

MÚSICA

**AS INSTRUMENTISTAS, SUAS
TRAJETÓRIAS, PRÁTICAS E
EXPECTATIVAS: UMA
ETNOGRAFIA COM VIÉS
FEMINISTA E INTERSECCIONAL
SOBRE TRABALHO COM MÚSICA
EM SÃO LUÍS DO MARANHÃO**

TÂNIA MARIA SILVA REGO

TESE DE DOUTORADO

JUNHO DE 2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO EM
MÚSICA

TÂNIA MARIA SILVA RÊGO

AS INSTRUMENTISTAS, SUAS TRAJETÓRIAS, PRÁTICAS E EXPECTATIVAS:
uma etnografia com viés feminista e interseccional sobre trabalho com música em São Luís
do Maranhão

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Música. Área de concentração: Musicologia. Linha de pesquisa: Etnografia das práticas musicais.

Orientador: Prof. Dr. José Alberto Salgado e Silva.

RIO DE JANEIRO

2022

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

R333 Rêgo, Tânia Maria Silva
AS INSTRUMENTISTAS, SUAS TRAJETÓRIAS, PRÁTICAS E
EXPECTATIVAS: uma etnografia com viés feminista e
interseccional sobre trabalho com música em São Luís
do Maranhão. / Tânia Maria Silva Rêgo. -- Rio de
Janeiro, 2022.
250

Orientador: José Alberto Salgado e Silva.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-
Graduação em Música, 2022.

1. Trabalho com Música. 2. Instrumentistas. 3.
Relações de gênero. 4. Interseccionalidade . 5.
Covid-19. I. Silva, José Alberto Salgado e, orient.
II. Título.

Autorizo a cópia da minha tese "**AS INSTRUMENTISTAS, SUAS TRAJETÓRIAS, PRÁTICAS E EXPECTATIVAS: uma etnografia com viés feminista e interseccional sobre trabalho com música em São Luís do Maranhão**", para fins didáticos.

À Sandra Maria Nascimento Sousa (*In Memoriam*):
pelos ensinamentos, inspiração e amizade.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é coletivo: abrange múltiplas falas, as contribuições, os apoios e os afetos. Há muito a agradecer. Sou imensamente grata às vinte e uma parceiras desta tese, profissionais incríveis que generosamente cederam seu tempo e trouxeram seus trabalhos para análise e discussão – desvelando um mundo musical inteiro – em contexto atual e atravessado por uma pandemia, o que impõe desafios inesperados.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. José Alberto Salgado e Silva, pela parceria comprometida e afetuosa, bem como pelos direcionamentos precisos nessa caminhada acadêmica.

Igualmente, sou grata a todos os que integram o PPGM da UNIRIO. Agradeço a todas as professoras e a todos os professores, em especial, aquela(e)s de que tive a oportunidade de cursar suas disciplinas, pois foram muitos os aprendizados e trocas.

Obrigada ao Leonardo, que prontamente atendeu as minhas demandas junto à Secretaria desta instituição.

É significativo concluir esse curso em uma Universidade Pública em tempos tão difíceis. Obrigada a toda(o)s a(o)s colegas de curso; vocês foram fundamentais e desejo que nos reencontremos em outros momentos.

Sou eternamente grata à minha família e amigos que entenderam a minha ausência em diversos momentos. À minha companheira, Marilene, leitora atenta e presente em todas as observações deste trabalho. Aos meus pais, Terezinha e Artur, grandes pessoas que me apoiam sempre. À minha irmã Telma, que leu e comentou muita coisa desta tese. Agradeço às queridas primas Vivian Carvalho e Eremita Val pelo apoio e preciosa ajuda em questões técnicas e tecnológicas (arte, gráficos e formatações, respectivamente). Às amigas Daniele Queiroz, Eliane Pedrosa (pela leitura, orientações e correções) e Monica Duailibe (leitura do projeto e presença em observações). Agradeço ao amigo Roberto Matuk pela parceria na produção do filme que complementa esta tese e o apoio do Museu da Memória Audiovisual do Maranhão-MAVAM.

Agradeço ao Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Maranhão – IFMA, Campos Monte Castelo, pelo apoio e liberação para a realização desta Pós-Graduação (principalmente aos colegas dos setores: Departamento de Ciências Humanas e Sociais -DHS, ao qual estou vinculada; Direção geral; Pró-Reitoria de Pesquisa e Recursos Humanos).

Às professora(e)s Doutora(e)s que compuseram as bancas de Ensaio 1, Ensaio 2, Qualificação e Defesa desta tese, cujas observações e direcionamentos foram essenciais para que ela chegasse ao final, agradeço por terem aceitado o convite de participar desse processo, meu muito obrigada: Daniela Spielmann Grosman, Sheila Zagury, Luciana Requião, Jonas Soares Lana, Jorgete Maria Portal Lago, Vincenzo Cambria, Clara Sandroni, Erica Giesbrecht e Pedro Aragão.

Agradeço ao Grupo de Estudos em Gênero, Memória e Identidade-GENI, da UFMA, espaço de trocas e aprendizagens, que, diante da perda da nossa querida Sandra (a quem dediquei essa pesquisa), resiste e mantém acesas a memória e a chama da busca pelo conhecimento.

E, para finalizar, o que não termina aqui: poesia!

INSTRUMENTISTAS

Trabalhamos

Ponto contra ponto

Suor para guarnicê

Somos nada

Pedras que rolam

Terreno abandonado

Nordeste expropriado

Circunscritas à ilha

Invisíveis criadoras

Afetamos quase ninguém

Embora o pulso seja forte e a semente espalhada

Tudo parece soar

Embalado por bons ventos

Fazendo e refazendo

As sonoridades que somos.

*“Ah! estas cordas de aço
Este minúsculo braço do violão
Que os dedos meus acariciam
Ah! este bojo perfeito
Que trago junto ao meu peito
Só você violão
Compreende porque perdi toda alegria.”
(CARTOLA, 1976).*

*“Debaixo dessas luzes coloridas,
Nesse palco, minha vida, minha voz, meu
violão.
O artista, meio mito, meio gente,
Vira assim meio parente de uma grande
multidão”.
(TOQUINHO; WATANABE, 1988)*

*“O que é uma vida de artista
No mercado comum da vida humana
Um projeto de sonho inocente
Eu talvez não te veja esta semana
Pescador quando tece sua rede
Jogador quando joga a sua sorte
Cada um que conhece sua sede
É artista da vida ou da morte”.
(COSTA, 1978)*

*“E eu corri pro violão num lamento
e a manhã nasceu azul,
como é bom poder tocar um instrumento”
(VELOSO, 1977).*

*“Os vizinhos não compreendem como eu vivo
Sem correr como eles correm de manhã
Para eles sou apenas um boêmio de ressaca
Sem ocupação definida”.
(VILAS, 1980).*

*“Deixa comigo, deixa comigo
Eu seguro o pagode e não deixo cair ééé
Sem vacilar é é
Sem me exhibir é é
Só vim mostrar, ééé
O que aprendi
Eu sou partideira da pele mais negra
Que venho, que chego para improvisar
Já vi partideiro que nunca vacila
Entrando na fila, querendo versar
Mas dou um aviso que meu improviso
É sério, é ciso, não é de brincar
Otário com aço, eu mando pro espaço
Versando, eu faço o bicho pegar.”
(CRUZ, FRANCO e MARQUINHO PQD, 1987).*



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Centro de Letras e Artes – CLA

Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM

Mestrado e Doutorado

AS INSTRUMENTISTAS, SUAS TRAJETÓRIAS, PRÁTICAS E EXPECTATIVAS: uma etnografia com viés feminista e interseccional sobre trabalho com música em São Luís do Maranhão

por

Tânia Maria Silva Rêgo

BANCA EXAMINADORA

Prof.ª Dr.ª Jose Alberto Salgado e Silva – orientador(a)

Prof.ª Dr.ª Luciana Pires de Sá Requião

Prof.ª Dr.ª Clara Sandroni

Prof.ª Dr.ª Jorgete Maria Portal Lago

Prof.ª Dr.ª Sheila Zagury

Conceito: **APROVADO**

JUNHO de 2022

RÊGO, Tânia Maria Silva. **As instrumentistas, suas trajetórias, práticas e expectativas:** uma etnografia com viés feminista e interseccional sobre trabalho com música em São Luís do Maranhão. 2022. XX f. Trabalho de conclusão de Curso (Doutorado em Música) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, 2022.

RESUMO

Este estudo trata do trabalho com música na atualidade, especialmente o de mulheres instrumentistas, na cidade de São Luís-MA. Buscou-se compreender como é trabalhar com música nesse contexto. Partiu-se de um estudo etnográfico com a participação de 21 instrumentistas, que têm no trabalho com música sua única ou principal fonte de renda. Estas interlocutoras tocam instrumentos variados e possuem faixa etária, formação, práticas e vínculos profissionais diversificados. Pressupondo que o trabalho nessa área estaria oportunizando melhores condições do que se comparado a outras décadas, tem-se como questão central: como é ser uma instrumentista e trabalhar com música na cidade de São Luís? Entende-se que o trabalho com música apresenta peculiaridades e possibilita grande diversidade de frentes de serviços exercidas, muitas vezes, em ocupações informais ou não remuneradas. Somando-se às crises e precarizações já existentes, cabe ressaltar que a atualidade, desde o início do ano de 2020, está marcada pela pandemia de COVID-19, o que trouxe consequências ainda difíceis de mensurar para o setor. Utilizaram-se técnicas metodológicas de: revisão de literatura, entrevistas, observações e registros em áudio e vídeos. Complementando o texto desta tese, foram produzidos dois filmes etnográficos. Sob uma perspectiva feminista, empregam-se interseccionalidades – com ênfase nas relações de gênero – como categorias analíticas que demarcam a “divisão sexual do trabalho” e engendram diferenças de oportunidades e injustiças. Visa-se contribuir para a compreensão do trabalho com música e suas particularidades, especialmente o das instrumentistas, frente às demandas da atualidade e colaborar com futuras investigações e reflexões. Concluiu-se que ser mulher instrumentista e trabalhar com música em São Luís, na atualidade, exprime uma situação profissional, de maneira geral, afeita a precarizações, assédios e segregações. Constatou-se que as instrumentistas buscam qualificação profissional, que existem tipos de trabalho com maior faixa de salário (geralmente conseguidos via concurso público) e que há mais oportunidades de trabalho no setor de eventos. Há construções de que haveria instrumentos “apropriados” às mulheres e os critérios para tal arbitrariedade, geralmente, são embasados em aspectos biológicos e em preconceitos. O grupo das cordas agregou maior número de instrumentistas, seguido pelo grupo dos sopros e, por último, o grupo da percussão. Essas diferenças foram observadas como possibilidade de indicação de maior aceitação social dos instrumentos, de condição socioeconômica, entre outros fatores que estão atrelados às subjetividades. Inferiu-se que o fazer musical traz recompensas simbólicas para quem o exerce. Elas esperam que as políticas públicas diminuam as precarizações do setor cultural/musical e sejam mais democráticas. A falta de maior organização da classe foi apontada como problema, e a realização de trabalhos em grupos de mulheres e coletivos de trabalho foi trazida como possibilidade de transformação.

Palavras-chave: Trabalho com Música, Instrumentistas, Relações de gênero, Interseccionalidade e Covid-19.

RÊGO. Tânia Maria Silva. **The instrumentalists, their trajectories, practices, and expectations:** an ethnography with a feminist and intersectional bias about working with music in São Luís do Maranhão. 2022. XX f. Trabalho de conclusão de Curso (Doutorado em Música) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro-UNIRIO, 2022.

ABSTRACT

This study deals with the work with music nowadays, especially that of women instrumentalists, in the city of São Luís-MA. We sought to understand what it is like to work with music in this context. It started from an ethnographic study with the participation of 21 instrumentalists, who have in working with music their only or main source of income. These interlocutors play different instruments and have different age groups, training, practices, and professional ties. Assuming that work in this area would be providing better conditions than compared to other decades, my central question is: what is it like to be a female musician and work with music in the city of São Luís? I understand that working with music has peculiarities and enables a great diversity of service fronts, often carried out in informal or unpaid occupations. Adding to the existing crises and precariousness, it is worth noting that the current situation since the beginning of 2020 is marked by the COVID-19 pandemic, which has brought consequences, still difficult to measure, for this sector. Methodological techniques were used: literature review, interviews, observations and audio and video recordings. Complementing the text of this thesis, two ethnographic films were produced. From a feminist perspective, I use intersectionality's – with an emphasis on gender relations – as analytical categories that demarcate the “sexual division of labor” and engender differences in opportunities and injustices. I aim to contribute to the understanding of working with music and its particularities, especially that of instrumentalists, in the face of current demands and to collaborate with future investigations and reflections. It was concluded that being a woman instrumentalist and working with music in São Luís, nowadays, expresses a professional situation, in general, prone to precariousness, harassment and segregation. It was found that instrumentalists seek professional qualification, that there are types of work with a higher salary range (generally obtained via public tender) and that there are more job opportunities in the events sector. There are constructions that there would be instruments “appropriate” for women and the criteria for such arbitrariness are generally based on biological aspects and prejudices. The string group added a greater number of instrumentalists, followed by the woodwind group and finally the percussion group. These differences were observed as a possibility of indicating greater social acceptance of the instruments, socioeconomic status, among other factors that are linked to subjectivities. It was inferred that making music brings symbolic rewards for those who practice it. They hope that public policies will reduce the precariousness of the cultural/musical sector and be more democratic. The lack of greater class organization was identified as a problem and the performance of work in women's groups and work collectives was brought up as a possibility of transformation.

