações, as estruturas e os meios técnicos, somadas às questões particulares de cada mundo artístico, afetam diretamente a construção das identidades, que se formulam através de representações convencionadas. Pensando nos músicos notívagos como aqueles que reproduzem obras comerciais aclamadas de diferentes nichos, compreende-se que existem aqueles que se enquadram plenamente nos setores específicos que performam, mas que em grande parte dos casos, os indivíduos transitam entre diferentes gêneros. Dessa forma, pode-se ter em um mesmo grupo ou comunidade musical, pessoas que com diferentes identidades artísticas. Isto é, pessoas que carregam consigo as representações e as convenções de universos que não necessariamente condizem com suas preferências ou sua posição social. Há, portanto, uma espécie de crise identitária que forma grupos heterogêneos e indivíduos cujas práticas e mentalidades se contradizem constantemente.

Em relação à indústria cultural e o mercado global de música, nota-se que os gêneros musicais se ramificam cada vez mais, criando subcategorias e nichos específicos. Surgem novas possibilidades técnicas, recursos e sonoridades, que mesclam novas e velhas fórmulas. As novas identidades musicais se desenham ao mesmo tempo em que as antigas se reforçam, para que as diferenças e as hierarquias entre elas fiquem claras.

Os músicos da noite podem ser vistos como consumidores não só daquilo que se identificam, mas de produtos destinados a diferentes públicos. Estes músicos sempre tiveram que acessar as obras a serem interpretadas, por meio dos discos, fitas, CDs ou plataformas digitais, fazendo parte das estatísticas econômicas da indústria fonográfica. Isto se deve ao fato de que a maioria deles apreende as músicas “de ouvido”, configurando o que Adorno (2017) chamaria de ouvido *expert*. Ou seja, decodificam-se as características sonoras das obras através de uma escuta atenta aos detalhes técnicos. Assim, o nível técnico da música que o indivíduo executa, também contribui para sua reputação individual.

Tendo em vista que para interpretar, é necessário se apropriar das linguagens e de determinadas convenções, tais artistas, muitas vezes se encontram

entre diferentes mundos da arte. Isto pode trazer interessantes fusões entre gêneros e identidades, por vezes antagônicas. Quando um músico migra para um gênero que não necessariamente se enquadra no seu gosto, por mais que tente se adequar, ele pode acabar trazendo consigo convenções referentes aos mundos que se identifica ou que fizeram parte do seu processo de formação. Tais convenções podem envolver linguagens musicais, modos de se vestir e se portar no palco, mas pode se estender para além da performance, em questões comportamentais.

Isto é observável nas respostas dos agentes sobre os gêneros musicais que mais costumam ouvir e tocar. Apesar do fato dos músicos, de alguma forma, ouvirem aquilo que tocam, refere-se aqui aos gostos pessoais, músicas que são ouvidas por prazer ou identificação, em oposição àquelas que se ouve por trabalho. Traz-se, na tabela abaixo, a relação dos gêneros conforme o número de vezes que aparecem nas respostas. Há de se considerar que todas as respostas apresentavam ao menos mais de um gênero.

Tabela 1: Gêneros musicais mais consumidos pelos músicos pelotenses

Gênero Musical	Costumam tocar	Costumam ouvir
Rock	13	14
Pop	16	7
MPB	19	13
Jazz	9	12
Samba	11	11
Bossa Nova	8	9
Blues	3	4
Reggae	3	3
Choro	4	4
Música Instrumental	4	5
Sertanejo	2	0
Pagode	1	0
Black Music / Soul	2	0
Tango	1	0

Bolero	2	2
Balada	1	0
Regional Brasileiro	3	0
Nativismo	2	1
Música Clássica	1	1
Lírica	1	0
Folk / Folclore	1	0
Country	1	2
Música Latina	2	2
Clássicos Internacionais	1	0
Metal	0	2
Rap	0	2
Funk	0	1
Música Experimental	0	1
Música Clássica / Concerto	0	1
Música Nordestina	0	1
Música Indiana	0	1
Dance	0	1
Disco	0	1

Fonte: Questionário - O mercado e as identidades no cenário musical de Pelotas, 2023.

Pode-se apreender que os gêneros mais tocados pelos entrevistados são Rock, Pop, MPB (Música popular brasileira), Samba e Jazz. Isto, pode ser lido, em um primeiro momento, como consequência da própria amostra, vide a dificuldade em se estabelecer contatos com pessoas de diferentes círculos. Ainda assim, pode-se verificar que existe uma correlação com a hierarquização dos gêneros, considerando que algumas vertentes de Rock, MPB e Samba e Jazz, carregam consigo um certo valor simbólico que pode ter a ver com as complexidades harmônicas, rítmicas e melódicas, ao conteúdo crítico e à reputação que estes gêneros adquiriram ao longo de suas histórias, tendo também um certo apelo às memórias. Categorias como o Pop, o qual tende a se atualizar e reformular com

mais frequência, demonstram a discrepância ao aparecer mais vezes na categoria dos tocados do que na dos ouvidos. Da mesma forma, existem vários gêneros que estão na categoria dos ouvidos mas não dos tocados e vice-versa.

Isto levanta questões sobre a identidade dessas pessoas. Se a música e suas representações moldam indivíduos e grupos, como construir e definir a si mesmo musicalmente e profissionalmente em meio a tantas disparidades? A pressão econômica, a demanda do público, os gostos pessoais, o funcionamento do próprio mercado de trabalho, a cada vez mais exacerbada influência da internet, tudo isso cria indivíduos complexos e fragmentados.

5. Tipos de “tocada” na noite pelotense

Em um cenário tão plural no sentido gêneros musicais, estratégias de gestão de carreira, formatos, identidades e visões de mundo contrastantes, torna-se difícil categorizar e analisar a realidade da música notívaga pelotense de maneira uniforme e organizada. Apesar de se trabalhar com as perspectivas dos indivíduos, não parece ser suficientemente efetivo defini-los apenas pelos gêneros musicais que preferem ou pelos grupos que participam, nem os enquadrar puramente de acordo com padrões de comportamento isolados e isolantes. Além do fato dos agentes não se encaixarem exatamente em grupos homogêneos, as ações individuais cotidianas tendem a ser, em alguma medida, imprevisíveis ou incoerentes, a depender das situações. Vale também ressaltar que esta caracterização não abrange todo o cenário notívago Pelotense, além das limitações da própria amostra, trata-se de um cenário bastante complexo.

Essa complexidade torna-se mais evidente ao se considerar as frequentes mudanças estéticas e a controversa relação dos músicos com os gêneros que performam. A análise das respostas dos agentes pesquisados, por exemplo, revelou um paradoxo interessante: grande parte deles afirma se identificar com todos os gêneros musicais que tocam. Todavia, suas preferências pessoais, expressas pelo que efetivamente consomem e gostam de interpretar (Tabela 1), muitas vezes não incluem os estilos presentes em seus próprios repertórios. Quer dizer, a identificação com determinada vertente não é necessariamente formada através do gosto, mas, por vezes, da necessidade e da repetição. Um musicista que ouve atentamente determinado gênero a fim de incorporá-lo ao seu vocabulário musical e

que performa este tipo de música costumeiramente, acaba se apropriando das sonoridades e das características específicas que o trabalho exige.

Tentar reduzir os indivíduos a tipos específicos com base em gêneros musicais e gostos, ou mesmo pelo modo que consomem, pode apresentar ambiguidades e contradições que dificultam uma categorização que dê conta da problemática objetivamente. A este tipo de problema, Howard Becker propõe uma solução prática: focar em tipos de atividades ao invés de tipos de pessoas. Conforme o autor (2007, p. 57), “as atividades são respostas a situações particulares, e as relações entre situações e atividades têm uma coerência que permite generalização”. Neste sentido, os parâmetros que aqui classificam os agentes, baseiam-se principalmente na construção das suas carreiras enquanto músicos da noite.

A carreira, no sentido atribuído por Becker (2008), não se limita à trajetória profissional, mas se estende a uma sequência de experiências e identidades que as pessoas adquirem ao longo de suas vidas. A atividade de musicista da noite, neste contexto, constitui um tipo de carreira considerada como desviante. Ou seja, são grupos que não necessariamente se encaixam em determinados padrões normativos, seguindo regras e condutas próprias. Portanto, é a partir da identificação de padrões nas interações, nas respostas a situações corriqueiras, em determinadas opiniões coletivas, modos de organização e outros aspectos do seu trabalho, que se definem e distinguem os músicos.

Acredita-se, todavia, que para entender estas pessoas é preciso analisar os locais onde elas habitam. No livro “Como funciona a música¹⁶” (*How music works*), o artista, escritor e produtor musical David Byrne (*Talking Heads*), explora, através da história da música e de experiências pessoais, a ideia de que os espaços físicos (das salas de concerto a clubes locais), assim como os contextos culturais em que a música é criada e experimentada, moldam significativamente as características sonoras e estilísticas das obras musicais executadas. A experiência musical, neste sentido, apresenta uma série de fatores materiais e imateriais que moldam as performances, as sonoridades e os comportamentos. Perante isto, percebe-se que os locais em que os agentes costumam se apresentar estão intimamente relacionados com seus processos identitários. Os formatos que cada espaço

¹⁶ BYRNE, D. Como funciona a música. Trad.: Otávio Albuquerque. Barueri/SP: Editora Manole, 2014.

comporta fisicamente, suas dimensões acústicas e o público para os quais são destinados vão determinar o modo de funcionamento da atividade musical.

Além das imposições físicas, existem fatores estéticos, econômicos, políticos e culturais que determinam quem atua em cada lugar e como isso ocorre. Por isso, há de se considerar que este é um movimento bilateral. Ou seja, não só o espaço modifica a música, mas a música também é capaz de modificar o espaço, suscitando emoções, comportamentos e práticas. Assim, os formatos, as estéticas e outras características sonoras e estilísticas podem ser cuidadosamente selecionadas com fins específicos, tanto pelos músicos, quanto pelos contratantes.

Em todo caso, as atividades se desenham conforme às demandas locais, o que acaba por desencadear a ação dos agentes. Por isso — e pelo fato de serem muitos locais de atuação, dentro e fora da cidade — pensa-se aqui não em estabelecimentos específicos, mas em espaços sociais que possuem determinada coerência quanto aos cumprimentos práticos de suas atividades específicas.

Neste sentido, retoma-se a ideia de mundo da arte. Como anteriormente citado, um mundo artístico diz respeito a um conjunto de indivíduos e entidades cujas ações produzem os acontecimentos e objetos artísticos específicos (Becker, 2010). Dentro deles existem redes de pessoas responsáveis por diferentes setores da produção daquilo que se considera arte dentro de cada mundo. Através de convenções coordenadas, atualizam-se os mundos, bem como, determinam-se os modos de ação dos agentes. Da interação de todas as partes deriva um senso coletivo que atribui valor àquilo que fazem e produzem.

Esta concepção é geralmente vinculada à produção de obras artísticas em si, e tudo o que está por trás das cadeias produtivas. Porém, parte-se da constatação de que os músicos da noite, apesar de não necessariamente participarem de todo o processo de criação e produção daquilo que executam, são artistas, na medida que consideram como arte o que fazem e que interpretam criativamente as obras musicais de terceiros. Dessa forma, leva-se em conta a diversidade e as singularidades do campo, categorizando o cenário musical estudado de acordo com os modos de organização relacionados aos tipos e os locais de trabalho. Busca-se assim demonstrar como funcionam as apresentações, suas articulações e o que acontece antes, durante e depois delas.

Mundo da arte é uma classificação ampla que classifica e subdivide obras, artistas, públicos e demais envolvidos em uma atividade artística de acordo com os

padrões estabelecidos internamente. Assim cada gênero musical dentro do mercado mundial da música, constitui seu próprio mundo. Considerando que os músicos da noite formam grupos heterogêneos que se baseiam em ideias de um ou mais de mundo da arte, pode-se observar o cenário notívago como um (ou mais de um) submundo da arte, o qual se identifica pelas maneiras de se trabalhar e pelas suas divisões do trabalho específicas. A ideia de submundo está ligada ao fato de este não ser um cenário que necessariamente impõe as convenções que atraem os gostos do público, mas apresenta uma relação de dependência para com estes gostos e as tendências do mercado. A terminologia submundo também evoca o caráter marginal ou “desviante” deste setor. Trata-se de uma atividade informal e bastante estigmatizada. Um músico da noite, apesar de poder ser popular, não é necessariamente reverenciado como um grande artista ou criador. Mesmo dentro do espectro profissional da música, este setor é considerado um dos níveis mais baixos dos tipos de trabalho, tanto pela sua falta de regulamentação, quanto pelos modos de vida, tendo em vista que a noite está muito ligada com a ideia de boemia e diversão.

Os principais locais de trabalho, conforme constatou-se nas respostas do questionário, são os bares, pubs e restaurantes; as festas e casas noturnas; e os eventos particulares. Outros locais também foram apontados, como feiras, festivais e teatros. No entanto, vale ressaltar que a maioria dos agentes se apresenta em mais de um tipo de trabalho. Dentre estes, os estabelecimentos fixos que oferecem música ao vivo e os eventos particulares são os mais comuns e, por isso, são o foco principal desta análise.

Pode-se destacar, primeiramente, a atividade musical ligada aos bares, restaurantes, lancherias e outros espaços relacionados à venda e consumo de comidas e bebidas. Devido às proporções dos espaços físicos dedicados aos músicos nesses locais, geralmente, as apresentações são em formatos pequenos ou médios (solo, duos, trios ou quartetos). Em vista o recorrente caráter gastronômico, as performances tendem a ser mais intimistas, utilizando principalmente instrumentos acústicos e eletroacústicos, como violão, instrumentos de percussão ou mesmo bateria e instrumentos elétricos, desde que em volume baixo. Este caráter intimista ou a ideia de tocar “sem atrapalhar”, estão relacionados ao fato de que este tipo de apresentação, normalmente, configura uma espécie de fundo musical, onde a comida, a bebida e interação social entre o público ficam em

primeiro plano em relação à música. Os gêneros musicais mais comumente tocados por estes são a MPB (música popular brasileira), Samba, *Rock* e *Pop* (nacional e internacional), mas também se encontram o Choro, o Sertanejo, o Pagode, entre outros, variando de acordo com o perfil do local e do público. Inclusive, não é raro que um mesmo local apresente diferentes gêneros em sua programação cultural.

Este tipo de trabalho, frequentemente, é articulado por um músico em contato direto com o dono ou equipe do local, de maneira informal. O contato é feito tanto presencialmente, quanto por redes sociais e aplicativos de mensagens, onde o músico pode enviar vídeos, fotos e outros materiais, a fim de mostrar o potencial de seu trabalho. O pagamento varia entre um cachê fechado, acordado antes da apresentação, ou *couvert* artístico, que consiste em cobrar de cada cliente que entra, um valor estipulado pela casa (geralmente de 15 a 20 reais). Sendo o *couvert* a configuração mais comum, a quantia arrecadada entre o público presente é repassada integralmente aos músicos, pelo menos em teoria, podendo render tanto cachês considerados justos, quanto irrisórios. Neste sentido, há quase sempre uma preocupação por parte dos agentes em divulgar e atrair pessoas para sua apresentação, seja pessoalmente ou pelas redes sociais, visando aumentar seu pagamento. Há também a venda de ingressos antecipados, cujo valor também é destinado aos músicos, funcionando de maneira semelhante, sendo um pouco menos recorrente por depreender maior esforço.

Quem faz o contato e organiza a tocada¹⁷, também fica responsável por convocar, direcionar e garantir o pagamento aos músicos que o vão acompanhar (quando necessário), articulando de acordo com indicações e dos círculos dos quais se faz parte. Estabelecer-se contato com outros músicos e com possíveis contratantes é, portanto, um fator determinante para articular as tocadadas. Pode-se dizer que as redes informais de indicações, os círculos ou as “panelas”, conforme foram classificadas por Becker (2008), constituem uma prática tradicionalmente difundida no universo da música ao vivo, sendo o principal meio para conseguir trabalhos, independentemente do tipo.

Quando um profissional indica o outro para uma banda ou um contratante, ele coloca em jogo sua reputação e sua credibilidade, sendo responsável pela boa

¹⁷ Tocada é um termo genérico utilizado pelos músicos para se referir a qualquer tipo de apresentação musical, também sendo frequentemente chamado de *Gig*, uma expressão de língua inglesa que possui uma conotação semelhante.

ou má atuação do colega. Dessa forma, diversos círculos fechados e comunidades se formam entre os músicos. Esta divisão em grupos ocorre por um senso de identificação, seja por gêneros musicais ou comportamentos, estando relacionada também à própria competitividade do mercado. Quem indica um colega para um trabalho, muitas vezes também espera ser indicado pelo mesmo, ressaltando assim que existem laços de obrigação que permeiam estas redes. A partir dos círculos aos quais se estabelece contato, pode-se conseguir trabalhos melhores ou piores remunerados, alcançar maior ou menor destaque e prestígio no cenário, etc.

A novidade é que agora estas também são mediadas pelas redes sociais, onde se pode manter os laços existentes, bem como, estabelecer novos contatos, o que hoje se conhece popularmente pelo termo em inglês *networking* (rede). Manter-se ativo, tanto se apresentando regularmente no cenário local, quanto nas redes sociais, faz com que o músico seja notado por colegas e possíveis contratantes e consiga mais trabalhos, conforme apontado pelo multi-instrumentista, compositor e produtor musical Gabriel Soares, em entrevista cedida em janeiro de 2024.

Vê-se assim, a necessidade de se construir uma reputação individual e que ela depende da correspondência às convenções do círculo em questão. Isto vai do repertório e do tipo de formação musical aos comportamentos no ambiente profissional. Os grupos possuem diferentes noções sobre como se portar no ambiente profissional, que se manifesta em questões como o consumo de drogas e bebidas alcoólicas durante o trabalho, mas também nas próprias relações de trabalho. A ideia de que alguns músicos prejudicam o mercado ao cobrarem valores menores do que o considerado aceitável, em uma espécie de senso comum, também é um exemplo dessas convenções.

As tocas em bares, na maioria das vezes, são bastante abertas no sentido de que, normalmente, não se tem ensaios. Os músicos exploram um repertório em comum e o executam de forma intuitiva e criativa, não se atendo aos padrões das versões gravadas ou “originais” das canções ou temas. A ordem das músicas vai sendo decidida na hora e não é raro que se atenda aos pedidos do público, exigindo uma capacidade de improviso e adaptação. Por isso, é bem comum que os músicos parem entre uma música e outra e decidam entre si as diretrizes do show, dando um caráter informal e improvisado à apresentação.

Outro ponto, é que comumente a infraestrutura é levada, montada e operada pelos próprios músicos. Ainda que algumas casas contem com algum equipamento de som, na maioria dos casos, estes se encontram em condições ruins ou não atendem completamente às demandas dos músicos, que se veem compelidos a adquirir e transportar equipamentos como caixas e mesas de som, pedestais, cabos, além dos instrumentos, microfones, amplificadores, entre outros. As tocas em bares e semelhantes duram em torno de 2 a 3 horas, podendo, por vezes, passar disso. Os pagamentos individuais podem variar muito, a depender do lugar, do tempo de apresentação e do acordo estabelecido.

Há também a tendência entre alguns *pubs* e bares maiores de realizar eventos temáticos, como tributos a determinados artistas, eventos de rua e noites dedicadas a ritmos específicos, onde geralmente se apresentam grupos previamente estabelecidos, em formatos variados, comumente mediante a um cachê fechado, pré-estabelecido em contato com o responsável pela produção musical no local. Nos *pubs*, normalmente se apresentavam bandas de *Rock* e *Pop Rock*. Hoje, todavia, existe uma abertura aos mais variados gêneros, a fim de atrair outros públicos.

Existem casas noturnas que misturam aspectos de festa e restaurante, sendo populares pelas pistas de dança, onde o Pagode, o Sertanejo e outros ritmos considerados mais “dançáveis”, geralmente, ganham predominância. Nas festas e casas deste tipo, muitas vezes os grupos dividem espaço com *DJs* e som mecânico.

Alguns destes espaços oferecem uma infraestrutura melhor, contando, por vezes, com um técnico de som contratado pela casa, amplificadores, microfones pedestais, cabos e outros equipamentos necessários. Porém, comumente, enfrentam-se problemas parecidos com os encontrados nos bares menores, como a falta de espaço físico para os músicos, equipamentos em más condições e baixa remuneração.

Os “palcos” — que por vezes são espaços improvisados — também condicionam os formatos e número de músicos a se apresentarem. É comum que, mesmo bandas com formações bem estabelecidas, criem versões mais compactas das suas apresentações para se adequarem às proporções físicas do local e ao valor oferecido. Como geralmente não compensa levar uma banda com muitos integrantes, vários grupos acabam excluindo parte dos músicos ou criando ramificações em formatos mais enxutos.

Além dos estabelecimentos espalhados pela cidade, muitos músicos e grupos buscam trabalhar em eventos particulares, como formaturas, casamentos e eventos corporativos. Estes eventos podem exigir um repertório vasto, que pode ser especializado em gêneros específicos ou diversificado, a depender do grupo e do evento. Existem algumas bandas e artistas bem estabelecidos neste mercado, que operam com um maior senso de organização profissional. Isto pode ser observado no que diz respeito à relação entre grupo e contratante, podendo-se ter um encarregado para cuidar dessas questões, utilizar-se de contratos formais, exigir-se estrutura, como a contratação de uma equipe de sonorização e outras condições relacionadas à logística, tendendo a ter maior remuneração. Entretanto, o nível de organização, a qualidade da estrutura e o valor recebido, também dependem dos círculos que se faz parte e das reputações que se constrói.

Nos eventos maiores, a tendência é que os músicos tenham que “passar o som”. Isso significa que o músico deve comparecer ao local antes do início do evento para montar o equipamento e fazer os devidos ajustes na sonorização. Em contraste, nos bares (e também em alguns eventos), o artista chega próximo ao horário previamente combinado, monta o equipamento e já dá início à apresentação.

Existem algumas bandas e projetos que contam com membros fixos. Estes, geralmente apresentam um repertório previamente estruturado e ensaiado. Nesta configuração, frequentemente, existe um senso de pertencimento entre os membros, que compartilham de linguagens e comportamentos específicos daquele projeto a fim de construir a reputação do mesmo de maneira coletiva. Em contrapartida, é cada vez mais comum a incidência de músicos *freelancers*, ou seja, profissionais independentes, que não são membros exclusivos de um projeto em particular, trabalhando com diversos grupos. Estes profissionais não criam laços tão profundos com os colegas em relação aos grupos com integrantes fixos. Dessa forma, percebe-se que existe um maior individualismo no cenário local, onde os músicos, em geral, se preocupam mais com a construção das suas reputações individuais.