Keywords: Work with Music, Instrumentalists, Gender Relations, Intersectionality and Covid-19.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|-----|
| Figura 1 - Centro Histórico, visão da Rua Portugal | 35 |
| Figura 2 - Mapa de parte da Ilha de São Luís..... | 49 |
| Figura 3 - Padre João Mohana e partituras recolhidas | 55 |
| Figura 4 - Fluxograma das ações em cronologia | 80 |
| Figura 5 - <i>Print</i> da marcação das filmagens, no grupo de <i>Whats App</i> da tese | 102 |
| Figura 6 - <i>Print</i> sobre as filmagens para o filme | 103 |
| Figura 7 - Gravação de entrevista de Fran Carvalho no estúdio do MAVAM | 105 |
| Figura 8 - Montagem do filme: eu e Roberto Matuk..... | 106 |
| Figura 9 - Vania Coelho tocando na Feirinha de São Luís..... | 108 |
| Figura 10 - Banda “Trio Akácia” participando da Feirinha | 109 |
| Figura 11 - Sarah, no palco, compondo o trio de sopros da banda..... | 110 |
| Figura 12 - Bloco @s comunas do solartralha | 112 |
| Figura 13 - Decoração na escada que dava acesso ao salão | 115 |
| Figura 14 - Momento da apresentação da cantora Núbia | 118 |
| Figura 15 - Banda “Vagalume”, momento de interação com crianças no palco | 119 |
| Figura 16 - Circuito Beira Mar, visão do prédio da RFFSA à direita | 121 |
| Figura 17 - Visão do palco do “Casarão Colonial” | 125 |
| Figura 18 - Detalhe das instrumentistas no palco..... | 126 |
| Figura 19 - Adriana e Chris em um momento do <i>show</i> | 137 |
| Figura 20 - Panfleto do Encontro de Mulheres na Roda de Samba..... | 139 |
| Figura 21 - Roda de Samba das mulheres | 140 |
| Figura 22 - Trio Akácia, com a convidada Eline Cunha na guitarra | 142 |
| Figura 23 - Capa e contracapa do programa do recital de piano | 144 |
| Figura 24 - Rose Fontoura e Willame Belfort, piano a quatro mãos..... | 145 |
| Figura 25 - Tayane no naipe das flautas na “Banda Thomáz de Aquino Leite” | 177 |
| Figura 26 - Vania Coelho tocando com a sua banda no São João..... | 180 |
| Figura 27 - Escola de Música do Estado do Maranhão – EMEM..... | 191 |
| Figura 28 - Banda do Bom Menino em desfile na Praia Grande..... | 195 |
| Figura 29 - Rosemary Fontoura tocando com grupo, no Teatro Arthur Azevedo | 198 |
| Figura 30 - Fachada do Teatro João do Vale..... | 200 |
| Figura 31 - Zezé Cassas em apresentação no IFMA-Campus Monte Castelo | 201 |
| Figura 32 - Lisiane Nina em momento de aula na EMEM..... | 202 |
| Figura 33 - Projeto “Femininas”, com apoio da Lei Aldir Blanc | 213 |

LISTA DE GRÁFICOS

| | |
|---|-----|
| Gráfico 1 - Ocupações, um recorte por cor ou raça | 71 |
| Gráfico 2 - Condição de pobreza, por sexo e cor ou raça | 72 |
| Gráfico 3 - Grupos de instrumentos e quantidade de instrumentistas | 94 |
| Gráfico 4 - Porcentagem por grupo de instrumento | 95 |
| Gráfico 5 - Escolaridade das instrumentistas em porcentagem | 186 |
| Gráfico 6 - Números referentes à maternidade | 207 |

LISTA DE QUADROS E TABELAS

| | |
|---|-----|
| Quadro 1 - Roteiro das entrevistas | 82 |
| Quadro 2 - Dados das entrevistas, instrumentos e formação em outra área..... | 84 |
| Quadro 3 - Orientações para a gravação do vídeo | 103 |
| | |
| Tabela 1 - Faixa etária | 85 |
| Tabela 2 - Quantidade de instrumentistas por nível de escolaridade..... | 185 |

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

| | |
|-------------|---|
| ABEM | Associação Brasileira de Educação Musical |
| ABET | Associação Brasileira de Etnomusicologia |
| APEM | Associação dos Práticos <i>do Estado do Maranhão</i> |
| CACEM | Centro de Artes Cênicas do Maranhão |
| CNN | Cable News Network |
| DAC | Departamento de Assuntos Culturais da UFMA |
| DVD | Digital Versatile Disc |
| EaD | Educação à distância |
| EMEM | Escola de Música do Estado do Maranhão “Lilah Lisboa de Araújo” |
| EMMUS | Escola Municipal de Música |
| FEMACO | Festival Maranhense de Coros |
| FUNARTE | Fundação Nacional de Artes |
| IBGE | Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística |
| IDHM | Índice de Desenvolvimento Humano Municipal |
| IFMA | Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Maranhão |
| IPHAN | Patrimônio Histórico e Artístico Nacional |
| IVL | Instituto Villa-Lobos |
| MARACANTO | Mostra Maranhense de Canto Lírico |
| MAVAM | Museu da Memória Audiovisual do Maranhão |
| MPB | Música Popular Brasileira |
| MPM | Música Popular Maranhense |
| OCA | Escola Olímpia Centro de Artes |
| PIB | Produto Interno Bruto |
| PNAD | Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios |
| PPGM/UNIRIO | Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO |
| RFFSA | Rede Ferroviária Federal S/A |
| SCAM | Sociedade de Cultura Artística do Maranhão |
| SECMA | Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão |
| SEDUC | Secretária de Estado da Educação Maranhão |
| SENAC/MA | Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial no Maranhão |
| SESC | Serviço Social do Comércio |
| SESI | Serviço Social da Indústria |
| SLZ | São Luís -MA. “Código IATA” (Associação Internacional de Transporte Aéreo). |
| STF | Supremo Tribunal Federal |
| TAA | Teatro Arthur Azevedo |

| | |
|--------|--|
| UEMA | Universidade Estadual do Maranhão. |
| UFMA | Universidade Federal do Maranhão. |
| UFPB | Universidade Federal da Paraíba |
| UFPI | Universidade Federal do Piauí |
| UFRJ | Universidade Federal do Rio de Janeiro |
| UnB | Universidade de Brasília |
| UNIRIO | Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro |
| UNR | Universidade Nacional de Rosário |

.

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| 1 INTRODUÇÃO | 16 |
| 2 TRABALHO COM MÚSICA | 26 |
| 2.1 TRABALHO, CAPITALISMO E PRECARIZAÇÕES | 26 |
| 2.1.1 Aspectos sociais, econômicos e políticos de São Luís-MA..... | 33 |
| 2.2 PECULIARIDADES DO TRABALHO COM MÚSICA | 38 |
| 2.2.1 Aspectos do trabalho com Música em São Luís-MA | 49 |
| 2.2.1.1 <i>Algumas trajetórias musicais locais</i> | 51 |
| 2.3 TRABALHO, FEMINISMOS E INTERSECCIONALIDADES..... | 61 |
| 3 TOCANDO A TESE..... | 75 |
| 3.1 CAMINHO ETNOGRÁFICO E PROXIMIDADES POSSÍVEIS..... | 75 |
| 3.2 PROCESSOS METODOLÓGICOS..... | 79 |
| 3.2.1 As entrevistas | 80 |
| 3.2.1 Instrumentistas participantes..... | 85 |
| 3.2.2.1 <i>As participantes e seus instrumentos</i> | 91 |
| 3.2.3 Filme etnográfico: voz, movimento e ação | 97 |
| 3.2.3.1 <i>O primeiro filme: a selfie salva</i> | 99 |
| 3.2.3.2 <i>O filme projetado na tese e a tese projetada no filme</i> | 100 |
| 4 OBSERVAÇÕES ETNOGRÁFICAS DO FAZER MUSICAL | 107 |
| 4.1 MÚSICA NA “FEIRINHA DE SÃO LUÍS” | 108 |
| 4.2 FESTA PRÉ-CARNAVALESCA “XIRI MEU, EU NÃO DOU” | 114 |
| 4.3 BAILINHO DO “TROPICAL SHOPPING” | 118 |
| 4.4 CARNAVAL NO “CIRCUITO BEIRA-MAR” | 120 |
| 4.5 SAMBA DAS MULHERES NO “CASARÃO COLONIAL” | 123 |
| 4.6 OBSERVAÇÕES REMOTAS E PÓS LIBERAÇÃO DO RETORNO DE EVENTOS... | 129 |
| 4.6.1 Som na Feira de artesanato e outros trabalhos | 136 |
| 4.6.2 Luau das Akácias: música à beira mar | 140 |
| 4.6.3 Recital de piano..... | 142 |
| 5 AS INSTRUMENTISTAS E O TRABALHO COM MÚSICA..... | 146 |
| 5.1 RELAÇÕES DE GÊNERO E OUTRAS INTERSECCIONALIDADES | 146 |
| 5.2 PRÁTICAS DE TRABALHO E FORMAÇÃO ACADÊMICA EM MÚSICA | 175 |
| 5.2.1 Cursos técnicos e Graduações em Música na cidade de São Luís | 188 |
| 5.2.2 Espaços de trabalho com música em São Luís | 197 |
| 5.3 DIFICULDADES E RECOMPENSAS..... | 204 |
| 5.4 TRABALHO COM MÚSICA E A PANDEMIA DA COVID-19..... | 209 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 218 |
| REFERÊNCIAS | 228 |
| ANEXOS | 245 |
| Anexo 1 - Autorização de uso | 245 |
| Anexo 2 - Convites e <i>Folders</i> de Trabalho das Instrumentistas | 246 |
| Anexo 3 - Sites Utilizados | 248 |
| Anexo 4 - Alguns eventos musicais observados | 249 |

1 INTRODUÇÃO

O trabalho com música, na atualidade,¹ é o assunto desta pesquisa. Em especial, aquele trabalho realizado pelas instrumentistas que tiram o seu sustento dessa atividade, no contexto da cidade de São Luís, capital do estado do Maranhão.² Na epígrafe, destaquei seis trechos de letras de músicas do cancioneiro brasileiro, que fazem referência ao ofício de ser músico; descrevem delícias ou dissabores da suposta vida de ‘artista’ e também contam da íntima relação desenvolvida entre instrumentistas com o seu instrumento musical, ferramenta essencial para tal labor. Há nessas letras, ainda, descrições de incompreensões e de estereótipos construídos socialmente sobre o trabalho com música, suas vantagens e precarizações. Pois, como veremos nos capítulos seguintes desta tese, a profissão de músico³ apresenta peculiaridades, inclusive por ser multifacetada e apresentar inúmeras possibilidades de práticas. Como é ser músico⁴ e ser mulher,⁵ em uma sociedade heteronormativa⁶, marcada pelo machismo, sexismo, racismo e injustiças? Nesse aspecto, parece que, para as mulheres viverem da música, é necessário quebrar barreiras impostas, estar sempre lembrando da

¹ Situo que esta pesquisa está localizada no espaço de tempo que abarca o início da feitura do projeto de pesquisa, em 2015, a entrada no PPGM-UNIRIO, em 2017, até a defesa da tese, no primeiro semestre de 2022.

² São Luís é uma ilha localizada na Região Nordeste. A área territorial de São Luís é de 834,785 km² e possui o Índice de Desenvolvimento Humano Municipal - 2010 (IDHM 2010) de 0,768 (IBGE). Disponível em: <http://www.cidades.ibge.gov.br/>. Acesso em: 12/11/2019.

³ Considero “profissão de músico” as práticas que envolvem sonoridades diversas, com performances (individuais ou em grupos), regência, composição e ensino-aprendizagem de música em contextos formais ou informais, entre outros.

⁴ Músico é um termo genérico, podendo ser usado para homens ou mulheres e designa quem trabalha na área da Música. Outros termos utilizados são “musicista” e “instrumentista”, que também podem ser usados para pessoas do sexo feminino ou masculino.

⁵ Usei no título da pesquisa o artigo definido “as” para substituir a palavra “mulheres”, pois essa é uma categoria que precisa ser problematizada e, a priori, pode passar a ideia de homogeneização. Desde as lutas feministas – intensificadas no Brasil durante os anos de 1970 e 1980 – é discutido que a categoria “mulheres” não representa a totalidade, ficando de fora ou sendo marginalizadas: as mulheres negras, mulheres lésbicas, mulheres trans etc. Ela não abarca a diversidade existente (HOLLANDA, 1994). Utilizá-la-ei eventualmente, para destacar, dentro do viés feminista/interseccional adotado, que estou me referindo às mulheres, pois, quem trabalha com Música (área de conhecimento) e toca instrumentos musicais, pode ser chamado de instrumentista, palavra utilizada tanto para homens como para mulheres, possibilitando gerar confusão (ver nota de rodapé n. 4). Destaco, ainda que, no universo desta pesquisa, não houve a indicação (pelas participantes ou por outras fontes) de nenhuma mulher trans que atue como instrumentista. Voltando à categoria “mulher”, esse é outro aspecto que merece ser destacado sobre o termo, pois, ao utilizá-lo, caímos no modelo binário (homem/mulher), excluindo pessoas transgênero, travesti ou não-binário, por exemplo. Além disso, esses binarismos regem os discursos hegemônicos que, geralmente, essencializam e hierarquizam as relações (BUTLER, 2003; SCOTT, 1989).

⁶ Heteronormativo é aquele que pressupõe a heterossexualidade como norma, com conceitos bem definidos e complementares de masculino e feminino, marginalizando e ignorando outras sexualidades e identidades de gênero. O radical cis é derivado de cisgênero, palavra empregada para indicar que um indivíduo cujo gênero com o qual ele se identifica é o mesmo que o designado em seu nascimento. Quando a identidade de gênero não corresponde ao sexo biológico, pode-se dizer que o indivíduo é transgênero – este termo pode abarcar identidades de gênero não-binárias, como *genderfluid*, pangênero, agênero, entre outras (CAVALCANTI, 2018, p. 6).

seriedade de suas ações e provando, como canta Jovelina Pérola Negra⁷, que é capaz de não “deixar cair”.

Não é fácil e eu, particularmente, sou parte desse percurso. Tais reflexões me fizeram reportar à minha própria história e a voltar no tempo. Lembrei dos anos 1980, quando ainda adolescente, aluna na Escola de Música do Estado do Maranhão-Lilah Lisboa de Araújo-EMEM, bem como dos anos de 1990 em diante, seguindo na caminhada de estudos e de trabalhos na área de música, na cidade de São Luís. Vivi momentos de dificuldades e de preconceitos. Além da impossibilidade de cursar a Graduação na área, pois não havia essa opção na época,⁸ foram muitas as situações em que eu tinha que “explicar” porque eu queria fazer música e tê-la como opção profissional.⁹ Ouvei muitos comentários sexistas (de “leigos” e de colegas músicos), sofri situações de assédio e lembro que era frequente ter que responder à pergunta “é preciso força para tocar saxofone?”; o que, às vezes, me parecia uma forma educada de questionar se aquela era uma atividade “apropriada” para mulheres. Passei, nesse trajeto de formação, por experiências de trabalhar de forma voluntária, em grupos não remunerados¹⁰ e também de receber baixa remuneração. Às vezes, o cachê recebido não pagava nem os investimentos gastos na preparação da apresentação (combustível, materiais, figurino), entre outras situações. Ou seja, vivenciei, assim como muitas das pessoas que trabalham com música, alguns dos estereótipos, preconceitos e precarizações referentes a esta profissão, que é, muitas vezes, percebida como ocupação incerta, atividade de “vagabundos” ou, ainda, confundida com diversão (um “não trabalho”), um lugar “masculino”, entre outros. É disso que tratarei aqui.

Ao focar nestas questões, as participantes desta tese ganham um relevo fundamental. Não tive a intenção de abarcar a totalidade das instrumentistas da cidade de São Luís, pois

⁷ Jovelina Pérola Negra interpretou e gravou “Luz do Repente” em seu disco homônimo. Chamo a atenção de que entre as seis canções trazidas na epígrafe – essa é a única letra que deixa explícito que é uma mulher que está falando da sua música/profissão.