Contudo, mesmo aqueles que são integrantes de um grupo em particular, frequentemente, oferecem serviços como *freelancer*, a fim de preencher eventuais espaços nas suas agendas de shows. Isto está ligado ao fato de que fazer parte de uma banda ou grupo específico, embora traga esse senso de pertencimento, não

significa ter uma carreira duradoura e bem-sucedida com ele. Isto depende de uma série de fatores, como por exemplo, construir uma boa reputação no mercado e um público fiel. As estratégias para isso variam entre repertórios voltados a nichos específicos ou performances comoventes, que correspondam ao que o público espera ou o surpreenda positivamente.

O músico independente geralmente se vincula a alguns projetos, não como um integrante pleno, mas como um prestador de serviços que se apresenta conforme é contatado e de acordo com sua disponibilidade. Assim, é comum que um projeto se apresente com músicos diferentes, contando com apenas um ou poucos integrantes fixos, que tomam a frente e direcionam o projeto, tanto em questões artísticas quanto de negociações e logística,

As antigas bandas de baile marcam para os músicos, um tempo em que se podia vislumbrar um maior prospecto, no sentido de quantidades de apresentações e de pagamentos. Isto trazia ao músico certo conforto e estabilidade financeira, pelo menos em médio prazo, considerando que se havia uma periodicidade nos trabalhos, com agendas que geralmente eram semanais e ocorriam de sexta à domingo.

Além disso, o músico que carrega a experiência dos bailes é reverenciado como um tipo incomum, alguém cuja identidade carrega a adaptabilidade e a memória de um tempo em que as condições do músico eram diferentes. Principalmente entre as décadas de 1970 e 1990, muitas bandas de baile pelotenses gozaram de grande *status* e popularidade em toda a região Sul. Estas atuavam em uma variedade de eventos, com repertórios diversificados que abrangiam sucessos musicais de diferentes épocas. Esses grupos, geralmente apresentavam formações estáveis e duradouras e contavam com infraestrutura completa, incluindo equipamentos, transporte próprio e um empresário, responsável pela venda de shows e logística.

Eles eram conhecidos pela sua capacidade de tocar durante longas horas, adaptando o repertório ao evento, geralmente, executando as músicas de modo mais fiel possível às gravações originais. As bandas de baile geralmente eram grandes grupos onde os músicos estabeleciam conexões duradouras uns com os outros, compartilhando linguagens, modos de vida e de performar. Assim, os músicos de baile se caracterizam por um tipo peculiar de experiências e conhecimentos. Os vastos repertórios, que eram sempre atualizados, as longas

viagens e o caráter imprevisível dos bailes, criava agentes versáteis, com uma grande capacidade de adaptação no sentido da performance musical.

Um exemplo pertinente das linguagens compartilhadas pelos músicos de baile são as gesticulações com as mãos, a fim de comunicar em tempo real a tonalidade da música a ser tocada na sequência. Pelo número de dedos levantados o músico saberia o tom da música, correspondendo o número 1 à nota Dó e assim por diante. A posição da mão (vertical ou horizontal, para cima ou para baixo) demonstrava os acidentes (bemóis e sustenidos) e indicavam se a música era em tom maior ou menor. Este tipo de comunicação era uma ferramenta que permitia os músicos a darem sequência no baile e decidir a música seguinte de modo a não ter grandes intervalos entre as músicas.

Embora se trate como um tipo que pertence ao passado, ainda se encontram bandas e músicos de baile que resistem e se adaptam às novas condições do mercado. Da mesma forma, vários músicos com experiência no baile se adaptaram aos novos contextos, passando a se apresentar em bares, festas e eventos particulares. O baile em si, como um tipo de tocada, não desapareceu completamente. Muitos grupos, sobretudo, os voltados aos eventos particulares, ainda mantêm algumas das características de bandas de baile como linguagens e repertórios que rememoram à época dos bailes.

É bastante comum que os diferentes músicos aqui referidos, variem entre estes tipos de trabalho ao longo de suas trajetórias. Mesmo que o setor de eventos, por exemplo, possa apresentar melhores condições e retorno financeiro em relação aos bares, não é difícil encontrar músicos que normalmente realizam este tipo de apresentação tocando nos bares e *pubs*, e vice-versa. Isto se justifica pela intermitência e pela instabilidade da profissão. O sucesso financeiro depende não só da qualidade do trabalho, mas também, por vezes, da quantidade, tendo em vista que o número de shows mensais pode variar drasticamente.

A intermitência e a informalidade podem ser desafiadoras para os músicos. O profissional nunca tem uma garantia concreta de que a apresentação marcada vai realmente acontecer. As condições climáticas ou outras circunstâncias — como no caso da pandemia, por exemplo — podem fazer com que as agendas mensais sejam canceladas. Quando isso acontece, o músico apenas perde o trabalho, sem ter a quem ou o que recorrer (salvo em alguns casos, onde se realizam contratos formais). Isso explica a tendência a se ter mais de um trabalho dentro e fora da

música, como também implica uma maior organização financeira por parte dos indivíduos.

Entre as principais queixas sobre o mercado local, está a falta de valorização dos profissionais por parte dos contratantes e dos próprios músicos que não enxergam sua atividade enquanto uma profissão. Um dos argumentos é que, para alguns, a música serve como uma fonte de renda secundária ou são considerados músicos “amadores”, que tocam como atividade de lazer. Desta forma, estes músicos se submetem aos baixos cachês, com a ideia de mostrar o trabalho ou simplesmente se divertir, fazendo com o que o pagamento médio se mantenha baixo. Neste sentido, os músicos profissionais que aceitam estes valores, também contribuem para isto.

Além disso, nesta visão, muitos dos contratantes e donos de estabelecimentos não se importam com a qualidade artística ou técnica da música, buscando sempre o lucro e pagando o menor valor possível. Também é comum que os contratantes dêem diretrizes aos músicos sobre volume da apresentação, bem como, sobre a duração dos shows e por vezes sobre o repertório.

Parece, e eu vou usar esse termo, que o músico pelotense acaba se tornando meio que um bobo da corte dos contratantes, que é o entretenimento, que tu tem que servir. Tudo bem que a gente é contratado, mas... é tudo como eles querem. Às vezes não deixam a banda se expressar da maneira que quer, porque têm que pensar: “será que eu to tocando muito alto? Será que eu tô incomodando tal pessoa?” (Faro, 2023)

A falta de regulamentação do trabalho e organização entre a classe, no sentido de debater os problemas do mercado, convencionar os valores dos cachês e reivindicar melhores condições, também aparece recorrentemente. A partir do questionário, pode-se ilustrar com mais clareza esses argumentos. Como por exemplo, na resposta do guitarrista, compositor e professor de música João Lovato (2023) à pergunta do questionário *online* sobre quem seriam os culpados pelos cachês injustos:

Em parte, acredito que falte uma regulamentação da profissão de músico, algo que venha a definir os parâmetros mínimos para a contratação de um show ou espetáculo. Sei das dificuldades para se desenvolver políticas públicas nesse sentido, mas algo que pudesse definir um cachê mínimo e uma estrutura mínima já seria um grande passo. Por outro lado, me parece que falta, por parte dos músicos, uma valorização do seu próprio trabalho. Não é difícil encontrar músicos que aceitem que seus cachês sejam definidos pelos contratantes.

Este tipo de discurso não só demonstra a precariedade do trabalho a nível local, mas também a ineficiência e a falta de credibilidade de entidades como a Ordem dos Músicos do Brasil em relação aos músicos locais. O órgão, que teoricamente serviria para regulamentar e permitir uma maior organização e sindicalização da classe, só é citado com conotações negativas, e principalmente por aqueles que atuaram na época da sua obrigatoriedade, sendo raros aqueles que ainda são filiados. Existem também outras associações com a mesma finalidade, mas são igualmente desacreditadas pelos agentes.

Ao serem perguntados sobre as mudanças no cenário notívago pelotense observadas ao longo de suas trajetórias, notam-se os seguintes pontos:

Sobre os locais de trabalho, vários músicos, sobretudo os mais velhos, mencionaram a falência e fechamento de clubes sociais e casas de shows, o que reduziu drasticamente as oportunidades e as condições de trabalho. Todavia, pode-se perceber que os músicos cujas carreiras profissionais começaram, sobretudo, nos últimos 20 anos, não apontam mudanças significativas sobre valores e condições de trabalho.

Até meados dos anos 1990, como citado, existia uma grande variedade de bailes e festas dançantes que formavam um mercado vasto onde as remunerações eram consideravelmente melhores, fazendo com que os grupos e bandas se organizassem em formatos maiores (com mais de 5 integrantes) e com formações bem estabelecidas. Como pôde-se observar, as bandas de baile eram empresas organizadas, onde se tinham funções definidas, como um responsável pela venda, técnicos de som, *roadies*, entre outros. Hoje em dia, em contraste, há um aumento no número de bares, pubs e restaurantes menores, que, embora tragam mais oportunidades, muitas vezes oferecem cachês mais baixos e condições de trabalho piores. Com isto, quer se mostrar que ao mudarem os locais, a maneira de articular um trabalho, os formatos, valores e inclusive as sonoridades também mudam. Isso fica evidente principalmente no caso dos bares, onde tanto a negociação quanto a organização da tocada são realizadas pelas mesmas pessoas que vão tocar.

Neste sentido, a partir do questionário percebe-se que 72% dos musicistas afirmam vender seus próprios shows e serviços. Entre aqueles que não o fazem, pode-se encontrar pessoas de diferentes gerações. Isso demonstra que o fator geracional não é tão determinante neste caso, tendo muitos dos indivíduos mais velhos, mesmo os músicos de baile, se adaptado aos novos formatos. Deve-se

ressaltar que muitos agentes esperam outra pessoa do grupo fazer o contato com o contratante e convocá-lo, o que explica a diversidade geracional nestas respostas.

Sobre as mudanças no repertório, as respostas apontam uma maior demanda do público para músicas atuais e “mais comerciais” na concepção dos pesquisados, o que pode limitar oportunidades para estilos tidos como clássicos ou para a música autoral.

Hoje eu acho que a música está muito diversificada, mas, por exemplo, tem um certo estilo musical que predomina que é o sertanejo universitário, essa coisa assim. [...] Tu passa em qualquer loja, tão tocando esse tipo de música. Então, às vezes, se tu quer ser um músico popular, tu é obrigado a tocar esse tipo de música. (Ribeiro, 2023)

Apesar disso, pôde-se constatar que muitos dos repertórios dos grupos locais são pautados nos “clássicos”, demonstrando que muitas vezes, esta suposta demanda não é acatada ou é mesclada aos repertórios tradicionais, considerando que também há demanda pelo repertório voltado às memórias. Outro ponto é que 58,1% dos musicistas pesquisados afirmam participar de algum projeto de músicas autorais, o que demonstra uma vontade de investir naquilo que criam, mesmo com pouco espaço no mercado local.

A resistência às novidades do mercado musical pode ser explicada através das hierarquizações e das reputações que determinados estilos e artistas possuem a nível mundial e nacional. Os contextos de formação como família, amigos, escola e outros ambientes de socialização também contribuem para a criação dos gostos pessoais dos músicos e do público. Estes, são ligados não só à classe social, mas a outros valores simbólicos, conforme discutido anteriormente.

Outra característica apontada é a setorização ou segmentação das relações entre os músicos por estilo musical. Os músicos tendem a se agrupar em comunidades ou cenas que partilham costumes comuns a determinados gêneros, normalmente mais de um. Isso pode tanto fortalecer as relações dentro desses grupos como aumentar a sensação de divisão no panorama geral da comunidade musical. No passado, era mais comum que os músicos e as bandas fossem essencialmente ecléticos, ou seja, apresentavam em seu repertório músicas de diferentes gêneros musicais. Isto também está ligado ao mercado fonográfico, que hoje em dia, apresenta uma infinidade de ramificações e classificações, mesmo dentro do espectro comercial, tornando mais difícil ser um músico que “toca de tudo”.

Considerando que muitos dos músicos são ecléticos em alguma medida e podem apresentar características e comportamentos vinculados a diferentes vertentes musicais, vê-se comumente pessoas que transitam entre gêneros e círculos dentro do cenário pelotense. Acredita-se que esta segmentação tenha sim a ver com gêneros, mas ela é exacerbada pela competitividade do mercado local.

Como se pode ver, não são só as estruturas impostas por uma indústria cultural mais ampla que afetam o cotidiano do músico. A soma entre as condições locais e as mentalidades difundidas pelos meios informacionais criam sujeitos múltiplos que incorporam estas contradições em suas identidades individuais e coletivas.

5. 1. As identidades do músico pelotense

As identidades às quais se refere ao longo desta pesquisa, são construções sociais individuais e coletivas que são classificadas por elementos variados, vinculados a diferentes aspectos como nacionalidade, classe social, gostos, profissão, cultura, raça e gênero. Assim, a identidade se forma não através das semelhanças, mas das diferenças entre as pessoas e grupos. No caso desta pesquisa, o foco está especificamente nas identidades formuladas através da atividade de músico, onde trabalho, cultura e vida social se misturam.

Portanto, utiliza-se o termo identidades para se referir ao complexo processo de construção da carreira de um músico, que envolve gostos pessoais e uma série de elementos, muitas vezes, contraditórios, transcendendo a esfera laboral. Trata-se de um processo social, cultural, artístico e musical, tendo os próprios agentes dificuldades em traçar esta linha de forma clara.

Historicamente, diferentes definições do conceito identidade foram formuladas e reformuladas com base nos contextos sociais e científicos de cada período. Stuart Hall (2006) identifica três paradigmas principais: o sujeito do Iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno.

Em linhas gerais, o sujeito do Iluminismo é visto como um indivíduo centrado e unificado, com um núcleo estável que evolui, mas mantém sua essência ao longo da vida. Em contraste, o sujeito sociológico reflete a complexidade do mundo moderno, onde a identidade não é inerente e autônoma, mas moldada pelas interações sociais em consonância com os valores simbólicos dos contextos aos

quais se faz parte. Já o sujeito pós-moderno responde às múltiplas transformações sociais e culturais que fragmentam a identidade, fazendo-a fluida e mutável, sem uma essência fixa. Este sujeito pode exibir várias identidades contraditórias, assumindo formas diversas conforme o contexto (Hall, 2006).

Esta fragmentação da identidade vem das múltiplas influências culturais e dos processos contraditórios que as envolvem.

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas - desalojadas - de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem "flutuar livremente". Somos confrontados por uma gama de diferentes identidades (cada qual nos fazendo apelos, ou melhor, fazendo apelos a diferentes partes de nós), dentre as quais parece possível fazer uma escolha (HALL, 2006; p.75).

No cenário específico dos músicos da noite, a distinção entre o sujeito sociológico e o pós-moderno não é tão clara, exigindo uma fusão desses conceitos para uma análise mais coerente. Como se pôde observar, por um lado, existe a fragmentação e a crise estabelecida por influência dos meios de comunicação e as tendências técnicas e estéticas que se estabelecem e se transformam em um ritmo acelerado, afetando os mercados locais e os indivíduos neles circunscritos. Por outro, há um mercado local com um *modus operandi* relativamente estabelecido, onde as mudanças não parecem se cristalizar com tanta rapidez e constância. Além disso, as interações sociais são primordiais em uma atividade coletiva como a música, onde os tipos de comportamentos e práticas definem os músicos e os grupos aos quais se vinculam.

Como visto anteriormente, consumir determinado tipo de música significa participar de um universo simbólico, compartilhando os valores representados por ele. O contexto de globalização pressupõe uma exacerbada quantidade de ideias, estéticas e produtos e formatos que são amplamente difundidos e consumidos através de uma indústria cultural cada vez mais plural que se desdobra em incontáveis categorias.

O reflexo desse processo não está apenas nos conflitos entre segmentações musicais e gostos, mas na própria organização do músico que não só se adapta aos padrões locais, mas importa padrões difundidos pelos novos formatos da indústria cultural, como a utilização das redes sociais, o consumo pelas plataformas de

streaming e as ideias ligadas à empresarização e autogestão. Estes paradigmas fazem com que os sujeitos se vejam compelidos a adquirir comportamentos e acumular funções que não necessariamente condizem com as condições objetivas do trabalho ou com a remuneração que recebem.

Estas identidades fragmentadas e contraditórias, podem ser manipuladas pelos indivíduos, a fim de ressoar com as expectativas de seus contextos sociais. Assim, para fazer parte de determinado círculo e para conseguir trabalhos, o músico se utiliza de algumas estratégias, ainda que possam não ser atos totalmente conscientes e planejados.

Goffman (2014), observando a vida social através da metáfora da dramaturgia, afirma que os indivíduos constantemente gerenciam suas identidades, representando diferentes papéis conforme as impressões que deseja causar naqueles com os quais interagem ou conforme o que eles esperam. O ator desenvolve diferentes “faces” ou “fachadas”, as quais manipula para se adaptar a diferentes circunstâncias. Esta concepção está vinculada a qualquer situação de interação social, de forma que se possa observar como organizam-se os atos cotidianos.

No sentido dos músicos, estas representações se fazem presentes tanto na interação com o público e com os contratantes quanto entre os músicos, julgando que para fazer parte de um grupo deve-se estar de acordo com as representações nele convencionadas. A própria ideia de reputação está vinculada à como o indivíduo se apresenta para os demais, que elementos ele manipula, e quais convenções ele segue.

Para Goffman (2014), as representações podem ser “cínicas” — quando o ator não acredita nas próprias práticas, realizando-as puramente por interesse pessoal ou por pressões do público com o qual interage —, ou “sinceras”, quando o indivíduo crê plenamente naquilo que projeta para o outro. No caso estudado, embora muitos adotem determinados comportamentos ou incorporem repertórios alheios àquilo que consideram “sua verdade”, os agentes conseguem, muitas vezes, se apropriar das linguagens a ponto de se identificar com elas, demonstrando o caráter maleável da identidade apontado por Hall (2006).

Muitos músicos encontram estratégias para satisfazer suas necessidades artísticas e criativas durante suas performances, mesmo quando não se identificam com o gênero executado. Isto pode ocorrer quando o musicista mescla linguagens e

estéticas musicais com as quais de fato se identifica, por exemplo. Dessa forma, o agente não corresponde às convenções específicas do gênero, mas sim do grupo no qual se situa. A necessidade de postar conteúdos nas redes sociais também exige um esforço de tentar manipular impressões, seja para conseguir trabalhos ou para captar público.

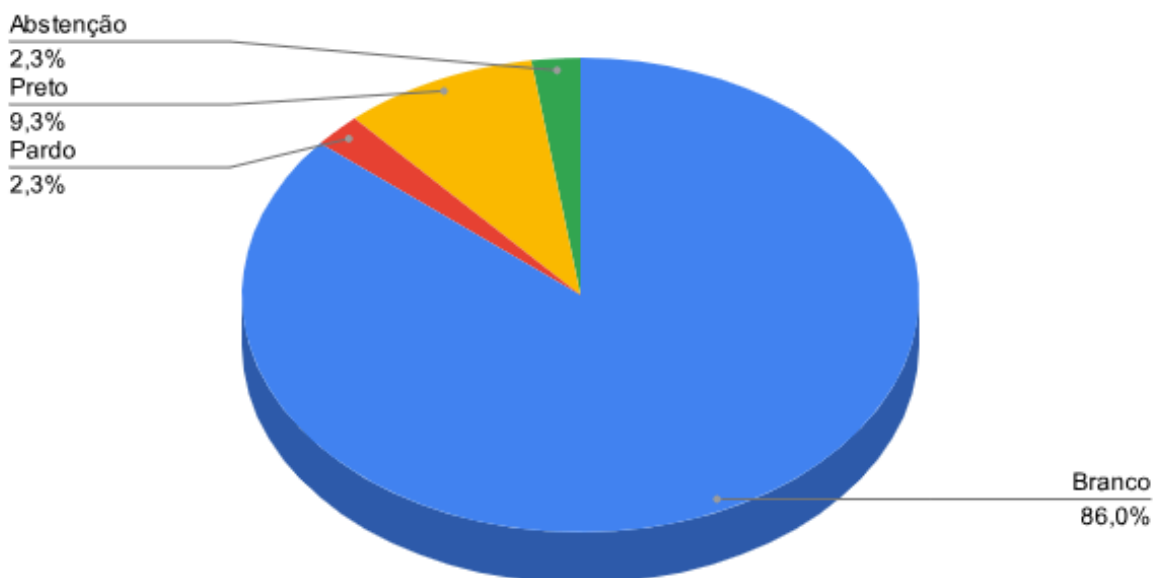
Dessa forma, a identidade não é um fato consolidado, mas sim um processo complexo e ininterrupto de construção e reconstrução de si mesmo de acordo com os elementos objetivos e subjetivos que se apresentam.

5.1.1. Análise dos dados do questionário

Para entender melhor as mudanças identitárias, é necessário primeiramente saber quem são estas pessoas e como elas se consideram dentro do espectro do trabalho musical. Para tal, analisam-se os dados obtidos pelo questionário *online* de forma a observar os diferentes papéis assumidos pelos músicos e as perspectivas contraditórias que formulam suas identidades.

O cenário musical pelotense, mesmo no que tange à noite, é muito mais diverso do que pôde-se captar aqui, havendo ramificações e divisões bastante específicas. Portanto, tenta-se identificar qual é este cenário, começando pelos grupos sociais que o compõem. O gráfico a seguir, demonstra as identidades étnicas e raciais dos questionados segundo suas próprias definições. Apesar de se trazer algumas alternativas, deixou-se espaço para que os agentes colocassem alguma definição que não constasse dentre as opções.

Figura 1 - Gráfico da distribuição étnico-racial



Fonte: Questionário - O mercado e as identidades no cenário musical de Pelotas, 2023

Embora exista na cidade uma quantidade expressiva de movimentos musicais afrodiáspóricos e uma grande quantidade de musicistas pretos e pardos, nos círculos encontrados, estes compõem uma minoria. O passado escravagista do país e da cidade trouxe heranças que se manifestam em preconceitos, conflitos e segregações raciais, afetando fortemente a esfera cultural. Conforme consta no Dicionário de História de Pelotas (Loner, Gill e Magalhães, 2017, p. 202):

Durante a maior parte do século XX, os negros sofreram muito com a segregação e o preconceito racial, que terminaram condicionando suas chances de ascensão social e de busca de emprego na cidade. Para combater essa discriminação e apoiar-se mutuamente, fundaram várias entidades, iniciando no tempo do Império e terminando por montar uma rede associativa completa, que incluía entidades mutualistas, recreativas, políticas, religiosas, musicais e esportivas. Essas entidades proporcionavam oportunidades de socialização, educação, confraternização e lazer, além da criação de redes de compadrio, de amizades e matrimoniais, congregando esse grupo étnico e dando-lhe melhores condições de resistência frente à forma como era visto pela sociedade brasileira, impregnada pelos efeitos dissolventes da ideologia do “branqueamento” (que propugnava que os negros, com o tempo, se diluiriam na sociedade branca) e pela falsa ideia da “democracia racial”.