⁸ Fiz Graduação na área da Música na Universidade de Brasília-UnB, pois não havia curso nessa área na década de 1990 em São Luís. No que se refere à Pós-Graduação, ainda não há curso de Mestrado ou Doutorado em Música nessa cidade e no Estado do Maranhão.

⁹ Reforço, que a minha aproximação com o campo da Música, no contexto em que desenvolvo esta etnografia, é intensa, uma vez que sou maranhense, nascida na cidade de São Luís, possuo formação acadêmica em música e toco saxofone. Fui aluna, professora e diretora da Escola de Música do Estado do Maranhão – Lilah Lisboa de Araújo-EMEM. Participei das comissões de criação dos Cursos de Licenciatura em Música na Universidade Federal do Maranhão-UFMA e na Universidade Estadual do Maranhão-UEMA. Fui a primeira coordenadora do Curso de Licenciatura em Música da UEMA e professora substituta em ambos os cursos (UFMA e UEMA). Atualmente, sou professora de música no Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Maranhão- IFMA, Campus São Luís-Monte Castelo.

¹⁰ Participei por um período considerável, do naipe dos contraltos, no “Coral São João”, grupo regido e coordenado por Fernando Elias Moucherek. Coral, que tem longa e representativa história de sucesso e de serviços com a comunidade.

elas são muitas e essa seria uma tarefa impossível. Além do mais, isso ultrapassaria o limite de tempo destinado à realização de uma pesquisa de doutorado. No entanto, a amostra de vinte e uma instrumentistas¹¹ foi suficiente para alcançar os objetivos propostos, uma vez que priorizei a indicação delas nos critérios de escolha das participantes (maiores detalhes no Capítulo 3). Busquei, também, contemplar diferentes tipos de instrumentos (sopros, cordas e percussão); variados fazeres musicais (popular, erudito, folclórico) e levar em consideração as subjetividades construídas em meio às diversidades de classe, raça, faixa etária, entre outras.

Antecipo que adoto a ideia de Howard Becker (2010) sobre “Mundos da Arte” como um dos referenciais teóricos, na qual ele propõe que o trabalho artístico e – de maior interesse aqui – o trabalho com música é sempre coletivo, envolvendo geralmente expressivo número de pessoas. Essa perspectiva, entre outras discussões, apresenta o trabalho com arte como uma ocupação não diferente de outras, e os indivíduos que chamamos de artistas, como trabalhadoras e trabalhadores.¹²

O termo instrumentista: “[...] se refere à pessoa que toca um instrumento. É dito especialmente em oposição aos cantores e para distinguir, em uma performance de conjunto, os membros do coro dos membros da orquestra.” (BRENET, 1981, p. 267) (Tradução nossa).¹³ Destaco que não concebo o músico instrumentista como um “gênio” ou um virtuose (ELIAS, 1995; DENORA, 1995). Desta forma, a categoria “instrumentista” é aqui entendida como a pessoa que toca um instrumento e que se utiliza dessa expertise para a realização do seu trabalho com música. Ou seja, a pessoa que desenvolve atividades, tais como: tocar solos, participar de grupos musicais ou atuar no ensino-aprendizagem de instrumentos musicais variados. Nessa perspectiva, a escolha das participantes dessa pesquisa serem instrumentistas,¹⁴ além de ser um recorte metodológico necessário e compatível com os

¹¹ Destaco que, além das vinte e uma participantes, serão citadas outras instrumentistas atuantes nesse contexto, trazidas nas falas e/ou nas análises dos dados da pesquisa.

¹² Optei por não usar a linguagem “neutra” ou substituições, como: “@”, “x”, “e”, visando dar fluência ao texto. No entanto, gostaria que ficasse implícito que toda vez em que eu me referir ao genérico masculino (como é arbitrário na língua portuguesa brasileira) estará incluída a possibilidade de participação de outras pessoas além de homens (mulheres, trans, não-binário, entre outros). Sempre que possível, reforçarei essa ideia, usando os termos no feminino e no masculino, como, por exemplo: professoras e professores; alunas e alunos etc.

¹³ “*Persona que toca um instrumento. Se dice especialmente como oposición a los cantantes y para distinguir, en una ejecución de conjunto, los miembros del coro de los de la orquesta*”. (BRENET, 1981. p. 267).

¹⁴ Algumas das instrumentistas participantes desta pesquisa atuam também como cantoras, porém todas elas se dedicam a tocar e/ou a ensinar um ou vários instrumentos musicais. Entendo que o canto é considerado um instrumento, no entanto – como discutiremos em outro momento – ele é visto, de maneira geral e no contexto estudado, como prática comumente ocupada por mulheres, diferentemente de outras, da mesma área. Por exemplo: as práticas de atuar como instrumentista, regente, compositor(a).

objetivos traçados, ela se fundamenta pela evidência de ser o campo da Música¹⁵ predominantemente ocupado por homens (SEGNINI, 2014, p.75). Essa autora, estudando o trabalho com música (principalmente, o âmbito orquestral), descreve-o como, de forma hegemônica, um espaço constituído por homens brancos.

Nesse sentido, são observadas diferenças, no que se refere ao lugar que ocupam e às trajetórias de homens e mulheres nas formas de vivenciar o campo artístico, seja em trabalhos com vínculos duradouros e formais, seja em trabalhos intermitentes e de curta duração.¹⁶ Essa discriminação por gênero é ainda mais pungente quando acompanhada por outras,¹⁷ tais quais as discriminações por raça, classe, sexualidade, regionalismo, idade... Desta maneira, é comumente observável, no campo musical brasileiro da atualidade, que, no ofício de instrumentista, a predominância de homens, ainda seja a “norma” (REQUIÃO, 2020). Logicamente, há diferenciações entre práticas musicais, contextos e tipos de instrumentos.

Devido à abrangência de questões envolvidas, a literatura de referência está dividida em dois eixos interligados e complementares, dos quais destaco alguns nomes. O primeiro eixo trata sobre trabalho e trabalho com música: (ANTUNES e ALVES, 2004; BARTZ 2018; COLI, 2008; COSTA, 2020; ERTHAL 2017; FRASER, 2002; HARVEY, 2011; PACKMAN, 2011; PICHONERI, 2006, 2010; REQUIÃO, 2010, 2016; SALGADO, 2005, 2005b; SCHROEDER, 2004; SEGNINI, 2014, 2011, 2014b; SPIVAK, 2010), enquanto o segundo eixo enfoca relações de gênero, feminismos e interseccionalidades: (AKOTIRENE, 2019; BANDEIRA, 2009; BIROLI, 2018; BUTLER, 2003; COLLINS; BILGE, 2021; DAVIS, 2016; FEDERICI, 2021; HIRATA, 2001, 2005, 2018; HOLLANDA, 1994; KILOMBA, 2019; MARIANO, 2005; MELO; THOMÉ, 2018; RAMOS, 2011; ROSA , 2009; SCOTT, 1989).

¹⁵ Usarei a palavra “Música” com letra maiúscula, quando tratar da área de trabalho.

¹⁶ Os trabalhos “formais” ou duradouros (com carteira assinada) para músicos, geralmente, são em instituições com atuação sólida e permanente, tais como: orquestras sinfônicas, casas de ópera, conservatórios, universidades, escolas (docência), entre outros (BARTZ, 2018; MENGER, 2005; SALGADO, 2005b; SEGNINI, 2014). Ainda assim, essas mesmas organizações podem combinar, no seu quadro de funcionários, uma parte de trabalhadores estáveis com uma parcela de prestadores de serviços com vínculos temporários. Em organizações culturais menores ou de atuação provisória, contudo, percebe-se que há predomínio, sobretudo, dos contratos de trabalho de curto prazo ou ‘informais’, sem carteira assinada (ver Capítulo 2).

¹⁷ Busco, desta forma, usar a interseccionalidade como uma das ferramentas analíticas, pois Collins e Bilge (2021, p. 15-16) consideram: “[...] as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia e faixa etária-entre outras – são inter-relacionadas e moldam-se mutuamente. A interseccionalidade é uma forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas.”

Difícil de saber o momento exato em que se começa uma pesquisa, ainda mais quando se trabalha com algo em que se está envolvida há mais de três décadas, se vem arquivando memórias e produzindo textos. No entanto, lembro de uma motivação que senti ao voltar a morar em São Luís, no ano de 2013, após o meu afastamento por dois anos para cursar Mestrado em Música na Universidade de Brasília-UnB. Percebi que o mercado musical da cidade de São Luís estava movimentado e, entre outras coisas, possibilitava retorno financeiro às pessoas nele envolvidas. Presenciei a abertura de empresas de produção musical e de escolas particulares de música por colegas, inclusive mulheres. Havia, também, novos grupos, tocando diferentes gêneros musicais, com o surgimento de espaços e projetos para música ao vivo (por exemplo: produções de empresas, de órgãos governamentais e de bares e restaurantes, em particular, nas áreas turísticas da cidade). Ou seja, um cenário musical bastante diferente, se comparado a períodos anteriores.

Diante daquele cenário promissor para a área – com diversidades envolvidas, contradizendo ou relativizando algumas dessas construções presentes e repetidas nos discursos – fiquei instigada a investigar, a buscar possibilidades de conhecer e compreender melhor essas realidades.

Entretanto, todas essas justificativas e interesses que descrevi acima foram atravessados pelo surgimento da pandemia da Covid-19.¹⁸ Logo, em meados de março de 2020, tal doença afetou inúmeras pessoas em todo o território brasileiro, impondo mudanças no convívio social e atingindo de forma contundente as relações de trabalho, principalmente aquelas que demandam em sua realização a presença de público e aglomerações, como é comum a expressiva parte das atividades musicais. Esse fato demarcou um momento novo, assustador e desafiador para o setor e suas performances, trazendo uma paralisação de eventos que afetou em cheio a economia da área, com consequências ainda difíceis de se mensurar e exigindo adaptações para que as pessoas, inclusive as participantes desta pesquisa, continuassem a trabalhar (GONÇALVES, 2020; GUAZINA, 2021). Algumas mudanças foram necessárias também na construção desta etnografia, trazendo alterações na metodologia e, conseqüentemente, em tudo. Desse modo, as entrevistas que faltavam foram realizadas de

¹⁸ “O Coronavírus é um tipo de vírus que se caracteriza por ter uma coroa, por isso ele tem esse nome. Existem vários coronavírus, e eles são capazes de causar infecções em pessoas. O novo vírus é designado de SARS-CoV-2, o qual provoca a doença Covid-19 (Coronavirus Disease – 2019). [...] Este vírus transmite-se de pessoa para pessoa, tendo já infectado milhares de pessoas em vários países de todo o mundo”. Disponível em: <https://www.coronavirus.com.br/>. Acesso: 12/07/2020. Em outubro de 2021, passamos de 600 mil mortos por Covid-19 no Brasil. Disponível em: Brasil atinge 600 mil mortes por Covid com pandemia em desaceleração | Coronavírus | G1 (globo.com) . Acesso: 09/10/2021.

forma remota¹⁹ e as observações presenciais foram suspensas, uma vez que houve a interdição das atividades com aglomeração (não funcionando por longo período as casas de espetáculo, teatros, escolas, restaurantes e bares, enfim, os locais que abrigam os eventos que possibilitam opções de trabalho para músicos).²⁰

Sendo assim, neste estudo, estou movida pela seguinte questão central: “Como é ser uma instrumentista e trabalhar com música na cidade de São Luís, na atualidade?”. São perguntas auxiliares: Quem são essas trabalhadoras? Quais os modos de fazer e viver de música nesse contexto? Quais as formações ou as qualificações profissionais dessas trabalhadoras? Existem desafios e recompensas na vivência dos seus trabalhos? Quais seus projetos profissionais? Quais os preconceitos e estereótipos sobre ser músico? Já foram vítimas de preconceitos (raça, classe, regionalismo, etarismo, gênero, entre outros)? Como a pandemia da Covid-19 afetou seus trabalhos? Busco compreender modos de trabalho e suas construções desse campo profissional em tal contexto.

O objetivo principal é: compreender o trabalho das instrumentistas como profissionais da música, na cidade de São Luís, na atualidade. São objetivos específicos: pensar acerca das questões de qualificação, remuneração, relações de gênero e mercado de trabalho de instrumentistas frente às atuais demandas, em São Luís-MA; analisar as práticas musicais de instrumentistas que vivem de música nesse contexto; refletir sobre a existência e/ou necessidade de políticas públicas ou mecanismos que favoreçam o desenvolvimento delas, especialmente, em tempos de pandemia.

Tinha como hipótese, ao iniciar esta pesquisa, que o trabalho com música em São Luís, na atualidade, estaria transformado e proporcionando melhores oportunidades às pessoas nele envolvidas – inclusive mulheres instrumentistas. Essa proposição tinha por referência comparações com anos anteriores (1980, 1990) e o cenário observado, nos anos 2000, em particular, em 2013, quando retornei do Mestrado concluído na Universidade de Brasília- UnB. No entanto, esse pressuposto perdeu força, principalmente, após o surgimento da pandemia da Covid-19, que exacerbou as precarizações da área, trazendo, de forma abrupta,

¹⁹ Entrevistas realizadas com o uso de celular (Zezé Cassas, Rosemary Fontoura e Geise Viveiros) e com o computador, via plataformas “Zoom” ou “Meet” (Ana Neuza, Lisiane Nina, Paulinha Batera, Fran Carvalho, Nise Cavalcante, Carol Cunha e Valda Lino).

²⁰ Fiz observações de eventos virtuais mesmo depois de haver o retorno de atividades presenciais (PORTARIA Nº 054, DE 11 DE AGOSTO DE 2020), pois as opiniões do setor estão divididas. (este aspecto será aprofundado no Capítulo 4).

novos desafios e situações inimagináveis (PRATES; COSTA, 2021; JONES, 2020; SAVIANI; GALVÃO, 2021).

Desta forma, a minha tese é que ser instrumentista e trabalhar com música em São Luís, na atualidade, exprime uma situação profissional – de maneira geral – afeita a precarizações, assédios e segregações. Ou seja, mesmo que haja alguns postos de trabalho mais estáveis (geralmente conseguidos por concursos públicos) e que existam recompensas inerentes à profissão (reconhecimentos, prazer pessoal e superações, entre outros), essas trabalhadoras se encontram em um momento de abandono e de escassez de políticas públicas ou de investimentos nas áreas de educação e cultura. No entanto, há resistências e movimentos que buscam superar as dificuldades, sendo a criação de grupos, coletivos e eventos específicos, exemplos de ações que começam a trazer mudanças e dar apoio à potência dos trabalhos dessas instrumentistas.