A segregação racial na música pelotense foi demarcada na divisão dos clubes sociais e associações carnavalescas. Os clubes tradicionais, restritos a uma

elite branca e abastada, impulsionaram um circuito de bailes que atendia exclusivamente a seus interesses. Embora não seja uma generalização, a segregação racial nesse contexto contribuiu para a divisão simbólica dos mercados musicais.

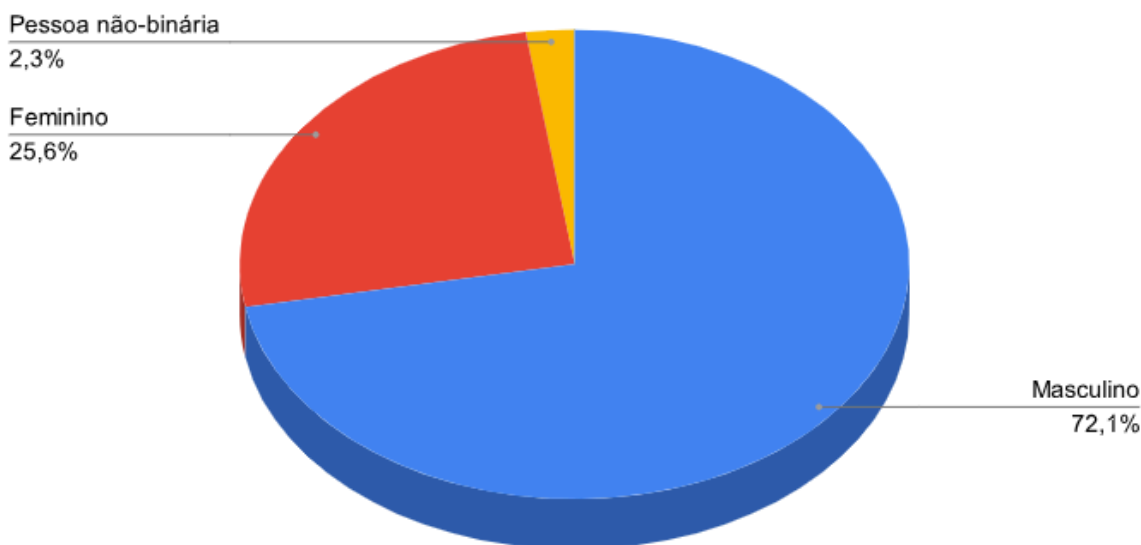
As relações raciais no Brasil, caracterizadas por profundas desigualdades e hierarquias, permeiam a cultura e a música de forma complexa. A raça, como enfatiza Ianni (2004), é uma construção social, resultado de processos históricos e sociais que envolvem relações de poder e dominação. A valorização de determinados estilos musicais e a construção de identidades musicais estão intrinsecamente ligadas a representações sociais da “negritude” e da “branquitude”, as quais são constantemente (re)produzidas e naturalizadas nas relações sociais.

Vale ressaltar, que apesar dos músicos de baile trabalharem, sobretudo, nos bailes das elites, estes não eram vistos como iguais, sendo também a distinção de classe bem definida. Ainda que muitos gozassem de algum prestígio e fossem aclamados pelo público, segundo relatos, os músicos muitas vezes tinham que entrar pela porta dos fundos e comer uma comida preparada especificamente para os empregados, de qualidade inferior à ofertada aos sócios e convidados.

Esta distinção de classe é observável até hoje, principalmente, por grupos e indivíduos que trabalham nos eventos das classes dominantes. É comum que não se ofereça comida e nem mesmo água para os músicos, bem como, espera-se que eles se mantenham “invisíveis” e sigam um padrão de comportamento que seja o mais discreto possível durante o evento, salvo durante a performance. Esta é uma lógica que também serve em relação a outros prestadores de serviço dos eventos, como cozinheiros, garçons e técnicos de som.

Como fora citado anteriormente, há também uma maioria masculina neste cenário, o que pode ser observado no gráfico abaixo. Isto reflete um padrão que historicamente limita o espaço das mulheres neste universo profissional.

Figura 2 - Gráfico da distribuição de gênero



Fonte: Questionário - O mercado e as identidades no cenário musical de Pelotas, 2023.

A pesquisa de Lucy Green (2001) evidencia que as mulheres são submetidas a expectativas de gênero que limitam suas possibilidades de atuação no campo musical em geral. A autora demonstra que a construção social da feminilidade influencia a percepção e a valorização da produção e performance musical feminina. Mulheres que se encaixam em estereótipos mais tradicionais, como o de cantora ou educadora, segundo essa lógica, encontram maior aceitação social em relação à compositoras, instrumentistas, arranjadoras e mulheres que ocupam outros cargos considerados tradicionalmente masculinos.

A maioria das mulheres pesquisadas, se definem profissionalmente basicamente como vocalistas/cantoras, demonstrando que não é comum encontrar mulheres tocando outros instrumentos na noite pelotense. Conforme levantado pela pesquisadora Luciana Requião (2020) a partir da trajetória de mulheres musicistas no Rio de Janeiro na virada do século XX para o século XXI, a falta de instrumentistas mulheres no mercado fonográfico mundial afeta também a vida laboral das musicistas locais, uma vez que não há referências suficientes para influenciar tais mulheres, principalmente, comparado à quantidade de referências masculinas. Green (2001) argumenta que enquanto cantoras, as mulheres são

frequentemente associadas a um papel ornamental e submissas a padrões estéticos que priorizam a beleza física em detrimento de suas capacidades técnicas e criativas, reforçando a existência de diferentes níveis de aceitação da atuação musical feminina.

Obviamente, a pesquisa não conseguiu alcançar a todos e todas que compõem o cenário notívago, havendo uma margem para erros. Porém, por ter se encontrado uma discrepância bastante acentuada, acredita-se que esta diferença se manteria proporcional mesmo com uma amostra maior. Além disso, as observações atestam estes dados, sobretudo no que diz respeito às pessoas inseridas nos tipos de tocadás e gêneros musicais aqui apontados.

Há de se considerar que músico da noite é um termo genérico, utilizado aqui para caracterizar a principal forma de trabalho no cenário local. Sendo assim, ressalta-se que a maioria dos agentes se encaixa em mais de um nicho profissional. Na tabela abaixo, pode-se ter uma noção de quais são estes nichos. As respostas permitiam a escolha de mais de uma alternativa e ainda havia espaço para os questionados colocarem por escrito alguma categoria que não constasse dentre as opções.

Tabela 2: Categorização dos músicos por atuação profissional

Categoria	Contagem
Músico(a) da noite	29
Músico(a) de baile	16
Músico(a) de estúdio	13
Compositor(a)	11
Produtor(a) musical	10
Professor(a) de música	9
Músico	1
Cantora e compositora	1
Músico amador atuante em eventos diversos	1
Produtor(a) de conteúdo digital/Influenciador(a)	1
Instrumentista <i>freelancer</i>	1

Produtor de eventos próprios	1
------------------------------	---

Fonte: Questionário - O mercado e as identidades no cenário musical de Pelotas, 2023.

Isto demonstra que existem diferentes frentes de trabalho para um músico local e que, considerando as mudanças do mercado, os indivíduos se dividem entre elas, variando também as denominações que tomam para si. 18,6% dos questionados marcaram apenas a categoria músico da noite e 9,3% marcaram apenas músico de baile, demonstrando que a maioria dos indivíduos se identifica com mais de uma categoria. Acredita-se que trabalhar apenas com música implica provavelmente em ter que se enquadrar em mais de um nicho de atuação, tendo em vista a baixa remuneração e a intermitência dos trabalhos.

Cada uma dessas classificações, implica modos de agir e de se portar. Viu-se que a categoria músico de baile carrega tipos de conhecimento e práticas específicas, que são vinculadas a um período onde os repertórios, as condições e as divisões do trabalho eram diferentes. Da mesma forma, um músico de estúdio precisa ter um tipo de comportamento específico. As gravações em estúdio geralmente demandam atenção na execução técnica daquilo a ser gravado, em vista que a performance fica registrada para posteridade. O ambiente é mais controlado e dificilmente traz grandes surpresas, sendo bastante popular também os *homestudios*, ou seja, estúdios caseiros. É comum que muitos músicos possuam equipamentos de gravação, tanto para produções próprias quanto para venda de serviços de produção musical e gravação de faixas. Para isso, necessita-se ter um conhecimento técnico e prático dos equipamentos e *softwares* de gravação.

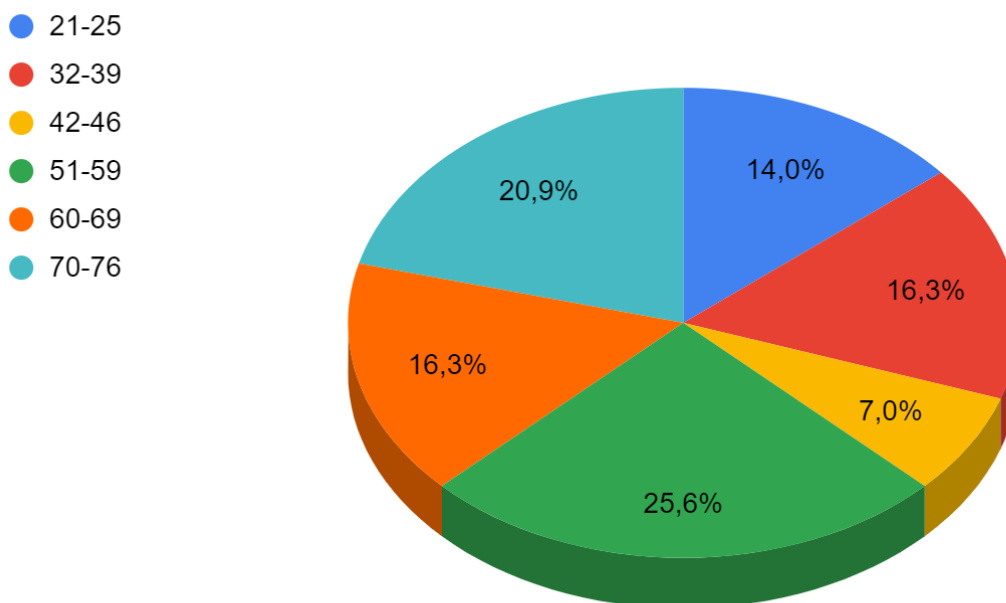
A performance em palco demanda outros tipos de aptidões musicais e extramusicais, como a chamada “presença de palco”, a interação com o público e uma capacidade de adaptação a situações inesperadas. Ser professor de música pressupõe a organização, preparação das aulas, a interação com os alunos e assim por diante. Dessa forma, pressupõe-se que para cada uma dessas categorias, o agente assume diferentes modos de agir e demonstra diferentes faces. Assim, quanto mais nichos o agente se insere, mais papéis ele assume e acumula.

55,8% dos pesquisados afirmam não ser possível se manter financeiramente trabalhando apenas com música na cidade. Por isso 54,7% desempenham atividades profissionais em áreas alheias à música. Dentre as diversas profissões apontadas estão: médico, veterinário, odontologista, advogado, funcionário público,

engenheiro, designer, esteticista, torneiro mecânico, cozinheiro, escritor, costureiro, entre outros.

Do ponto de vista etário, pode-se classificar as gerações dos pesquisados em 6 diferentes décadas, conforme o gráfico a seguir:

Figura 3 - Gráfico da distribuição etária



Fonte: Questionário - O mercado e as identidades no cenário musical de Pelotas, 2023.

Percebe-se que mais da metade dos pesquisados possuem mais de 50 anos. Portanto, na maioria das respostas, trata-se de pessoas que foram atravessadas por diversas transformações, tanto do mercado da música mundial, como do local, como se constatou anteriormente. Portanto, as mentalidades de um mercado musical consolidado em um contexto pré-internet estão, de certa forma, enraizadas em sua forma de trabalhar.

Além disso, o fator geracional também pode explicar, em partes, a preferência musical pelos clássicos e gêneros consagrados principalmente no século XX. Segundo o neurocientista e psicólogo Daniel Levitin (2021), o gosto musical é estabelecido principalmente durante a adolescência, um período marcado por intensa autodescoberta onde a música possui uma forte carga emocional. A adolescência é também quando o cérebro se aproxima dos níveis adultos de maturação, influenciando fortemente as preferências musicais que se carrega pela

vida adulta. Assim, a relutância a alguns gêneros e a ideia de que a música de hoje em dia é “pior” do que a de antigamente, também é influenciada por esta questão.

A memória é um elemento crucial para a formulação das identidades. Esta configura uma reconstrução do passado constituída tanto por influência das lembranças de outrem, quanto por dados do presente. As memórias individuais recebem influência direta dos outros, sendo divididas com estes e por estes (Halbwachs, 1990). Dessa forma, constrói-se a memória individual com a colaboração direta das percepções dos grupos aos quais se fez ou se faz parte, trazendo um senso de pertencimento e coletividade, legitimando as identidades dos sujeitos. O apego afetivo às memórias dos tempos dos bailes e de uma fase anterior da indústria da música é bastante evidente e deve ser levada em conta para se entender tanto a organização do mercado atual, quanto a resistência às mudanças.

Isso não quer dizer que os mais jovens não compartilham do gosto pelos clássicos, nem que os mais velhos não acompanham as novas tendências. Há de se considerar as hierarquias estabelecidas, as reputações de cada gênero musical, os contextos particulares e demais fatores sociais que formam o gosto de cada indivíduo.

Sobre o processo de formação musical destes indivíduos, nota-se que, salvo algumas exceções, grande parte começou a aprender a tocar um instrumento ou cantar ainda na infância e na adolescência, influenciados principalmente por grupos de amigos, familiares e vizinhos, como também pelas mídias como rádio, revistas, televisão e internet, no caso dos mais jovens. A paixão pela música, o prazer e a realização pessoal são citados como as principais motivações para os agentes terem se tornado músicos profissionais.

A educação formal de música, apesar de aparecer em algumas das respostas, não é um pré-requisito no mercado de trabalho. 55,8% dos indivíduos afirmam não possuírem formação técnica ou acadêmica em música (completa ou incompleta), enquanto 44,2% possuem. Apesar disso, 34,8% das respostas apontam que este tipo de formação é essencial para o trabalho do músico atual. Dentre estes apenas uma pequena parcela de fato afirma possuir tal formação, o que denota uma certa diferença entre as perspectivas individuais e a realidade prática do cenário estudado. A partir destes dados, pode-se perceber que a tendência no mercado local é de uma relação com a música bastante informal e

intuitiva, construída através dos contextos de interação e da própria atividade profissional.

A ideia de que a formação acadêmica é essencial, vem da competitividade do mercado, onde a obtenção de tal conhecimento agrega um certo valor simbólico que em tese, é um fator positivo na reputação individual dos músicos. Mas isso não quer dizer que a formação acadêmica prepara o músico para o mercado de trabalho. Há alguns círculos (como os músicos de baile, por exemplo) que valorizam mais a experiência empírica e a capacidade de se adaptar a diferentes situações durante uma apresentação. Assim, ser mais técnico/acadêmico ou ser mais “cancheiro¹⁸” — para utilizar uma expressão comum neste universo — depende muito mais dos círculos aos quais se vai encaixar ou de pretensões mais amplas na carreira musical do que de fato de uma pressão do mercado, sobretudo, na noite.

81,4% dos questionados se consideram artistas; o restante varia entre definições como artesão, operário, ou simplesmente músico — separando a profissão das demais atividades artísticas. Apesar disso, 92,5% dos músicos dizem conseguir se expressar artisticamente em seus trabalhos. A ideia de conseguir se expressar criativamente, mesmo em situações em que o sujeito não se identifica com as estéticas ou outros parâmetros, vai ao encontro das estratégias utilizadas para se satisfazer artisticamente.

Sobre a venda de serviços, constatou-se que grande parte dos agentes negocia e vende seu próprio trabalho, denotando uma tendência ao empreendedorismo, uma nova configuração para aqueles acostumados a terem seus trabalhos vendidos por terceiros. Ainda assim, um ponto relevante é que alguns musicistas não vendem seus serviços pois são acostumados a tomarem para si o papel de coadjuvante, mantendo uma postura passiva. Estes esperam ser contatados, mantendo vínculos e se preocupando em realizar bons contatos e manter uma boa reputação no mercado. Viu-se que em muitas das articulações dos serviços musicais, um dos integrantes fica responsável pelo contato, convocação e pagamento dos demais. Dessa forma, quem realiza este tipo de tarefa pode, de certa forma, ser visto como o líder, ou o personagem principal, para seguir a metáfora da dramaturgia. É bastante comum que o vocalista, sendo aquele que está

¹⁸ Cancheiro é uma expressão gaúcha que se refere ao cavalo acostumado a correr em canchas (local onde se realizam as corridas). Popularmente, o termo descreve alguém habilidoso e experiente em determinadas tarefas.

à frente do palco e, muitas vezes, do projeto em si, seja o responsável pela venda. Mas isto não é uma regra, o responsável pelo projeto e pelas negociações pode ser qualquer um do grupo, desde que fiquem definidos os papéis.

Considerando que 27,9% dos agentes afirmam não vender seus próprios serviços, nota-se uma grande quantidade de personagens principais em relação aos coadjuvantes. Entre estes, há aqueles que se identificam com a categoria músico de baile. Isto significa dizer que alguns pertencentes a esta categoria se adaptaram a esse tipo de papel.

Ainda que os comportamentos individualistas sejam cada vez mais comuns, não quer dizer que os músicos se apresentem sempre em formatos individuais. 47,6% dos músicos afirmam trabalhar somente em grupo, enquanto 52,3% trabalham tanto sozinhos quanto em grupos. A tendência é que aqueles que conseguem trabalhar em formato solo (principalmente quem canta e toca algum instrumento harmônico ou utiliza de alguma tecnologia), também façam parte de projetos coletivos. Isso pode ser explicado pela demanda de algumas casas e bares, que preferem formatos mais “dançáveis”, com percussão ou bateria, mas também pelo fato de que quanto mais projetos diferentes se fizer parte, mais oportunidades se têm.

Dentre os modos de conseguir trabalho, 59,5% das respostas apontam para indicações de colegas e contratantes; 54,7% entram em contato direto com o contratante e 37,2% fazem este contato através das redes sociais. Assim, demonstra-se a importância das redes informais de indicação, a tendência de os músicos venderem diretamente seus trabalhos, bem como, a utilização da internet como ferramenta de mediação do trabalho do músico da noite atualmente.

As ideias de gestão de carreira e *marketing* são cada vez mais comuns, considerando que o mercado em geral, difunde o empreendedorismo individual e a auto venda como a fórmula para o sucesso profissional. Neste sentido, 95,3% dos músicos defendem que estes conhecimentos são necessários para o trabalho do músico atual, o que tem a ver com a tendência de se vender os próprios serviços. Ainda assim, 55,8% afirmam possuir ou se interessar por tais conhecimentos, enquanto 44,1% não. Mais uma vez, se encontra a discrepância entre o que os agentes consideram ser o ideal para o seu sucesso profissional e as ações que de fato realizam. Essa discrepância está vinculada à capacidade de adaptação, à demanda do mercado local e ao papel que o músico assume. Leva-se em conta que

alguém que se apresenta como coadjuvante em um círculo relativamente bem estabelecido, tende a não se preocupar com estas questões, se atendo às formas tradicionais de se conseguir trabalho.

As redes sociais, por outro lado, foram incorporadas à realidade da grande maioria dos agentes. 85,7% afirmam utilizar as redes sociais como ferramenta de trabalho, enquanto 97,6% atestam que elas são importantes neste sentido. A divulgação das apresentações configura a maneira mais utilizada entre os agentes, seguida pela produção de conteúdo audiovisual. O que varia, neste caso, é o nível de adaptação a estes meios. 41,8% das pessoas pesquisadas não sentem nenhuma dificuldade de adaptação; 32,5% dizem sentir apenas um pouco e 25,5% sentem dificuldades claras. O que quer dizer que, ainda com dificuldades, a maioria se adaptou a estes meios por acreditar que eles são essenciais para o trabalho do músico atual. Dessa vez, demonstra-se não uma disparidade entre crenças e práticas, mas sim o esforço empregado para adquirir tais comportamentos, baseando-se, sobretudo, na crença da importância destes. Essa crença é um reflexo claro das influências da indústria cultural e da racionalidade técnica no trabalho do músico.

Pode-se perceber por estes dados que a mudança no cenário local se traduz muito mais nas perspectivas e nos atos cotidianos de cada um dos agentes, não sendo tão perceptível para quem observa de fora. As identidades se encontram em um estado constante de negociação, onde as tradições e as novas tendências não podem ser vistas apenas pelo espectro geracional, ambas fazendo parte da construção destes indivíduos, seja pela adaptação ou pela negação. Ainda que não se possa chegar a verdades absolutas e nem ter um panorama completo da identidade de cada um, fazendo-se preciso uma investigação mais completa das trajetórias individuais, acredita-se que pôde-se ter uma ideia de como se organizam e como pensam os agentes pesquisados.

Considerações finais

O objetivo desta pesquisa foi tentar apontar e compreender as principais mudanças na identidade do músico notívago pelotense através da organização do cenário local e das perspectivas individuais. Sendo estes, sobretudo, profissionais

autônomos que trabalham no ramo do entretenimento, foi necessário mobilizar construtos teóricos e dados que demonstram a importância das tecnologias e da evolução técnica neste processo, visto que o setor reproduz, sobretudo, as tendências da indústria fonográfica. Fez-se isso não apenas comparando o passado e o presente do mercado local, mas destacando as mudanças estruturais na produção, difusão e consumo de música a nível mundial e nacional, assim como, as influências dos meios de comunicação e como isto é internalizado pelos agentes.

O que se encontrou na prática, não foram transformações bruscas e imediatas que afetam a todos da mesma maneira, mas diversas formas de se apropriar das novas linguagens, comportamentos e ferramentas. Percebeu-se que as evoluções técnicas e tecnológicas sempre se fizeram presentes na construção dos músicos em questão. Assim, não foi apenas a internet, as redes sociais e outras configurações mais recentes que transformaram o trabalho e a vida destes agentes, mas sim um longo e complexo processo que envolve diferentes momentos da indústria fonográfica, no sentido de gêneros, formatos e mídias. Estas mudanças são sentidas e observadas de uma maneira bastante particular no cenário atual, o que tem a ver com a própria realidade da cidade. A construção cultural e social de Pelotas carrega heranças que também se refletem nos comportamentos individuais.