No sentido do alcance desses objetivos, assumi a pesquisa etnográfica como opção metodológica, o que constituiu um desafio, uma vez que caminhei boa parte da minha vida acadêmica pesquisando na área da educação musical (em especial, sobre jovens do Ensino Médio e sobre as relações de gênero), com abordagens metodológicas apoiadas em revisão de literatura, em análises de documentos (legislações, partituras/letras e bancos de dados) e em experiências de sala de aula. Em alguns dos textos que produzi há aproximações com o fazer etnográfico, como, por exemplo: o uso de referências das Ciências Sociais e de certas técnicas, como: grupos focais, observações e registros em cadernos de campo.²¹ Mas, desta vez, essa foi uma perspectiva previamente assumida. Compreendo que as abordagens metodológicas são fronteiras que se cruzam. Porém, aprender a escrever os processos fluidos e descontínuos das observações foi algo novo para mim e uma experiência árdua. Aprendi fazendo e continuo no processo de aprendizagem. Pois, como ensina Paulo Freire (1996, p. 85): “O mundo não é. O mundo está sendo”.

Por sua vez, no Capítulo 3 descrevo a metodologia utilizada. Antecipo aqui considerações que serviram de base para o meu processo etnográfico e me ajudaram a entender de onde eu vinha, o que me interessava e aonde pretendia chegar neste percurso de pesquisa. No que se refere aos critérios éticos da escrita, tive dificuldade em equacionar a questão de identificação dos depoimentos das participantes no texto, uma espécie de paradoxo. Quando as entrevistei, falei que o sigilo acadêmico seria preservado e que nada

²¹ Por exemplo, minha Dissertação, no PPGMUS da UnB, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Cristina Grossi, ver: Rêgo (2013).

publicaria que pudesse comprometê-las, expor pessoas ou instituições.²² Além de manter o nosso pacto inicial, destaco que abordamos assuntos delicados, tais como: assédio, preconceitos, posturas profissionais, entre outros temas que justificam esse cuidado.

Na intenção de substituir os seus nomes – buscando manter o anonimato – pensei em utilizar classificações de instrumentos (cordas, sopros, percussão) ou outras simbologias, mas não me pareceu fazer sentido. Afinal, elas são as protagonistas e precisam ser elas mesmas: aceitaram participar dos filmes que produzimos ao longo desse trabalho, são artistas atuantes e reconhecidas no meio. Como tratar por pseudônimos a quem criticamos por serem invisibilizadas? A saída que encontrei teve inspiração na concepção de Becker (2010), de que o trabalho artístico é coletivo. Dessa maneira, as falas das participantes foram colocadas sem identificação e numeradas de acordo com a ordem de publicação no texto, com formatação parecida com a das citações da literatura, mas em itálico e com tamanho de fonte 12, para não serem confundidas com estas. Portanto, as falas não são de uma mesma pessoa, nem de alguém identificado: são de todas. No entanto, em alguns momentos, como na descrição de participações em instituições, trabalhos e performances, entendi que era importante identificá-las, inclusive por meio de fotografias, dando assim os devidos créditos às suas experiências, sem comprometer critério ético ou moral.

Entendo que um conceito fundamental no processo etnográfico é a percepção de que o conhecimento é construído por intermédio das relações com os outros, coproduzido (INGOLD, 2016). Nesse viés, Peirano (2014, p.380), ao conceituar etnografia, destaca a importância da empiria: os eventos, acontecimentos, cheiros, sabores e tudo mais que nos afeta os sentidos. Essas são as fontes de renovação, de questionamentos e não apenas dados coletados. A observação, em especial, depende de circunstâncias que tomam rumos inesperados. Isto, eu constatei na prática, em cada entrevista ou observação feita. Fui influenciada e realizei mudanças advindas das trocas com as pessoas e por interferências do contexto. Melhor dizendo, inspirações e argumentações foram geradas na interação com as participantes e suas práticas. Desta forma, vivi “espantos” ou estranhamentos diante do inesperado nas situações de campo.

²² Dialogando com essa questão de critérios éticos na pesquisa e na produção do texto, algumas das referências deste estudo justificam, de acordo com seus objetivos e contextos, o uso de nomes fictícios/pseudônimos ou a utilização dos nomes reais. Para mais detalhes, ver esses exemplos: Costa (nota.11, 2020, p. 28); Lago (2017, p.120); Mariano (2008, p.3); Ramos (nota.70, 2014, p. 99); Rosa (nota. 119, 2009, p.123); Salgado (2005, p. 22-23) e Toffano (2007, p.19).

Magnani (2002) assinala que o fazer etnográfico pode servir-se de várias técnicas, conforme as circunstâncias de cada pesquisa. Utilizei, nesta tese, revisão de literatura, entrevistas, gravações (sonoras e filmicas), feitura de dois filmes etnográficos²³ e observações de forma presencial e remota (principalmente, após o surgimento da pandemia da Covid-19). Busquei estar atenta e crítica aos essencialismos e naturalizações que podem limitar compreensões e redundar em injustiças e visões arbitrárias, como, por exemplo: reconhecer, evitar ou expor criticamente concepções apoiadas em colonialidades e preconceitos que segmentam e violentam as pessoas (OYĚWÙMÍ, 2021; RIBEIRO, 2020; SPIVAK, 2010).

Nesse sentido, falando do campo musical, Salgado (2011, p. 62) aborda a prática etnográfica em suas relações com a literatura e discute o seu potencial para a formação ou educação de seus praticantes: “[...] com ela se pode exercer uma consciência histórica, uma disposição antropológica e filosófica, e um contato bastante compromissado com a produção humana de literatura em geral [...]”. Ou seja, na construção de etnografias, o pesquisador-etnógrafo passa a tomar parte nessa produção, e os textos etnográficos podem vestir determinada moda literária ou remeter a “clássicos” e, de alguma maneira, sempre revelam a opção estética e a postura política, mais ou menos articuladas.

Desta maneira, procurei estar atenta às minhas convicções pessoais e à compreensão de que não há neutralidade na pesquisa, ciente de que minhas descrições e diálogos influenciaram no tratamento que dei ao tema desta tese. Consciente e em concordância com essas teorias (ARAÚJO apud LÜHNING; TUGNY, 2016; INGOLD, 2016; JUNQUEIRA, 2020; MACEDO, 2012; PEIRANO, 1999, 2014; SALGADO, 2011; SEEGER, 2008; SPIVAK, 2010), conduzi este estudo com um pensamento etnográfico, buscando compreender o mundo do trabalho com música na atualidade²⁴ e, em particular, o trabalho de mulheres instrumentistas em São Luís-MA.

Na busca de tratar o objeto que aqui assumo, organizei esta tese em capítulos que dialogam entre si e se complementam. Neste primeiro item, apresento a Introdução da pesquisa. O Capítulo dois traz discussões sobre trabalho, mais especificamente o trabalho com música, e suas peculiaridades na contemporaneidade e no contexto da cidade de São Luís. No Capítulo três exponho as etapas do percurso metodológico: as entrevistas e os filmes

²³ Links dos dois filmes, estando o primeiro disponível em: <https://youtu.be/OO85bBWCEXk>; e o filme final, disponível em: <https://youtu.be/tyA8yiGd-8c>.

²⁴ Relembro que o termo ‘atualidade’ neste trabalho diz respeito aos anos compreendidos entre 2015 e 2022, séc. XXI.

produzidos. Por seu turno, no Capítulo quatro continuo explicando as vivências do campo, em especial, as observações etnográficas realizadas. No Capítulo cinco enfatizo as falas das instrumentistas sobre seus trabalhos, dialogando com as teorias e subdividindo nos seguintes tópicos: a) relações de gênero e outras interseccionalidades; b) práticas e formação acadêmica; c) dificuldades e recompensas; e d) trabalho com música e a pandemia da COVID-19. O tópico seis desta tese contém as Considerações finais e vem seguido das Referências bibliográficas e dos Anexos.

2 TRABALHO COM MÚSICA

*“Tocar na banda pra ganhar o quê?
Duas mariolas e um cigarro Iolanda”.*

(BARBOSA, 1965).

Neste capítulo, faço considerações sobre o trabalho, de maneira geral e, especialmente, sobre o trabalho com música. Discorro, ainda, sobre os limites desta investigação, que contempla o universo de mulheres instrumentistas no referido contexto, possibilitando análises concernentes aos objetivos traçados.

2.1 TRABALHO, CAPITALISMO E PRECARIZAÇÕES

Pelo trabalho, os homens e as mulheres submetem a natureza a modificações e, ao mesmo tempo, transformam-se. Ele tem o potencial de socializar e humanizar o ser humano. “O trabalho, portanto, é sujeito constitutivo do homem e, por meio dele assegura a reprodução da natureza humana, via sociedade” (AMBONI, 2019, p. 246). No entanto, nas sociedades capitalistas, inclusive nas contemporâneas, esse tipo de trabalho socializador, capaz de dinamizar as relações, parece existir somente para uma minoria ou, talvez, exista apenas como idealização. É constatável que o mundo do trabalho e da acumulação de capital vem sofrendo inúmeras modificações ao longo dos anos. Fenômenos como a mundialização e a desregulamentação do mercado de trabalho se tornaram imperativos para a acumulação capitalista, que é cada vez mais marcada pela flexibilização do emprego (FRASER, 2002; HARVEY, 2011; LAULETTA, 2019; SABOIA, 2006). Discutindo sobre a mundialização do capital e a polarização da riqueza, Chesnais (1995) aponta que o termo “global” permite ocultar uma das características essenciais desse fenômeno:

O termo “global” permite ocultar uma das características essenciais da mundialização: integrar como componente central da ação de um capital “liberado” um duplo movimento de polarização que acaba com uma tendência secular que ia no sentido da integração e da convergência. A polarização é, primeiramente, interna a cada país. Os efeitos do desemprego não podem ser dissociados daqueles que resultam dos diferenciais que foram acentuados entre as rendas mais elevadas e as mais baixas, por causa do aumento da renda do capital dinheiro. A polarização, em seguida, é internacional e cava um fosso brutal entre os países localizados no coração do oligopólio mundial e aqueles que ficam na periferia deste. A economia “globalizada” é excludente, pois é dirigida pelo movimento do capital e nada mais (CHESNAIS, 1995, p. 15).

Em conformidade com essas tendências, os contratos vêm sofrendo alterações, as quais podem ser observadas nas diversas formas flexíveis do emprego e do mercado de

trabalho. “Estas práticas assumem diferentes configurações, como: a terceirização, o emprego temporário, a subcontratação, a informalidade, as cooperativas de trabalho, as atividades autônomas e inúmeras formas de trabalho assalariado disfarçado” (NEVES e PEDROSA, 2007, p. 12). Assim sendo, as formas mais comuns de trabalho são as que se constituem por trabalhos alienantes ou que se personificam na exploração dos indivíduos.

Peixoto (2003), ao refletir mais especificamente sobre a arte e o grande público na sociedade capitalista, apoiada na teoria marxista, traça uma espécie de “linha do tempo” dessa relação complementar (arte e grande público) desde as civilizações antigas até a atualidade. A autora, quando discorre sobre a Arte e o modo de produção capitalista, afirma que:

Trata-se, portanto, de uma estrutura socioeconômica desumanizada e desumanizadora, na qual o trabalho livre e criador – pelo qual o homem constrói o mundo e a si mesmo e faz história – transmuda-se em trabalho alienado, fonte de degeneração, que nega, à grande maioria da população, a possibilidade da realização de sua humanidade, condenando-a a uma vida indigna, desprovida de sentido (PEIXOTO, 2003, p. 14-15).

Modos de trabalho esses que, muitas vezes, se aproximam do sentido etimológico da palavra trabalho: “Trabalho vem do vocábulo latino *tripaliase*, do substantivo *tripalium*, aparelho de tortura formado por três paus, ao qual eram atados os condenados ou que também servia para manter presos os animais difíceis de ferrar” (ARANHA; MARTINS, 1986, p. 56). Nesse sentido, Antunes (2009) discorre:

E essa contraditória processualidade do trabalho, que emancipa e aliena, humaniza e sujeita, liberta e escraviza, converte o estudo do trabalho humano numa questão crucial do nosso século XXI, cujo desafio maior é dar sentido autoconsciente ao trabalho humano e tornar nossa vida fora do trabalho também dotada de sentido (ANTUNES, 2009, p. 12).

Para tratar do trabalho e algumas de suas espécies (emprego, trabalho autônomo, trabalho cooperado, trabalho não remunerado, entre outros), utilizo teorias desenvolvidas por autoras e autores que discutem o tema sob seus pontos de vista e vão dar suporte às reflexões sobre as inúmeras modificações que este vem sofrendo no contexto atual de acumulação do capital (ANTUNES, 2009; FRASER, 2002; HARVEY, 2011, 2016; HIRATA, 2001; MELO; SABBATO, 2011; SPIVAK, 2010 etc.). Essas referências apontam – em linhas gerais e dentro das suas perspectivas – que a precarização dos empregos é massiva e marcada pela flexibilização e pelo aumento das desigualdades.

Assim, boa parte da população é alijada de seus direitos básicos e de exercer a cidadania plena, sendo “subalternizada” (SPIVAK, 2010). Por sua vez, Antunes (2009, p. 18)

destaca: “[...] a sociedade contemporânea presencia um cenário crítico, que atinge não só os países do chamado Terceiro Mundo, como o Brasil, mas também os países capitalistas centrais”. Desta forma, seguindo um caminho alternativo e contrário a algumas teses que defendem a ideia do descentramento da categoria “trabalho”, da perda de relevância do trabalho como elemento estruturante da sociedade, Antunes e Alves (2004) explicam que há um processo heterogêneo e complexo, detectado quando se analisa a forma de ser da classe trabalhadora hoje: “[...] a classe que vive do trabalho”²⁵. A tese central desses autores é a de que, se a classe trabalhadora não é idêntica àquela existente em meados do século passado, ela também não estaria em vias de desaparecimento, nem ontologicamente teria perdido seu sentido estruturante. Para os autores, é necessário compreender a classe trabalhadora em sua conformação atual. Eles destacam que o controle do capital: “[...] tornou o trabalho ainda mais precarizado, por meio das formas de subemprego, desemprego, intensificando os níveis de exploração para aqueles que trabalham” (ANTUNES; ALVES, 2004, p. 335).

Ao falar especificamente do capitalismo e da violência contra as mulheres, Federici (2019) argumenta:

Minha tese, em outras palavras, é de que estamos assistindo a uma escalada da violência contra as mulheres, especialmente afrodescendentes e indígenas nativas, porque a “globalização” é um processo político de recolonização destinado a entregar ao capital o controle inquestionável sobre a riqueza do mundo natural e o trabalho humano, e isso não pode ser alcançado sem atacar as mulheres, que são diretamente responsáveis pela produção de suas comunidades (FEDERICI, 2019, p. 94).

Federici (2019) reflete sobre o processo de violência contra as mulheres que ocorre de maneira mais intensa em certas partes do mundo (África subsaariana, América Latina e Sudeste Asiático), as que possuem recursos naturais em abundância e se prestam a especulações comerciais. Desta maneira, maltratar as mulheres é útil para os “novos cercamentos”²⁶. Essas estratégias e políticas, podem parecer distantes de realidades urbanas, mas, como articula Federici (2019), fazem parte de um processo brutal, não apenas garantido pela violência das relações patriarcais, mas também pela desvalorização das mulheres (FEDERICI, 2019, p. 97). A respeito da precarização dos empregos, Spivak explica:

²⁵ Essa expressão pretende dar contemporaneidade e amplitude ao ser social que trabalha, à classe trabalhadora hoje, de modo a apreender sua efetividade, sua processualidade e concretude (ANTUNES, 2009, p. 101).

²⁶ A autora traz uma nota em relação ao termo posto entre aspas: “O conceito de ‘novos cercamentos’ foi articulado em uma edição da série *Midnight Notes* dedicada a esse tema, designando as consequências de programas de ajuste estrutural e regimes de destruição de terras comunais na África e em outras antigas regiões coloniais em geral” (FEDERICI, 2019, nota n. 6, p. 94).

[...] um grupo de países, geralmente do Primeiro Mundo, está na posição de investir capital; outro grupo, geralmente do Terceiro Mundo, fornece o campo para esse investimento, ambos por intermédio de *compradores* capitalistas nativos e por meio de sua força de trabalho mal protegida e mutável. (SPIVAK, 2010, p. 67).

Para se compreender a classe trabalhadora e as novas formas de trabalho é preciso partir de uma perspectiva ampliada de trabalho. Ela abarca a totalidade dos assalariados, homens e mulheres que vivem da venda da sua força de trabalho, não se limitando aos trabalhadores manuais diretos, pois incorporando a totalidade do trabalho social, a totalidade do trabalho coletivo que vende sua força de trabalho como mercadoria em troca de salário (ANTUNES; ALVES, 2004). Sobre uma noção ampliada de classe trabalhadora o autor destaca que ela inclui:

[...] todos aqueles e aquelas que vendem sua força de trabalho em troca de salário, incorporando, além do proletariado industrial, dos assalariados do setor de serviços, também o proletariado rural, que vende sua força de trabalho para o capital (ANTUNES, 2009, p. 103).

Naturalmente, segundo Antunes (2009), ela exclui os gestores do capital, seus altos funcionários ou aqueles que vivem da especulação e dos juros. Essa compreensão ampliada da “classe que vive do trabalho” como sinônimo de classe trabalhadora na contemporaneidade, possibilita reconhecer que o mundo do trabalho vem sofrendo mutações importantes. Um fator discutido por Harvey (2016) são as divisões do trabalho, que, ao longo da história, mudaram e evoluíram conforme as condições que afetam a sociedade.

As contradições dentro da divisão do trabalho são abundantes. No entanto, há uma distinção geral e importante entre divisão técnica e divisão social do trabalho. Por divisão técnica, entendo uma tarefa isolada dentro de uma série complexa de operações que, a princípio, qualquer pessoa pode executar, como vigiar uma máquina ou esfregar o chão; por divisão social, entendo uma tarefa especializada que apenas uma pessoa com treinamento ou posição social adequados pode executar, como, o exercício da medicina, o desenvolvimento de *softwares* ou o atendimento a clientes em um restaurante cinco estrelas. Cito esse último exemplo para enfatizar que as divisões e definições muitas vezes dependem tanto de habilidades sociais, culturais e interpessoais e da apresentação do indivíduo como de conhecimento técnico (HARVEY, 2016, p. 112).

Embora hegemônica, a cultura capitalista vai se conformando, trazendo dentro de si as culturas que são específicas de determinado grupo social e em certo momento histórico (TIRIBA; SICHU, 2011): “Assim, devido à diversidade cultural, a cultura de trabalho no Japão não coincide, em sua plenitude, com a cultura do trabalho no interior do Maranhão [...]” (TIRIBA; SICHU, 2011 p. 255)”. As autoras entendem “cultura do trabalho” como o conjunto de códigos, padrões, normas, conhecimentos, saberes, crenças, valores e criações materiais

que legitimam as ações e comportamentos humanos em suas relações de trabalho. Nessa perspectiva, pressupondo a articulação dos conceitos cultura e trabalho (os quais sintetizam realidades que se constroem e se transformam ao longo do processo histórico), Tiriba e Sichi (2011) sustentam:

A cultura do trabalho diz respeito aos elementos materiais (instrumentos, métodos, técnicas etc.) e simbólicos (atitudes, ideias, crenças, hábitos, representações, costumes), partilhados pelos grupos humanos – considerados em suas especificidades de classe, gênero, etnia, religiosidade e geração. Remete a objetivos e formas sobre o dispêndio da força de trabalho, maneiras de pensar, sentir e se relacionar com o trabalho. Em última instância, requer considerar: a) as formas de propriedade dos meios de produção e as relações de produção que os grupos e classes sociais, historicamente, estabelecem entre si; b) os efeitos das inovações tecnológicas sobre a atividade do trabalho e sobre a cultura organizacional; e c) o papel dos sistemas simbólicos na vida social e, em especial, dos valores morais atribuídos à atividade do trabalho. (TIRIBA; SICHÍ, 2011, p. 256).

É nesse sentido que busco compreender e discutir as articulações de cultura e trabalho de instrumentistas em São Luís: a) seus meios e relações de produção no social; b) as interferências das inovações/transformações nesse meio; e c) seus sistemas simbólicos.²⁷

Ao tecer considerações sobre a questão do trabalho no contexto de produção do capital, Frigotto (1994) discute as relações dos empregos e do tempo livre e afirma que, sob as relações capitalistas, a liberação do tempo livre não significa “mundo de liberdade”. Ele destaca que: “[...] a realidade do desemprego estrutural determina, perversamente, que o trabalhador lute para tornar-se empregado” (FRIGOTTO, 1994, p. 103). Pois, segundo o autor, a venda da força de trabalho pelos trabalhadores, na forma de mercadoria, é menos dramática que o desemprego ou subemprego. “O tempo livre, ao contrário de se constituir em mundo de liberdade, de fruição, do lúdico, um novo “modo de vida”, torna-se tempo escravizado, tormento do desemprego e subemprego” (FRIGOTTO, 1994, p. 103).

Com uma assumida postura crítica e também apoiada no materialismo histórico, Lauletta (2019), ao analisar a profissionalização, a cidadania e a empregabilidade no Brasil e suas diversas formas de desenvolvimento (dando destaque para a educação profissional), argumenta:

Defendo a tese de que as políticas de profissionalização no Brasil, com recorte a partir de 2003, são marcadas pelo produtivismo e tecnicismo, visam atender às necessidades do mercado de trabalho, que utilizando a educação profissional como mediação nesse processo, acaba transformando o trabalhador em uma espécie de

²⁷ No contexto estudado, um exemplo, para ilustrar o que compõe o sistema simbólico trazido pelas instrumentistas: o ato de tocar no Teatro Arthur Azevedo. Várias delas citaram esse fato como um marco em suas carreiras, como algo significativo.

“formiguinha” do capital, negando-lhe cidadania e retirando-lhe os direitos sociais trabalhistas já assegurados na Consolidação das Leis do Trabalho e na Constituição Federal de 1988. (LAULETTA, 2019, p. 23-24).

A autora, discutindo a empregabilidade no Brasil, mostra o viés ideológico capitalista nos “consensos” de que o mercado estaria precisando de mão de obra qualificada e como ele se associa à “Teoria do Capital Humano”²⁸ – sobretudo em países periféricos – generalizando a ideia de necessidade de capacitação do trabalhador, “[...] atribuindo-lhe, de forma perversa, a responsabilidade de seu sucesso ou o insucesso, numa ótica meritocrática, afiançando uma empregabilidade como se o mercado de trabalho estivesse apto para absorver todos.” (LAULETTA, 2019, p. 214-215). Nesse sentido, Carneiro (2011) expõe:

Assim, as atuais exigências educacionais para a alocação de mão de obra no mercado de trabalho formal não apenas conformam-se como um instrumento para a seleção dos profissionais mais qualificados, mas também operam como um filtro de natureza racial, definindo os que preferencialmente serão alocados. Se não é possível demonstrar intencionalidade de exclusão racial nesse processo, é certo que, a despeito das intenções, é o que ele realiza. Essas são algumas das possíveis razões para o crescimento econômico não resultar, necessariamente, em redução das diferenças sociais e ter menor impacto sobre a diminuição da pobreza do que as políticas focadas no combate às desigualdades sociais, como vem sendo apontado por estudos realizados pelo Instituto de Pesquisas Econômicas Aplicadas (Ipea). Os efeitos imediatos da recuperação econômica, que se diz em curso, é a absorção no processo de desenvolvimento dos mais educados, postergando ou inviabilizando a inclusão dos historicamente excluídos. (CARNEIRO, 2011, p. 114).

Desta forma, uma política de contratação justa deveria levar em conta, por exemplo: a questão racial presente na sociedade brasileira. Devulsky (2021) aponta a importância da solidariedade, da conscientização coletiva frente às injustiças e na luta para que elas sejam superadas. Nesse sentido, essa autora afirma:

Recusar a admissão de critérios que deixam mulheres negras ainda mais suscetíveis a abusos e exclusões refere-se também a adotar uma postura antirracista no interior da comunidade negra que, embora não seja a responsável pela existência do colorismo,²⁹ pode ser a instigadora e a protagonista de sua aniquilação. Para isso,

²⁸ Segundo Lauletta (2019): “A teoria do capital humano esconde a verdadeira natureza das relações sociais de exploração no interior da sociedade capitalista, sendo a seu turno, funcional a esta na medida em que reproduz a concepção reducionista de educação como investimento para produzir capacidade de trabalho e atender às demandas do mercado capitalista. Trata-se de um dos muitos equívocos dessa teoria que apreende as relações entre prática educativa e a estrutura econômico-social capitalista de forma linear, a-histórica, mas por isso mesmo funcional à classe burguesa que através do caráter ideológico, falseia a realidade, reproduz e mantém as relações capitalistas de produção de forma hegemônica.” (LAULETTA, 2019, p. 155-156).

²⁹ “O estudo do colorismo demanda uma perspectiva interseccional que leve em conta seus aspectos múltiplos, no que tange à sua origem, mas também no que concerne às suas repercussões na sociedade. Partindo de uma abordagem que destaca as circunstâncias materiais imprimidas na maneira pela qual homens negros e mulheres negras sofrem suas consequências, o colorismo surge como um quadro identitário racial e político que plasma os sujeitos em um arquétipo predefinido. A substância dessas existências, tanto negras quanto brancas, resta encerrada em papéis que distribuem, de modo desigual e injusto, habilidades, tendências, características e

somos todos levados a confrontar as razões últimas da supremacia branca e do racismo, o que passa necessariamente pela compreensão da relação entre a hierarquização racial e o modo de produção econômico sob o qual vivemos. (DEVULSKY, 2021, p. 182).

No aspecto dos direitos sociais trabalhistas as perdas são enormes ao longo dos anos e, mais recentemente, estamos assistindo a um verdadeiro desmonte do funcionalismo público brasileiro. Após o *impeachment* da Presidenta Dilma Rousseff, em 2016, essas perdas foram ainda maiores. A redução da proteção ao trabalhador, não trouxe mais empregos e consequentemente fez regredir o acesso a uma melhor qualidade de vida (GIOVANAZ, 2021). São exemplos disso as Reformas Trabalhistas e a da Previdência. Toda essa política construída a partir da precarização e vulnerabilidade dos trabalhos são devastadoras e estão propiciando a volta da fome no país.³⁰ Com a pandemia da Covid 19, a situação ficou ainda mais grave, como veremos, e, especialmente, para a área da Música. Sobre a pandemia, Butler (2020) destaca:

Quais são as consequências dessa pandemia no que diz respeito à reflexão sobre igualdade, interdependência global e nossas obrigações uns com os outros? O vírus não discrimina. Poderíamos dizer que ele nos trata com igualdade, nos colocando igualmente diante do risco de adoecer, perder alguém próximo e de viver em um mundo marcado por uma ameaça iminente. Por conta da forma pela qual ele se move e ataca, o vírus demonstra que a comunidade humana é igualmente precária. Ao mesmo tempo, contudo, o fracasso por parte de certos Estados ou regiões em se prepararem adequadamente de antemão (os EUA talvez sejam agora o membro mais notório desse clube), o fortalecimento de políticas nacionais e o fechamento de fronteiras (atitude muitas vezes acompanhada de xenofobia panicada), e a chegada de empreendedores ávidos para capitalizar em cima do sofrimento global, tudo isso atesta a velocidade com a qual a desigualdade radical – o que inclui nacionalismo, supremacia branca, violência contra as mulheres e contra as populações *queer*³¹ e trans – e a exploração capitalista encontram formas de reproduzir e fortalecer seus poderes no interior das zonas de pandemia. Isso não deve ser surpresa nenhuma. (BUTLER, 2020, s/p.).

Outra questão percebida no contexto capitalista contemporâneo diz respeito à diminuição nos salários. Bartz (2018) observa que, para manter o nível de vida, as pessoas estão precisando trabalhar mais. Simultaneamente, os indivíduos considerados inadaptáveis e incapazes de acompanhar as novas tendências, vêm sendo relegados a empregos de menor

estéticas que, definidas de fora para dentro, restringem e disciplinam as variadas negritudes existentes no Brasil.” (DEVULSKY, 2021, p. 17).

³⁰ Para conhecer mais sobre esse assunto, ver Giovanaz (2021).

³¹ *Queer* é termo de difícil assimilação no Brasil. Trata-se de palavra da língua inglesa que pode significar ‘estranho’, ‘excêntrico’, ‘perturbador’, ‘esquisito’ e, até, ‘ridículo’. Entre os anos de 1980-1990, seu sentido pejorativo foi subvertido pela apropriação dos indivíduos que começaram a se reconhecer como *queers* para contestar o preconceito. No Brasil, não há termo que traduza o conceito dessa palavra, entretanto existem outras que se assemelham, em especial no sentido da subversão: viado, bicha, sapatão etc. (CAVALCANTI, 2018, p.7).

qualidade ou, até mesmo, excluídos por completo do mercado de trabalho. No mercado de trabalho brasileiro, os baixos rendimentos aferidos pela população constituem uma realidade. Segundo Melo e Sabbato (2011), em estudo com dados do PNAD/IBGE de 2008, tinha-se 39,3% do pessoal ocupado recebendo até um salário-mínimo.