Viu-se que desde seus primórdios a cidade de Pelotas possui um grande vínculo com a música. A grande opulência econômica da cidade no século XIX contribuiu para a construção de um cenário musical que mesclava influências da música europeia com as expressões nativas e afrodiáspóricas. Apesar disso, foi principalmente no século XX, mais precisamente após a Segunda Guerra Mundial, que começou a se desenvolver e se disseminar uma indústria cultural, onde a arte passava a adotar pressupostos comerciais que criavam e padronizavam aquilo que se conhece como música de massa.

Apesar da noite pelotense apresentar música ao vivo voltada ao entretenimento há muito tempo, foi principalmente depois dos anos 1960, com as bandas de baile, que o músico da noite como se conhece hoje começou a se delinear. De 1960 a meados de 1990, os bailes em clubes sociais e casas de shows formavam um mercado vasto, culminando no surgimento de diversos grupos. As bandas de baile pelotenses eram grandes conjuntos focados em repertórios ecléticos que possuíam estrutura e uma divisão do trabalho bem definidas. Esta tendência formava um cenário bastante positivo para os músicos, que

movimentavam altos valores, sendo muitos destes conjuntos, referência no estado e região.

A partir de 1990, os clubes sociais perdiam sua força na cidade e as bandas de baile foram gradativamente sendo substituídas por outros formatos, sobretudo, visando reduzir custos. As discotecas passaram a ser uma opção mais viável para os eventos sociais e festas. Enquanto isso, crescia um mercado de bares, restaurantes e casas noturnas que ofereciam música ao vivo em formatos mais intimistas e com cachês mais baixos. Esta foi uma importante mudança de paradigmas, que demonstra como a evolução técnica somada aos processos econômicos específicos da cidade transformaram todo um ecossistema musical.

A indústria cultural foi apresentando cada vez mais novos produtos e formatos que modificam não só o gosto do público, mas os repertórios e as maneiras de se trabalhar com música. A internet surge como uma nova etapa do mercado musical e da vida social em geral, onde essas mudanças começaram a se tornar mais imediatas e evidentes.

A amostra obtida nesta pesquisa configura alguns círculos e nichos específicos dentro do cenário local, sendo este muito maior do que se pôde captar. Percebe-se uma maioria de homens brancos, tendo a maioria mais de 50 anos de idade. Apesar de muitos trabalharem com gêneros musicais tidos como clássicos, como Rock, MPB e Samba, muitos deles se adaptam ou mesmo se identificam com diferentes estilos, o que por vezes gera conflitos entre gostos pessoais e necessidades. Os principais locais de trabalho dos agentes são os bares, as casas noturnas e os eventos particulares, trazendo estes espaços seus modos particulares de organização.

Os comportamentos e modos de trabalhar não necessariamente se substituem dentro dos sujeitos, mas se acumulam e se sobrepõem de maneiras complexas e por vezes, contraditórias. O músico atual vê a necessidade de se encaixar em diferentes áreas de atuação dentro da música (como performances ao vivo, gravações em estúdio e aulas de música), possuindo, por vezes, algum emprego “fora da música”. Dessa forma, para alguns a música é uma fonte de renda complementar, enquanto para outros, é a única forma de subsistência.

O senso de pertencimento a um conjunto ou coletivo no qual se constrói uma carreira mais ou menos duradoura (como era na época dos bailes), agora dão espaço ao individualismo e a um senso de competitividade, que embora não seja

novidade, parece aumentar gradativamente. Os músicos não têm garantias de longo prazo e seus engagements podem ser episódicos e baseados em eventos individuais, refletindo uma lógica de "projetos" e não de carreiras contínuas.

Apesar do individualismo do mercado, as relações de trabalho dependem da integração dos agentes a diferentes círculos e da formação de redes informais de indicações, demonstrando o caráter coletivo da atividade de músico. Além disso, embora haja uma crescente procura por formações técnicas e acadêmicas em música, a formação intuitiva e a experiência empírica ainda são características bastante valorizadas pelos agentes.

Tudo isso toma proporções práticas a partir dos papéis que os indivíduos desenvolvem para si, de acordo com o que os trabalhos vão progressivamente demandando. O músico, cujo trabalho consistia anteriormente apenas em questões que envolvem a performance musical em si, agora pode dividir essas tarefas com a venda de serviços e a produção de conteúdo digital, por exemplo. Isso quer dizer que se acumula funções, empregos, conhecimentos e estéticas que exigem que se manipule diferentes versões de si mesmo, a depender da situação. Dessa forma, os antigos e os novos papéis formam identidades múltiplas dentro dos sujeitos, que mal conseguem definir a si mesmos.

Percebe-se que as mudanças identitárias dos músicos misturam diversas questões objetivas e subjetivas, fazendo com que as causas e os efeitos não sejam tão explícitos quanto se esperava. Por isso, ressalta-se que não se conseguiu iluminar todas as questões que permeiam este universo. A amostra obtida também denota a parcialidade dos resultados encontrados. O universo da noite pelotense é muito mais amplo do que o que foi constatado aqui, existindo diversos níveis profissionais e nichos específicos aos quais não se teve acesso. Portanto, trata-se de uma generalização teórica a partir de certos traços observáveis e dos dados aos quais se teve acesso, reconhecendo-se as limitações desta pesquisa.

Ainda assim, trazer à tona este cenário pode levantar mais questões sobre o músico da noite, contribuindo para futuras pesquisas sobre panoramas artísticos locais e sobre a prática musical em geral. Buscou-se caracterizar esses agentes não apenas como profissionais, mas como indivíduos para os quais a música desempenha um papel central em suas vidas. Fez-se isso, acreditando em uma sociologia da música que leva em conta diferentes dimensões. Isto compreende

observar as estruturas sociais e as maneiras práticas de incorporá-las, mas também reconhecer que o pensar e o fazer musical regem as relações sociais em casos como este. É a música que aproxima e afasta essas pessoas, que as fazem agregar ou repelir determinados valores simbólicos, sendo o elemento comum na vida dos agentes pesquisados, independentemente de como se comportam e com quem se agrupam.

Conclui-se esta dissertação com a sensação de dever cumprido, não por sanar todas as dúvidas que se têm sobre o problema em questão, mas por conseguir organizar e interpretar essas dúvidas. Não apenas se desvendou faces significativas do cenário musical pelotense, mas também se estabeleceu um ponto de partida para futuras pesquisas. O cenário musical pelotense, em suas diversas manifestações, ainda é um terreno fértil para investigações científicas de diversas áreas e mesmo dentro da sociologia, podendo ser observado de vários ângulos.

Referências

ADAMCZUK, L. **Radiodifusão e identidade nacional em terras de fronteira (1937-1945)**. In: **Anais do XXIII Simpósio Nacional de História** – História: guerra e paz / Associação Nacional de História, Londrina (PR), 2005. Disponível em: <https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548206369_29890255b4a647a662c9c7daf2a938b.pdf>. Acesso em: 22 de outubro de 2023.

ADORNO, T. W; HORKHEIMER, M. Indústria Cultural: O iluminismo como mistificação das massas. In: ALMEIDA, J. M. B. (Org.). **Indústria Cultural e Sociedade**. 14. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2021. p.7- 67.

ADORNO, T. W. **Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas**. Trad.: Fernando R. de Moraes Barros. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

ARNONI, V. A. **Vender a si mesmo e a sua verdade: o processo de empresarização do eu dos músicos produtores de conteúdo digital**. 2022. 154 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Instituto de Filosofia, Sociologia e Política, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2022. Disponível em: <<https://wp.ufpel.edu.br/ppgs/files/2022/03/Dissertacao-Vitor-Abreu-Arnoni-2.pdf>>. Acesso em: 07 de março de 2023.

BECKER, H. S. **Mundos da arte**. Tradução de Luis San Payo. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

_____. Carreiras num grupo ocupacional desviante: Os músicos de casa noturna. In: BECKER, H.S. **Outsiders: estudos de sociologia do desvio**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. p.111- 128.

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

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 165-196.

BLACKING, J. **Música, cultura e experiência**. Cadernos de Campo, n. 16, p. 201-218, 2007.

BOFF, B. R; MACHADO, N.E.L. O transfronteirismo da cultura gaúcha na região do prata: dos changadores às fronteiras culturais. **Revista Informação em Cultura**, v. 5, n. 1, jan./jun. p. 28-49, 2023. Disponível em:

<<https://periodicos.ufersa.edu.br/ric/article/view/11044/11366>>. Acesso em: 24 de novembro de 2023.

BRASIL. 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. Disponível em:

<https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l3857.htm>. Acesso em: 06/12/2023

CARVALHO, T. F. **Gente da noite: cultura popular e sociabilidade noturna em Pelotas, RS (1930-1939)**. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas. Pelotas (RS), 2013. Disponível em:

<<https://wp.ufpel.edu.br/ppgh/files/2016/09/dissertacao-thais-carvalho.pdf>>. Acesso em: 18 de outubro de 2023.

CERQUEIRA, A. C. Viver de música: Empreendedorismo cultural e precarização do trabalho. **Cadernos de estudos sociais**, v. 33, n. 1, 2018. Disponível em:

<<https://periodicos.fundaj.gov.br/CAD/article/view/1677>>. Acesso em: 21 de março de 2022.

COELHO, Teixeira. **O que é indústria cultural**. 35ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

DA SILVA, F. A. B; ZIVIANI, P; GHEZZI, D. R. **As tecnologias digitais e seus usos**. Texto para Discussão, No. 2470, Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), Brasília, 2019. Disponível em:

<<https://www.econstor.eu/handle/10419/211426>>. Acesso em: 22 de Fevereiro de 2024

DA SILVA, G.B.R. **Música sertaneja contemporânea: indústria cultural e consumo**. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Marechal Cândido Rondon, 2018.

DE MARCHI, L. Pós-streaming: um panorama da indústria fonográfica na Quarta Revolução Industrial. *In*: MAGI, E.; DE MARCHI, L. (Orgs.). **Diálogos Interdisciplinares sobre a Música Brasileira**. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2020. p. 223-248.

FARO, G. Entrevista concedida a Felipe Vargas Ribeiro. Pelotas, 27 de março de 2023.

FUENTES, E. V. Caminhos da música na Pelotas dos anos 1980 através das memórias de um jovem aprendiz. **Revista Seminário de História da Arte** - Centro de Artes - UFPel, Pelotas, v. 1, n. 9, 2021.

GARFINKEL, H. **Estudos de etnometodologia**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2018.

GIDDENS, A. **O mundo na era da globalização**. Lisboa: Presença, 2000.

GOFFMAN, E. **A representação do eu na vida cotidiana**. Trad. Maria Célia Santos Raposo. 20. ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2014.

GOULART, T. Entrevista concedida a Felipe Vargas Ribeiro. Pelotas, 02 de Fevereiro de 2023.

GREEN, Lucy. **Música, género y educación**. Madrid: Ediciones Morata, 2001.

_____. **A identidade cultural da pós-modernidade**. São Paulo: DP&A, 2006.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990.

IANNI, O. Dialética das relações raciais. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 18, n. 50, p. 21-30, 2004.

JÚNIOR, V. R. **As novas tecnologias informacionais e a internet no trabalho de rapper e dj na cidade de Pelotas: navegando entre contradições**. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Instituto de Filosofia, Sociologia e Política, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2016.