2.1.1 Aspectos sociais, econômicos e políticos de São Luís-MA

Analisando o contexto do Estado do Maranhão, é perceptível que as consequências das políticas nacionais, de maneira geral, assumem um caráter essencial de dependência e atrelam a economia nacional aos interesses e às necessidades do capital internacional (AZAR; ARAÚJO, 2016). Contextualizando o *locus* dessa etnografia com as instrumentistas, apresento algumas informações sobre a cidade de São Luís, que possuía população de 1.115.932 pessoas³² em 2021. Exponho nesse tópico um resumo histórico social que tem por objetivo dar referências do desenvolvimento da cidade, destacando aspectos gerais relacionados ao mundo da economia e da política; que ajudarão a compreender especificidades do trabalho com música nesse contexto. Trago alguns dados históricos gerais:³³

A cidade de São Luís, capital do Maranhão, formou-se na península que avança sobre o estuário dos rios Anil e Bacanga. Fundada em 8 de setembro de 1612, pelos franceses Daniel de La Touche e François de Rasily, cujo objetivo comum, dentro do contexto da economia mercantilista, era estabelecer a França Equinocial, a capital maranhense encontra na homenagem ao então Rei da França, Luís XIII, as raízes da sua nomenclatura: São Luís. Conquistada e incorporada ao domínio português, apenas três anos depois de sua fundação pelos franceses. [...] a capital do Maranhão desempenhou importante papel na produção econômica do Brasil colônia durante os séculos XVII e XIX, tendo sido considerada o quarto centro exportador de algodão e arroz, depois de Salvador, Recife e Rio de Janeiro. Data desta época o conjunto urbanístico de caráter civil que compõe o Centro Histórico da capital maranhense e se constitui num dos mais representativos e ricos exemplares do traçado urbano e da tipologia arquitetônica produzidos pela colonização portuguesa [...] (IBGE, 2019).

Sobre a fundação da cidade, mais especificamente, sobre a expedição da França Equinocial, Meireles (2001) discorre:

A 8 de setembro de 1612, foi, por fim, solenemente fundada a colônia. Rezada a santa missa pelos missionários, saíram os franceses em procissão, com os fidalgos à frente e um gentil-homem carregando um crucifixo, ladeado por Jui, filho do morubixaba Japiáçu, e Patuá., neto do cacique Marcoiá Peró, cada um com um círio aceso; chegados ao ponto escolhido (na hoje avenida Pedro II), e após entoado o *Te Deum Laudamus* e proferido um sermão alusivo à cerimônia, o qual Des Vaux traduziu para os nativos, benzeu-se a cruz e fê-la erguer-se e adorar por todos os

³² Disponível em: São Luís (MA) <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/ma/sao-luis.html>? / cidades e estado (IBGE). Acesso em: 14/12/2021.

³³ Disponível em: <http://www.cidades.ibge.gov.br/>. Acesso em: 12/11/2019.

presentes. Enquanto isso, cantava-se já o *Vexilla Regis Prodeunt*. Ao forte chamaram de Saint Louis, em homenagem ao rei menino Luís XIII, de França e Navarra; ao ancoradouro, de Port de Sainte Marie, em honra da Virgem Senhora e da rainha-mãe, Maria de Medicis. [...] Convocados então, os habitantes das aldeias todas, saíram os franceses em desfile, em seus melhores uniformes, ao som de trombetas e tambores; à frente, iam o principal Japiáçu, ladeado pelos chefes Marcoiá-Peró, Matarapuá, Januaré-Uaeté, Uariru e Pirajurá, carregando o estandarte real, e seguido pelos senhores de La Ravardière e De Razilly. [...] Estava selada a aliança com os donos da terra. (MEIRELES, 2001, p.42).

No texto citado, o poder da igreja católica nessa época está presente e demarcado na imposição de seus ritos e das suas músicas, como ressaltado pelo autor. Um contexto colonial, em que “os donos da terra” acompanharam o cortejo, ajudando a carregar objetos simbólicos para a cultura europeia e compreendiam as falas por meio de tradução. A escrita desses marcos europeus são narrativas de uma historiografia mais conservadora,³⁴ produzida a partir dos registros de memorialistas (SILVA, 2017).

Nesse sentido, mas falando da população negra³⁵ em São Luís, no século XIX, mais especificamente sobre a história e a imprensa da cidade, a autora reflete: “[...] como se constituiu uma cidade tão negra e imersa nas contradições de uma memória marcada por marcos franceses, portugueses, holandeses em detrimento a tão pouca referência aos africanos e indígenas (SILVA, 2017, p. 21).” Essas referências se fundam a partir dos ocultamentos de outros grupos, a exemplo de negros trazidos como escravos para o trabalho forçado e, mesmo, os brancos pobres que ali já habitavam quando da chegada dos europeus.

O bairro da Praia Grande é uma parte baixa da cidade – importante no início do seu desenvolvimento urbano –, concentrando um ancoradouro e muitos armazéns de comércio. “Mais que lugar de passagem de pessoas [...], os becos que cortavam a Praia Grande eram e ainda são, pontos de referência para entender como São Luís saiu de um núcleo urbano à beira-mar e foi subindo a ladeira” (SILVA, 2017, p. 61). Sobre a Praia Grande, Silva (2013), estudando a respeito do piano no Maranhão, destaca:

O bairro da Praia Grande, hoje Centro Histórico de São Luís, passou a adquirir as características que ora apresenta no decorrer da primeira metade do século XIX. Foi quando, imitando a moda vigente em Portugal, passou-se à utilização dos azulejos nas fachadas dos prédios. Agora buscava-se mostrar o status social através do tamanho e requinte dos casarões e, claro, da beleza dos azulejos. (SILVA, 2013, p. 55).

³⁴ Para mais reflexões sobre o tema, ver Lacroix (2008, 2020).

³⁵ Silva (2017) esclarece que utilizou o termo “população negra” para referir-se aos pretos e pardos, seguindo o tratamento dado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística/IBGE.

Figura 1 - Centro Histórico, visão da Rua Portugal



Fonte: Secretaria de Turismo do Estado do Maranhão.³⁶

O Centro Histórico é, atualmente, um ponto de difusão de diferentes práticas musicais que são desenvolvidas e apresentadas em seus espaços diversos, tais como: praças, mercados, museus, bares e restaurantes. Além do aspecto turístico, cultural e gastronômico, o local abriga instituições ligadas à formação acadêmica e musical. Estão instalados ali anexos das Universidades Públicas (UFMA e UEMA), abrigando diferentes cursos e departamentos; o Campus – Centro Histórico, do Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Maranhão; a Escola de Música do Estado – Lilah Lisboa de Araújo - EMEM; a Escola de Música do Bom Menino das Mercês, entre outras entidades de ensino.³⁷

Nogueira (2019), pesquisando acerca do cenário musical do *reggae* em São Luís do Maranhão, fala sobre a formação do Centro Histórico:

O Centro Histórico nasce com a cidade, pois a chegada dos franceses e depois a fortificação dos portugueses, nas proximidades da Igreja da Sé, dão início a uma expansão de organização e urbanização da nova cidade. Com o avanço da cidade, e a projeção comercial nas grandes ruas do centro, logo se observa o surgimento de um conjunto de casarões, para abrigar as grandes famílias proeminentes à época. Com isso a parcela menos favorecida se viu obrigada a ir para as regiões mais periféricas, expandindo os aterros, criando novos bairros, menos projetados e mais desassistidos pelas autoridades. Não só os bairros foram se margeando, os espaços de atracamento das canoas foram dando espaço para embarcações maiores que movimentavam o comércio e por conseguinte a cidade. Essa ocupação da orla vai se estendendo até a primeira reentrância, onde se vê hoje o Anel Viário. [...] é entrecortado por vários bairros e é muito difícil estabelecer os limites do que se pode chamar “Centro Histórico”, pois esse processo de margeamento e periferização das populações carregou para os bairros vizinhos a história, o patrimônio, a tradição e a legitimação dos discursos. (NOGUEIRA, 2019, p. 43).

³⁶ Disponível no *site* da Secretaria de Turismo. Acesso em: 14/12/2021.

³⁷ Serão trazidos mais detalhes sobre essas instituições de formação acadêmica no item 5.2 desta tese.

Com o passar dos anos, o Centro Histórico vem sofrendo mudanças, pois a alternância de políticas públicas produz momentos de altos e baixos. Um período em que houve melhoria, reurbanização e ocupação dessa área foi durante a implantação do “Projeto Reviver”,³⁸ iniciado em 1987. Foi tão marcante, que algumas pessoas chegam a confundir ou pensar ser esse o nome daquele trecho da Praia Grande. Costa (2017) diz:

A redefinição da identidade do bairro da Praia Grande, operada pelo Projeto Reviver, deixou suas marcas no imaginário coletivo, de modo que é extremamente comum que os frequentadores assim se refiram ao espaço (em geral, apenas como “Reviver”). Essas marcas se fazem notar no nome de diversos estabelecimentos comerciais da região e, por consequência, na paisagem do lugar. (COSTA, 2017, p. 23).

Após a construção da ponte do São Francisco (ou ponte José Sarney), houve o encurtamento do caminho em direção às praias. Ocorreu a expansão de novas áreas urbanas ao custo de aterros e desmatamentos, ao mesmo tempo em que o fundamento de condomínio (principalmente verticais) passou a orientar a construção do espaço urbano, com a valorização desigual de diferentes partes da cidade. Para Silva (2010):

A valorização da cidade nova remeteu ao abandono gradativo do centro tradicional. A deterioração de seus equipamentos urbanos, o abandono do acervo arquitetônico do bairro da Praia Grande, o decréscimo populacional são mostras desse processo. Decerto, esse esvaziamento econômico levou ao abandono de um grande número de imóveis e à conseqüente ruína de muitos deles. (SILVA, 2010, p. 79).

Atualmente, a região apresenta problemas ligados à infraestrutura, saneamento e segurança (SILVA, 2010). Muitos dos casarões e casas precisam de reforma e estão em péssimo estado de conservação. Há invasões de casas desocupadas, e as pessoas que trabalham e vivem nessa área, se queixam do abandono e da falta de assistência dos setores

³⁸ “Ao longo de seu tombamento e de sua criação como patrimônio histórico, São Luís sofreu inúmeras intervenções urbanísticas, sendo que a mais significativa delas ocorreu na zona da Praia Grande (que envolve a Praça do Comércio, do Albergue, Beco da Prensa, o Mercado e arredores), desenvolvida em várias etapas. A primeira delas se deu entre 1979 e 1982 e se denominou “Projeto Praia Grande” ou “Projeto Reviver”, como é mais conhecido pelo imaginário popular. Nesta área encontram-se instaladas atividades comerciais, principalmente ligadas ao comércio de frutos do mar, portuárias, serviços administrativos e culturais, por onde ocorrem as principais manifestações da cultura local. [...] Concebido em 1987 pelo Governo do Estado, o Projeto Reviver buscou recuperar e revitalizar o conjunto arquitetônico do Centro de São Luís. Para tanto, desenvolveu-se em duas fases distintas. A primeira (1987 e 1988) dedicou-se às obras consideradas prioritárias ou emergenciais: a reforma e estruturação do prédio destinado ao funcionamento do Centro de Criatividade Odylo Costa Filho, a restauração das fachadas da Igreja da Sé e do Palácio Episcopal e a reforma dos Armazéns do Estado. Na segunda fase (1989 a 1990), ocorreram intervenções urbanas mais profundas, principalmente na área da Praia Grande e arredores. Foram beneficiados 15 quadras e 200 imóveis, totalizando algo em torno de 107.000 metros quadrados tombados pelo Patrimônio Histórico Nacional. As redes de água, esgoto e drenagem foram renovadas, e a fiação de telefonia e energia elétrica retiradas do local e substituídas por novas instalações subterrâneas. Os postes de concreto da iluminação pública cederam lugar aos de ferro fundido, arandelas e lâmpadas”. (ALMEIDA, 2010, p. 69-72).

públicos. É nesse ambiente caótico que muitas manifestações culturais ocorrem e sobrevivem, muitos deles da área musical. O centro histórico é um território que possui toda uma construção simbólica para o setor artístico – apareceu nas falas das instrumentistas – e está bem descrito na observação sobre a Praça Nauro Machado (um dos espaços utilizados para eventos culturais) feita por Costa (2017):

Essa praça é um importante espaço de visibilidade da cidade, sendo frequentemente sede de eventos como shows musicais. Nesse dia, vários jovens bebem cerveja e destilados em copos descartáveis de plástico, fumam, jogam cartas e falam alto, sentados nos bancos e na escadaria. Alguns casais homossexuais expressam afeto publicamente (cena incomum em outros territórios da cidade). Na lateral da praça, várias vendedoras ambulantes, em sua maioria mulheres, comercializam bebidas. Em um outro lado, sobre os paralelepípedos da Rua da Estrela, dois policiais militares observam em pé o movimento. Em um dos bares que há em volta da praça, um garçom tira cadeiras e mesas de uma pilha e as dispõe na calçada, indicando início de expediente. Apenas uma presença se diferencia mais eloquentemente da rede do lazer: um catador de latas muito magro se ajoelha no exato centro do descampado, se benze e levanta os braços, olhando para o céu. Logo em seguida se levanta e se retira sem olhar para trás, apenas parando para cumprimentar uma ou duas das pessoas sentadas, que parecem não o reconhecer. Aos poucos, principalmente no início da noite, os bares começam a encher e tocar música com o auxílio de caixas de som. Os estilos variam entre reggae, rock, forró. (COSTA, 2017, p. 31).

Ressalto que, tanto o Centro Histórico, quanto a parte mais “moderna” da cidade oferecem espaços para o trabalho com música. Falarei mais de alguns deles ao abordar essa questão no Capítulo 5. No entanto, conforme relatado pelas interlocutoras desta pesquisa, os espaços do Centro, de maneira geral, abrigam propostas mais alternativas de arte, recebendo um público que busca performances com concepções políticas demarcadas, por exemplo: com viés feminista, antirracista, LGBTQIA+ e outros movimentos político-culturais. Retornando à construção desse Centro Histórico, Costa (2017) diz que ela está relacionada à economia do Estado no século XIX:

[...] se instala, no Maranhão, o modelo econômico agroexportador e escravista, baseado em elementos como latifúndio, monocultura, comércio exterior, família patriarcal e trabalho forçado. É também nesse período que começam a ser erguidas as ruas e sobrados que no século XX passariam a ser reconhecidos como portadores de um valor histórico e artístico excepcional, sendo então reinventados enquanto bens culturais. (COSTA, 2017, p.72).

Voltando ao contexto capitalista e suas peculiaridades já no século XX, Abreu et al. (2009) apontam que desde os anos 1970/1980 esta unidade da federação brasileira tem sua estrutura econômica, política e social alterada como parte das mudanças introduzidas pelo modelo de políticas nacionais adotadas pelo Brasil e, em particular, para a Amazônia, caracterizado pelo caráter internacional da acumulação do capital na periferia do sistema.

Desta maneira, implanta-se nesse Estado um modelo econômico que desestrutura setores considerados tradicionais, os quais incluem principalmente a agricultura familiar e outras formas de trabalho, como pequenos empreendimentos que proliferam nas periferias urbanas. Segundo os autores, o Maranhão, apresenta-se como um dos Estados brasileiros que mais manifestam a expansão destrutiva do capitalismo nas regiões periféricas, a partir da instituição do capital transnacional, em uma realidade política fundada no contexto de dominação de um mesmo grupo oligárquico há mais de quarenta anos.