Disponível em:

<http://guaiaca.ufpel.edu.br/bitstream/prefix/5301/1/VALDIR%20ROBE%20JUNIOR_Dissertacao.pdf> Acesso em: 20 de maio de 2023

LA BARRE, J.D. Sociologia e etnomusicologia: o diálogo. **Antropolítica - Revista contemporânea de Sociologia**. Niterói, n. 32, p. 115-128, 1. sem. 2012

LEVITIN, D.J. **A música no seu cérebro - a ciência de uma obsessão humana**. Trad. Clovis Marques. 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2021.

LIMA, P. G. **Memórias do feminino através dos reclames dos *Almanachs de Pelotas (1913 – 1935)***. Tese (Doutorado em Memória Social e Patrimônio Cultural) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Universidade Federal de Pelotas. Pelotas (RS), 2015. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/ppgmp/files/2017/05/tese_PaulaGarciaLima_v1.pdf>. Acesso em 21 de dezembro de 2023.

LONER, B.; GILL, L.; MAGALHÃES, M. O. (orgs.). **Dicionário de História de Pelotas**. Editora Ufpel, 3ª edição, p. 198-200. 2017. Disponível em: <<http://guaiaca.ufpel.edu.br:8080/handle/prefix/3735>>. Acesso em 13 de dezembro de 2023.

LOPES, G. A. H.; Spiess, M. R. (2017). **Os músicos profissionais na noite da cidade de Blumenau, sul do Brasil**. XXXI Congresso ALAS - Uruguai, 2017

MAGALHÃES, M. O. **Opulência e cultura na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul: um estudo sobre a história de Pelotas (1860-1890)**. Pelotas: Ed. UFPel; Livr. Mundial, 1993.

MARCUSE, H. **A Ideologia da Sociedade Industrial: o homem unidimensional.**

Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

MILLS, C. W. **A imaginação sociológica.** Rio de Janeiro: Zahar, 1972.

MARTINS, L.; TEIXEIRA, C. **Agronejo: uma análise do sertanejo como elemento cultural do agronegócio.** In: Congresso Brasileiro De Ciências Da Comunicação, 46., 2023, PUC Minas, Belo Horizonte. Anais [...]. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2023.

MARTINS, J. S. A música sertaneja entre o pão e o circo. **Travessia - Revista do migrante**, n. 7, 1990, p. 13-16.

_____. “Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados” In: MARTINS, J.S. **Capitalismo e tradicionalismo.** São Paulo: Livraria Pioneira, 1975.

NISBET, R. A. A sociologia como forma de arte. **Plural: Revista do Curso de Pós-Graduação em Sociologia da USP.** São Paulo, n. 7, p. 111-130, 2000.

NOGUEIRA, I. P.; FERREIRA, M. L. M; CARDOSO, A. V. A música se faz porque é a vida: trajetórias de vida de mulheres musicistas e a relação com o Conservatório de Música de Pelotas – RS. In: **MÉTIS: história & cultura** – v. 6, n. 12, p. 239-258, jul./dez. 2007. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/view/845>> Acesso em: 27 nov. 2023.

NOLETO, R. S. Música como ciência, ciência como música: provocações epistemológicas. **Opus**, v. 25, n. 3, p. 01-22, Jan. 2021. Disponível em: <<https://dx.doi.org/10.20504/opus2020c2619>>. Acesso em 20 de Junho de 2024.

_____. Pandemia de *Lives*: Sobre COVID-19 e música no Brasil. In: GROSSI, M, P; TONIOL, R. (orgs.). **Cientistas Sociais e o Coronavírus.** – 1. ed. – São Paulo: ANPOCS; Florianópolis: Tribo da Ilha, 2020. Disponível em: <<https://ieg.ufsc.br/cedoc/livros-eletronicos/362>>. Acesso em: 02 de Julho de 2024.

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

_____. **Mundialização e cultura.** São Paulo: Brasiliense, 2007.

PACHECO, P. **Músicos no Século XXI: a influência dos universos digital e virtual.** Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Departamento de Sociologia. Instituto universitário de Lisboa. Lisboa, 2010.

PELOTAS, P. M. **Plano Municipal de Cultura: primeira década - 2022-2032.** Pelotas: Secretaria de Cultura, 2021. Disponível em: <<https://www.pelotas.com.br/teste/cultura/plano-municipal-cultura>> Acesso em: 23 de Outubro de 2023.

PERRENOUD, M. **Les Musicos: Enquête Sur Des Musiciens Ordinaires**. Paris: La Découverte, 2007.

RADIN, J.C.; VALENTINI, D. J.; ZARTH, P. A (orgs.). **História da fronteira sul**. Chapecó, SC: Ed. UFFS. p. 101-106, 2016.

REQUIÃO, L. Mulheres musicistas e suas narrativas sobre o trabalho: um retrato do trabalho no Rio de Janeiro na virada do século XX ao XXI. **Revista Eco-Pós - A Música e suas Determinações Materiais**. v. 23, n. 1, 2020.

RIBEIRO, F. L. B. Entrevista concedida a Felipe Vargas Ribeiro. Pelotas, 10 de Setembro de 2023.

SEGNINI, L. R. P. À procura do trabalho intermitente no campo da música. **Estudos de Sociologia**, 16(30), 2011.

_____. Os músicos e seu trabalho: diferenças de gênero e raça. **Tempo social**, 26(1), 75-86, 2014.

SOARES, G. Entrevista concedida a Felipe Vargas Ribeiro. Pelotas, 10 de Janeiro de 2024.

VARJÃO, D. R. **Indústria cultural e Música: Reestruturação da indústria fonográfica e o mercado da música em Sergipe**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão (SE). 2014.

VICENTE, E. **Música e disco no Brasil: A trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90**. 2002. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo (SP), 2002.

VICENTE, E.; DE MARCHI, L. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 3, v. 1, p. 7-36, jul.-dez. 2014

TROTTA, F. Música e mercado: a força das classificações. **Contemporanea - Revista de Comunicação e Cultura**, v. 3, n. 2, p 181 - 196, 2005.

WALLERSTEIN, I. M. **World-Systems Analysis: An Introduction**. Durham, North Carolina: Duke University Press, 2004.

WEBER, M. **Metodologia das ciências sociais**. 4ª Edição. Trad.: Augustin Wernet. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001.

_____. **Os fundamentos racionais e sociológicos da música**. Trad.: Leopoldo Waizbort. São Paulo: Edusp - Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

Apêndice A - Questionário: O mercado e as identidades no cenário musical de Pelotas

Este apêndice apresenta o formulário *online* utilizado para a coleta de dados sobre a atuação dos músicos da noite de Pelotas. O formulário foi elaborado para obter informações detalhadas e opiniões dos participantes.

Link para o formulário: <https://forms.gle/NgP5GJgN7wZ7aBSS6>

Descrição: O formulário, feito em forma de questionário, contém cerca de 50 perguntas sobre a experiência de homens e mulheres no cenário musical, incluindo questões sobre gosto, formação musical, oportunidades e desafios enfrentados. A coleta de dados foi realizada entre outubro de 2023 e março de 2024 e os resultados foram utilizados para analisar as configurações estruturais e sociais presentes no ambiente musical noturno da cidade de Pelotas. As respostas ao formulário foram analisadas qualitativa e quantitativamente. Embora a análise dos dados se torne mais presente nos capítulos 4 e 5, as informações adquiridas foram interpretadas e somadas a outras fontes, de modo a se fazerem presentes ao longo de todo o texto, mesmo que implicitamente.

Apêndice B - Roteiro de entrevistas

Cessão

- Concorda que sua identidade seja revelada?

- Concorda que as informações prestadas possam ser utilizadas para fins acadêmicos e culturais, sendo as mesmas disponibilizadas na internet?

Identificação

1. Nome Completo:

2. Nome artístico (Se houver):

3. Idade:

4. Local de nascimento/ onde mora:

5. Profissão:

6. Escolaridade:

7. Atua ou atuou como músico na cidade?

8. Há quanto tempo?

9. Instrumento(s) que toca:

10. Nicho(s) em que se encaixa (Músico da noite; músico de estúdio; professor; entre outros):

Relações com a profissão

11. Como surgiu a música na tua vida? (Processo de aprendizagem, influências, etc.)

12. Possui alguma formação técnica/acadêmica na área (completa ou incompleta)?

13. Quando percebestes ou decidistes se tornar músico profissional?

14. Como acabastes inserido no cenário musical da cidade?

15. Ainda te manténs trabalhando com música na cidade?

16. Tens ou já tivestes outro trabalho além da música?

17. Se sim, quais tu diria que são as dificuldades de se trabalhar na área hoje? Se não, porquê?

Música em Pelotas

18. Quais os principais projetos que tu atua ou atuou?

19. Quais são os locais em que tu mais atua? (Bares, clubes, festas particulares, aulas, internet)

20. Costumas tocar mais na cidade ou fora? E porque tu achas que isso acontece?

21. Tu dirias que dá pra se manter financeiramente tocando nesses lugares?

22. Costuma vender seus próprios shows ou serviços?
23. Como geralmente tu fazes pra conseguir um trabalho (uma tocada)?
24. Você diria que os cachês que você recebe são justos? Se não, a que ou quem você atribui isto?
25. Sente alguma mudança (pra melhor ou pior) no mercado local desde que começou a atuar?

Gêneros musicais e arte:

26. Quais os gêneros musicais que tu costuma tocar?
27. Tu te identificas com eles? Se não, especifique porque e quais gêneros você de fato se identifica.
28. Tu dirias que tu tocas só aquilo que tu gosta? Se não, qual seu sentimento sobre isso?
29. Como você geralmente tira as músicas do seu repertório?
30. Tu te consideras um artista? Justifique.
31. E tu consegue se expressar artisticamente no teu trabalho?

Tecnologias e internet na música

32. Faz uso das redes sociais e da internet relacionadas ao teu trabalho? (divulgação, marketing, produção de conteúdo, etc.)
33. Se sim, que plataformas utiliza e de que forma? Se não, por quê?

34. Fazes isto por gosto ou por necessidade?
35. Achas que as redes são uma ferramenta importante para o trabalho do músico atualmente? Justifique
36. Teve ou tem alguma dificuldade de adaptação a estes meios?
37. Achas que ser ativo nas redes sociais faz alguma diferença no sentido de conseguir trabalhos na cidade?
38. Sentes que teu trabalho é de alguma forma afetado ou ameaçado pelas mudanças tecnológicas e mercadológicas?
39. Acompanha o mercado no sentido de gêneros, linguagens e equipamentos?
40. Possui algum conhecimento ou interesse em marketing e gestão de carreira? E tu achas que esse tipo de conhecimento é essencial pro músico da noite hoje?

Relações entre os músicos

41. De modo geral, tu dirias que há uma integração ou competitividade entre os músicos da cidade?
42. Qual tua relação com a nova/antiga geração de músicos?
43. Percebe nos músicos da cidade alguma resistência quanto à interagir com músicos de gerações ou estilos diferentes?
44. Como foi o período de pandemia pra ti enquanto profissional?

Perspectivas

45. Quais são tuas perspectivas sobre o teu futuro em relação à música?

46. E a tua opinião sobre o futuro do mercado musical em Pelotas e no mundo?

47. Pensas ou já pensastes em desistir da profissão? Conte sobre

48. Se pudesses voltar no tempo, tu ainda escolherias ser músico?