Apresentando determinantes históricos para essa discussão, Abreu et al. (2009) destacam dois vetores que marcam esse contexto de superexploração do trabalho e são fundamentais para o seu entendimento. Um vetor diz respeito à industrialização, por meio do complexo mineiro-metalúrgico no âmbito do programa Grande Carajás;³⁹ o outro, trata da implantação de projetos do chamado agronegócio, com predomínio de monoculturas e da prática da pecuária extensiva, ao mesmo tempo em que é reduzido e, mesmo, negado o incentivo ao desenvolvimento da agricultura familiar.

Portanto, a reflexão sobre as transformações contemporâneas no Maranhão permite apontar a tendência de relações e condições de trabalho marcadas pela exploração do trabalhador, baseadas na precarização do trabalho no campo e na cidade, destacando-se: a informalidade, a terceirização e a subcontratação, fatores que contribuem para o aumento da concentração da riqueza, da desigualdade e da injustiça social. Consequências dessa política atingem a cidade de São Luís, que serve de base para os demais municípios. Desta forma, muitas pessoas recorrem à capital tanto em busca de oportunidades quanto por necessidade de serviços públicos (saúde, educação etc.).

2.2 PECULIARIDADES DO TRABALHO COM MÚSICA

Apresento algumas reflexões mais gerais sobre música, visando facilitar o entendimento de discussões que travaremos nesta pesquisa. Compactuo com a concepção de música trazida por Seeger (2008), para quem a música está tão enraizada nas diferentes culturas quanto a comida, a roupa e a linguagem. Segundo ele, “[...] uma definição geral da música deve incluir tanto sons, quanto seres humanos. Música é um sistema de comunicação

³⁹ “Envolvendo, principalmente, a extração, processamento e exportação de ferro e bauxita através das empresas VALE e ALCOA, que impõem grande investimento público em infraestrutura e transporte, com destaque para a construção da Estrada de Ferro Serra dos Carajás/PA–Porto da Madeira em São Luís/MA, com uma extensão de 890 km. Esse redimensionamento econômico trouxe várias consequências, como: desemprego, o subemprego, êxodo rural, o agravamento de questões fundiárias e sociais.” (ABREU et al., 2009, p. 4-5).

que envolve sons estruturados produzidos por membros de uma comunidade que se comunicam com outros membros” (SEEGER, 2008, p.239).

Em sentido similar, Blacking (1973), em pesquisa realizada com a sociedade Venda, do Northern Transvaal, define a música como “[...] som organizado humanamente” (BLACKING, 1973, p. 32), argumentando que devemos olhar para as relações entre os padrões de organização humana e os padrões de som produzidos como resultado de uma interação organizada. Tal organização não é fixa ou homogênea, podendo possuir distintos formatos e significações em diferentes contextos e temporalidades. Segundo ele⁴⁰:

A música é uma síntese dos processos cognitivos que estão presentes na cultura e no corpo humano: as formas que assume, e os efeitos que tem sobre as pessoas, são gerados pelas experiências sociais de corpos humanos em diferentes ambientes culturais. Porque a música é som humanamente organizado, ela expressa aspectos da experiência dos indivíduos na sociedade. (BLACKING, 1973, p. 89) (Tradução nossa).

Nesse viés, considero que a experiência com música apresenta uma gama de possibilidades, podendo estar atrelada a rituais coletivos e às vivências do dia a dia (DENORA, 2000). Por sua vez, Wisnik (1989), falando do uso humano do som e da sua história, transcende a ideia de que a música – principalmente sua história – seria circunscrita à civilização “ocidental”. Ele aponta a necessidade de se pensar a história dos sons, levando em conta a sincronia de músicas, muitas vezes tradicionalmente, separadas (por exemplo: erudita/popular) e mostra como estão imbricadas entre si. “A música fala ao mesmo tempo ao horizonte da sociedade e ao vértice subjetivo de cada um, sem se deixar reduzir às outras linguagens.” (WISNIK, 1989, p. 13).

Tomando em conta esses pensamentos, busco compreender e discutir aspectos do fazer musical realizado pelos chamados “profissionais da música”, mulheres e homens que buscam uma “formação”, uma “expertise” e se dedicam ao exercício da profissão de músico. São pessoas que “vivem da música” submetidos, de maneira geral, às legislações trabalhistas e convenções da área em determinado ambiente. Trabalharei especificamente com o contexto vivenciado pelas vinte e uma participantes desta pesquisa na atualidade e com o surgimento da pandemia da COVID-19, trazendo aspectos da cultura do diversificado trabalho com música na cidade de São Luís, seus modos de atuação e suas redes de cooperação possíveis.

⁴⁰ “Music is a synthesis of cognitive processes which are present in culture and in the human body: the forms it takes, and the effects it has on people, are generated by the social experiences of human bodies in different cultural environments. Because music is humanly organized sound, it expresses aspects of the experience of individuals in Society” (BLACKING, 1973, p. 89).

Como será visto mais detalhadamente, a profissão de músico, também nesse contexto, oferece múltiplas possibilidades de atuação, muitas “frentes de trabalho”⁴¹ (SALGADO, 2020) podendo envolver performances (individuais ou em grupos), produção musical, gravação musical, regência, composição e ensino-aprendizagem de música em circunstâncias formais ou informais. Essas práticas diversas de trabalho podem igualmente ser desenvolvidas com a utilização de diferentes tecidos musicais ou sonoridades, de acordo com as escolhas subjetivas, as interferências do mercado, as necessidades econômicas, entre outros fatores. Portanto, cada trabalhadora ou trabalhador da música pode desenvolver suas atividades com diferentes tipos ou gêneros de música, como, por exemplo: as classificadas como “música popular”, “música erudita”, “música folclórica”, “música de massa”, “música brega”, entre outros rótulos construídos socialmente em diferentes períodos e realidades.

Não é minha intenção fazer uma revisão histórica⁴² sobre as condições de trabalho dos músicos ao longo do tempo, pois essa ação fugiria dos meus objetivos e ultrapassaria os limites desta tese. No entanto, trazer alguns aspectos da relação de músicos com o seu trabalho e com o público pode contribuir para o entendimento de questões que serão estudadas aqui.

Em determinadas épocas – considerando principalmente a música chamada de “ocidental” – os músicos eram empregados, por exemplo, servindo às igrejas, às Cortes ou eram patrocinados por mecenas. Desta forma, em boa parte da Idade Média, os grandes centros da igreja eram também centros musicais e, nesse universo, os padrões de cantos litúrgicos ganharam forma fixa e foram organizados pelo Papa Gregório Magno, dando-lhes o nome de canto Gregoriano. Era um período de domínio da igreja, do teocentrismo e da prevalência do anonimato dos músicos. O canto servia para transmitir os textos da Bíblia e elevar os fiéis espiritualmente (MIRANDA; JUSTUS, 2003).

Em paralelo à música da igreja, havia o desenvolvimento de uma música profana, a dos trovadores, dos menestréis que cantavam, muitas vezes, acompanhados por instrumentos, levando notícias entre as regiões. Acontecimentos importantes, como a Revolução Comercial,

⁴¹ O autor, ao investigar a composição como trabalho semioculto e a importância das pesquisas acadêmicas para a sua revelação, faz uso desse termo: “[...] para referir aos papéis que as pessoas desempenham com saberes específicos e aplicados ao processo de produzir música. Durante o processo produtivo as pessoas interagem também com mediações que são tecnológicas – como os instrumentos, as partituras e outros objetos – ou de outros tipos, como os procedimentos burocráticos, os financiamentos, a legislação etc.” (SALGADO, 2020, p. 77).

⁴² Para referências sobre esse assunto, ver: Candé, 2001 (v. I e II); Massin e Massin, 1997; Menuhin e Davis, 1990; Wisnik, 1989.

a Reforma Protestante, a invenção da imprensa, entre outros, formam a base do período do Renascimento, que é marcado pelo esmero das vozes e pelo desenvolvimento da polifonia. Menuhin e Davis (1990) destacam:

Durante a Renascença, a música se tornou muito menos incidental, para constituir mais uma demonstração de instrução, poder e riqueza. Os coros das cortes e os grupos instrumentais se tornaram regra. Os compositores moravam na corte e eram sustentados para compor para os nobres [...] o músico passou a ser considerado não mais um artesão, [...], mas um artista honrado por todos. (MENUHIN; DAVIS, 1990, p. 73).

Nessa época, o homem seria visto como “a medida de todas as coisas” e os artistas renunciavam mudanças sociais. Os instrumentos foram aperfeiçoados e multiplicados em variedade; poucos deles datam de antes de 1500, mas há centenas com data superior a esta data. A dissonância, que já acontecia anteriormente, se tornou inevitável na música vocal da Renascença e se firmou como uma das contribuições mais importantes para a arte musical, mas sua realização não podia permanecer restrita à voz: “Os instrumentos estavam prestes a se tornar a principal fonte de energia das obras-primas da música ocidental dos trezentos anos seguintes.” (MENUHIN; DAVIS, 1990, p. 84).

Elias (1995) analisa as relações de trabalho com música no período do Classicismo, especialmente a carreira do compositor Wolfgang Amadeus Mozart, e mostra o quanto essas relações estão atreladas à estrutura social da época, sendo impossível compreendê-las separadamente: “Os músicos eram tão indispensáveis nestes grandes palácios quanto os pasteleiros, os cozinheiros e os criados, e normalmente tinham o mesmo status na hierarquia da corte” (ELIAS, 1995, p. 18). Para boa parte dos músicos, a garantia de subsistência era satisfatória. Suas carreiras eram totalmente influenciadas por tais circunstâncias.

A vida de Mozart ilustra nitidamente a situação de grupos burgueses *outsiders* numa economia dominada pela aristocracia de corte, num tempo em que o equilíbrio de forças ainda era muito favorável ao *establishment* cortesão, mas não a ponto de suprimir todas as expressões de protesto, ainda que apenas na arena, politicamente menos perigosa, da cultura. Como um burguês *outsider* a serviço da corte, Mozart lutou com uma coragem espantosa para se libertar dos aristocratas, seus patronos e senhores. Fez isto com seus próprios recursos, em prol de sua dignidade pessoal e de sua obra musical. E perdeu a batalha. (ELIAS, 1995, p. 16).

A sonhada “autonomia” do músico só viria mais tarde. No período do Romantismo, surgiu muito da concepção de “artista” que, às vezes, é ainda vivenciada em dias atuais. Segundo Denora (1995), a moderna noção de “gênio” foi articulada primeiramente no norte da Alemanha entre 1770 e 1780. Os músicos românticos, em consonância com seu tempo,

eram atentos à imagem que passavam para o público e procuravam se firmar como artistas autônomos, deixando de se submeter a patronos ricos, como ocorria em períodos anteriores. Tal fato, geralmente permitia maior liberdade de criação aos músicos. A autora discute o quanto essas ações eram possíveis e insiste que tal reputação é produto da “[...] interação entre seus próprios esforços, suas circunstâncias sociais, e os esforços de outros.” (DENORA, 1995, p. 143). Falando sobre o sucesso do músico Ludwig van Beethoven, Denora (1995) argumenta que ele foi também subordinado a um “[...] processo colaborativo de mobilização de recursos, dispositivos de apresentação e atividades práticas que produziram sua autoridade cultural.” (DENORA, 1995, p. 189).

Portanto, o trabalho com música, assim como o trabalho com outras artes, possui especificidades que sofrem transformações ao longo do tempo e em diferentes contextos, formando diferentes “culturas do trabalho”, como será examinado no contexto da cidade de São Luís.

Diante dessas reflexões, reafirmo que trago como uma das ferramentas teóricas de análise a ideia de Becker (2010), que propõe, como abordagem sociológica das artes, a concepção da existência de “mundos da arte”, entendendo o fazer artístico como atividade sempre coletiva, uma vez que a feitura de uma obra artística pressupõe e está articulada à ação de várias pessoas (às vezes, um número elevado de pessoas), que formam cadeias de cooperação. Tal pensamento afeta tanto a produção quanto o processo de consumo das obras de arte.

Os mundos da arte são constituídos por todas as pessoas cujas atividades são necessárias à produção das obras que esse mundo, bem como outros, define como arte. Os membros dos mundos da arte coordenam as atividades através das quais as obras são produzidas, reportando-se a um conjunto de esquemas convencionais incorporados em práticas comuns e nos artefactos de uso mais frequente. As mesmas pessoas cooperam frequentemente de modo regular, mesmo rotineiramente, e de modo semelhante para produzirem obras semelhantes, de tal forma que podemos pensar num mundo da arte como uma rede estabelecida de cadeias cooperativas que ligam os participantes entre si (BECKER, 2010, p. 54).

Essa concepção teórica de “Mundos da Arte” se opõe à ideia tradicional que concebe o músico instrumentista, *grosso modo*, como “gênio” ou virtuose. Pois, nesta perspectiva, não estão no centro da análise o artista e sua obra, mas a rede de cooperação em que trabalha. Como diz Becker (2010): “[...] tendo essa diferença em consideração, será talvez apropriado dizer que não se fez aqui sociologia da arte, mas sociologia das profissões aplicada aos domínios das artes” (BECKER, 2010, p. 22). Portanto, nessa perspectiva, as obras de arte, de

qualquer linguagem artística, não seriam a produção de autores isolados, ou artistas com um “dom” inato. Longe disso, elas são a produção comum de todas as pessoas que participam, segundo as convenções características de determinado mundo da arte, da criação e do consumo de obras dessa natureza: “Os artistas constituem um subgrupo dos participantes desses mundos que, por acordo mútuo, possuem um dom particular e trazem, em consequência, uma contribuição indispensável e insubstituível à obra, tornando-a uma obra de arte.” (BECKER, 2010, p. 54). Tratando da Arte, Artesanato e suas diferenças, Becker (2010) aponta que o artista, “[...] tal como é hoje em dia considerado, deixou de ser alguém que trabalha para outra pessoa” (BECKER, 2010, p. 236). As articulações e peculiaridades do fazer artístico em cada momento histórico e em diferentes sociedades parecem passar por transformações incessantes.

Menger (2005), analisando o mercado de trabalho artístico com o apoio de pesquisas sobre esse tema, elabora o seguinte perfil do grupo profissional desta classe no seio da população ativa. Para ele, “[...] os artistas são mais jovens, mais instruídos, mais concentrados nas metrópoles, conhecem taxas mais elevadas de trabalho independente assim como de desemprego e de subemprego involuntário” (MENGER, 2005, p. 17). O pesquisador explica que isso se deve à grande difusão das diversas formas de trabalho em tempo parcial e intermitente, destacando também que os artistas são frequentemente “pluriativos”.

Maria de Lourdes Lima dos Santos (apud MENGER, 2005, p. 37-38) focaliza que em um mercado de trabalho caracterizado pela incerteza, os eixos “flexibilidade” / “precariedade” mostram-se em termos de desemprego, de subemprego e do aumento de trabalhadores temporários nos vários setores. Nesse sentido, multiplicar e diversificar atividades seria uma maneira de gerir a incerteza, de modo que, no mundo da arte e da música, encontra expressão exemplar, cujas formas dominantes são o emprego “autônomo”, o “*freelancing*” e outras formas “atípicas” de trabalho. Outro aspecto importante enfatizado é a existência de categorizações e os rendimentos dos artistas são, então, variáveis de um período a outro da sua carreira. Essas desigualdades de rendimento entre os indivíduos são, ao mesmo tempo, particularmente elevadas e paradoxalmente muito bem aceitas (MENGER, 2005).

Pensando mais especificamente sobre o aspecto da diversidade no trabalho com música, Salgado (2005b) comenta:

Correspondendo a essa diversidade de manifestações – evidenciada nos meios de comunicação e na programação de apresentações ao vivo –, a profissão de músico não envolve um conjunto fixo e único de saberes e parâmetros estéticos; sujeita a

diferentes níveis de especialização, essa profissão é antes um exercício multiforme, com técnicas, valorações e modos de produzir que se organizam em práticas específicas. (SALGADO, 2005b, p. 5).

Reflexões sobre o trabalho com música e seus aspectos possibilitam melhor compreensão de suas modalidades e formas de realização. Dessa maneira, retorno à imagem trazida pela etimologia da palavra “trabalho” comentada anteriormente neste capítulo, para discutir associações e ponderações dessa imagem etimológica presente nas pesquisas de Erthal (2017) e Bartz (2018), em que ambos analisam trabalhos com música em contextos específicos e problematizam essa questão: “E é como sinônimo de ‘tortura’ que muitas pessoas, hoje, encaram a atividade que exercem – observa-se, assim, como a conotação negativa do termo perdura até a atualidade” (BARTZ, 2018, p. 53).

No entanto, esse autor aponta que há diferentes relações entre trabalhadores e seus trabalhos, parecendo existir um percentual que encontra no mundo do trabalho tanto um cumprimento das necessidades básicas quanto um momento de prazer, uma realização simbólica significativa, que pode ser tanto de cunho individual quanto social: “Para estes, o trabalho possui uma conotação bastante ‘positiva’, muitas vezes proporcionando um sentido maior à existência.” (BARTZ, 2018, p. 54). Ele acredita que as profissões artísticas, especificamente, a dos músicos eruditos, tais como os participantes da orquestra que ele estudou, em certa medida, se encaixam nesse viés “esperançoso” de trabalho e destaca que alguns participantes da sua etnografia relataram que a música oferecia um “sentido superior” às suas vidas e demonstraram ter reconhecimento do valor social do trabalho que exercem, levando música “de qualidade” às plateias. Ou seja, Bartz (2018) percebe e destaca a existência de cargas simbólicas nesse tipo de atividade. Mas, enfatiza: “[...] com isso, não estou afirmando que a profissão do músico é o “trabalho perfeito” ou que ela não envolva uma série de problemas e complicações, muito pelo contrário.” (BARTZ, 2018, p. 54).

Nesse mesmo sentido, Erthal (2017) questiona a relação dessa imagem negativa encontrada na etimologia da palavra “trabalho” em relação ao campo da Música. Ela faria sentido para as pessoas que atuam nessa área nos dias de hoje? Ao entrevistar alguns dos participantes da sua etnografia com grupos musicais que atuam em Londrina, Erthal (2017) destaca trechos dos relatos que tratam desse aspecto:

[...] uma das cantoras tomou a iniciativa dizendo que trabalhar com música era algo maravilhoso, por mexer com emoção e haver a possibilidade de “tocar o coração de uma pessoa com o seu trabalho... para mim o que é mais forte é isso, tocar o coração do outro”. A fala dela não destoaria do que seria dito posteriormente por outra

colega, que complementaria o argumento afirmando que a música é algo: “que mexe mesmo com o sentimento, diferente de outras profissões”. (ERTHAL, 2017, p. 27).

Ainda nessa reflexão sobre a carreira de músico e as “recompensas” vividas pelas pessoas que labutam nesse campo, é notório que, muitas vezes, estas não estão ligadas à questão econômica, ou pelo menos, não se limitam a esse aspecto. Nessa linha, Bartz (2018) traz um exemplo da sua pesquisa com músicos de orquestra. Um músico convidado para substituir um colega que não poderá comparecer a um concerto ou para participar de um concerto esporádico com a orquestra, vê no convite uma possibilidade de ingressar nesse meio. Desta maneira, nas primeiras oportunidades de atuação, o músico se sente “honrado” e grato. Bartz (2018) acrescenta:

Em geral, nessas primeiras experiências, o indivíduo não pensa muito em quanto vai ganhar, isto é, no valor do cachê. O que realmente importa para ele é a *experiência* de poder tocar, mesmo que por um único concerto, com um grupo maior. É a oportunidade que o músico tem para, além de adquirir um precioso aprendizado, mostrar sua competência, capacidade e habilidade como instrumentista. (BARTZ, 2018, p. 120).

O autor explica que, normalmente, conforme os convites vão se tornando mais frequentes, essa aura inicial vai se dissipando e a atividade na orquestra passa a ser vista de fato como um trabalho como outro qualquer. Isso não significa que a aquisição de experiência e de “aprendizado”, bem como o “valor simbólico” vinculado a isso, sejam deixadas de lado. De fato, esses valores se somam e, com o decorrer do tempo, as participações se tornam mais rotineiras, passando a ser mais percebidas como um emprego: “Diante disso, o músico passa então a se preocupar mais em quanto vai receber, se o valor do cachê é justo, se ele precisará estudar muito para dominar um determinado repertório etc.” (BARTZ, 2018, p. 120).

Ainda discutindo aspectos das recompensas e valores simbólicos, Salgado (2005), em pesquisa etnográfica com um conjunto musical na região da Lapa, na cidade do Rio de Janeiro-RJ, observou que os músicos, de maneira geral, levam em conta o critério econômico e procuram por contratantes que paguem bem. Mas, esse não é o único ponto importante. Segundo o autor, para alguns músicos, fatores como o *status* da casa, a possibilidade de criação, de apresentação de arranjos, de tocar composições pessoais, entre outros, são também fundamentais. Falando do cenário da Lapa e seu contexto musical ele traz algumas dessas questões que exemplificam bem essas ações:

Participar desse ambiente é algo economicamente acessível à maioria dos músicos-estudantes, como pude constatar pela constante presença deles nos bares. Frequentá-los como público resulta no prazer da sociabilidade, na possibilidade de ouvir

música que apreciam e de fazer/manter contatos profissionais- tudo num só ambiente. E trabalhar neles é rotina que, além desses interesses, vai efetivando a profissionalização em um meio que hoje é intelectualmente prestigioso, no campo da “música popular”. Fazer samba profissionalmente, na Lapa, é algo que confere aos agentes uma identidade particular de músicos cariocas – com conotações de autenticidade e até certo bairrismo, em meio ao caráter mais geralmente cosmopolita da ocupação. (SALGADO, 2005, p. 51-52).

Claro que essas “recompensas” reconhecidas não anulam as dificuldades existentes nessa profissão, pois comumente ela é marcada pela precarização das condições de trabalho, insegurança, instabilidade, incerteza, individualidade, competição e informalidade. Alguns dados são trazidos por Mattoli (2009):

O número de empregos formais é ainda menor se considerado os dados da RAIS⁴³/tem, nos quais é possível observar quase mil empregos formais a menos do que indicado pela PNAD/IBGE. No entanto, a RAIS registra o crescimento do número dos empregos formais em música que passaram de 6.937, em 2004, para 7.700, em 2007. Esse crescimento refere-se à contratação de homens – 927 músicos a mais em empregos formais. Em relação à contratação de mulheres, foram reduzidos 164 postos de trabalho para elas na mesma área. Esses dados reafirmam que a música é um espaço de trabalho predominantemente masculino, desde sempre, não só no Brasil. (MATTOLI, 2009, p. 21).

Em cada contexto existem “Mundos da Arte” com suas dificuldades; algumas são discutidas por Packman (2011). Em sua pesquisa com performances de músicos na cidade de Salvador – BA, o estudioso apresenta contrastes entre as percepções idealizadas de que na Bahia, por várias características e fatos relacionados à cultura em geral e à música,⁴⁴ trabalhar nessa área e ter sucesso seria algo frequente, fácil e incontestavelmente “rentável”. No entanto, o autor pondera que:

[...] a maioria dos músicos de Salvador ainda se sustentam em relativa obscuridade, às vezes apoiados por artistas de nome em gravações e palcos de concertos, mas mais comumente trabalhando em hotéis, restaurantes, bares e clubes que são frequentados por moradores e turistas, e isso é, como tal, central para as indústrias culturais da cidade. (PACKMAN, 2011, p. 415).

Assim, o trabalho com música traz peculiaridades que precisam ser investigadas em cada contexto e em diferentes momentos. Pesquisando o trabalho de músicos independentes nas cidades de São Paulo e Recife, Cerqueira (2018) reflete sobre viver de música nessas cidades. Segundo seus interlocutores (vinte e dois músicos), estes foram unânimes em

⁴³ Decreto 76.900, de 23/12/75. A RAIS capta somente o emprego formal no país (nota do texto original).

⁴⁴ Por exemplo: ser o lugar de nascimento de músicos importantes (João Gilberto, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Gal Costa, Tom Zé, entre outros e outras), pelo carnaval mundialmente famoso, por uma indústria fonográfica construída sobre música local e um número crescente de festivais de música.

destacar que as apresentações ao vivo são as maiores fontes de remuneração e apresentam variações. Cerqueira (2018) diz:

A forma de contrato e recebimento da remuneração nos *shows*, contudo, se reveste de caráter flexível, e muitas vezes informal, da forma de pagamento, condicionado ao “depende de onde vou tocar”. Os artistas destacam a necessidade de, pelo menos inicialmente, tocar de graça para “formar público”. Na iniciativa privada, as formas de pagamentos citadas variam, desde “pagar para tocar”, ou não receber “nada”, passando pelo recebimento de galinhas, “ajuda de custo” e escambos variados, até chegar na participação de bilheteria e no cachê, cujos valores e condições são também variáveis. A frequência dos shows durante o ano é instável (CERQUEIRA, 2018, p.88).

Coli (2008), com foco na profissão do cantor lírico, faz uma análise mais específica e comparativa entre a situação do mercado de trabalho musical erudito italiano e o brasileiro, em um contexto em que a precarização do trabalho emerge como faceta resultante das transformações do mundo do trabalho capitalista contemporâneo:

A “reinvenção” de uma suposta “laboriosidade” e “liberdade criativa”, importadas do ambiente artístico, cria uma grande aparência de “autonomia” no mundo do trabalho. Há muito sonhada pelos músicos, tal autonomia converte-se, na realidade, em novas técnicas para gerar um sistema de comportamento que afeta ainda mais a subjetividade do trabalhador, agora muito mais disponível, polivalente e flexível para o mercado, do qual também o artista torna-se refém (COLI, 2008, p.91).

No Brasil, o trabalho informal de músicos tem crescido (PICHONERI, 2006, p.6). Com relação ao trabalho formal para músicos, de maneira geral, as possibilidades de emprego estão na atuação em orquestras sinfônicas, em bandas profissionais, bandas militares e na docência (PICHONERI, 2006, 2010; SEGNINI, 2011). Geralmente, estes são cargos adquiridos mediante concurso público e disputados com numerosa concorrência (BARTZ, 2018). Essa questão do trabalho formal em música traz complexidades que merecem atenção. A relação direta com o econômico é reconhecida pela literatura e pelas instrumentistas maranhenses participantes dessa etnografia. Passar em um concurso para orquestra ou instituições de ensino de música, principalmente, se levarmos em conta a questão da estabilidade econômica (carteira assinada, direitos trabalhistas etc.), é a meta de muitos profissionais da área (BARTZ, 2018).

No entanto, vale lembrar que muitas cidades brasileiras não possuem orquestras ou bandas sinfônicas mantidas pelo Estado ou por instituições particulares, restando como alternativa de trabalho formal, com carteira assinada, a carreira militar ou a carreira de professor(a). Esse é o caso da cidade de São Luís, que não possui uma orquestra. Com relação à docência, um marco importante é a lei Federal nº 11.769 de 2008, decretada pelo Presidente

Luiz Inácio Lula da Silva, que tornou a música conteúdo obrigatório do componente curricular da Educação Básica, dando às escolas públicas e particulares o prazo de três anos letivos para se adaptarem às exigências estabelecidas (JORDÃO et al., 2012).⁴⁵

Existem outros aspectos importantes para a escolha de trabalhos. Há questões de cunho pessoal, por exemplo: trabalhar com repertórios específicos e com mais autonomia, valorizar questões estéticas, buscar desafios técnicos e experiências transformadoras que, frequentemente, não são possíveis em formações orquestrais e bandas militares com propósitos definidos e mantidos ao longo da sua existência. Muitas vezes, um trabalho considerado “desafiador” por um músico, pode, entre outros aspectos, trazer transformações em termos de expressividade corporal e afetiva. Nessa direção, Salgado (2005b), analisando falas de “músicos estudantes⁴⁶” participantes da sua pesquisa, destaca:

No palco com esse conjunto, nas apresentações e nos ensaios que observei, ele revela o aprendizado de uma postura e um gestual que são sugestivos de uma sociabilidade do prazer e do carinho, diferentes do formalismo austero que prevalece na orquestra sinfônica e nos conjuntos em que formou seus hábitos. (SALGADO, 2005b, p.232).

Assim, Salgado (2005b) discute vários aspectos do contexto trazido por esse músico, diante de uma verdadeira rede de opções que ele teria à sua frente. Deste modo, na decisão de que caminho escolher, pesam diversos aspectos como: o “valor artístico”, o “valor econômico” e “a qualidade das relações interpessoais”.

E, na cidade de São Luís do Maranhão, o que pensam as instrumentistas que vivem de música? Faria sentido a imagem trazida pela etimologia da palavra “trabalho” com as atividades musicais que elas desenvolvem? Elas têm uma relação de prazer e satisfação com o que fazem profissionalmente? Afirmo ser importante a discussão desses aspectos, pois, muitas vezes, o fazer musical é visto “como se não fosse trabalho”, como se fosse um trabalho para “gênios” talentosos que nasceram com um dom ou, em outro extremo, um trabalho menor e sem importância. Tudo isso traz consequências para a área. Tais concepções, de maneira geral, são contraditórias, uma vez que é reconhecido, até para quem não atua no meio

⁴⁵ Muitas das escolas brasileiras ainda não cumprem essa determinação legal. Políticas educacionais, como a proposta da BNCC, acabam com a obrigatoriedade do ensino das Linguagens Artísticas (Música, Dança, Teatro e Artes Visuais) no Ensino Médio. Disponível em: Base Nacional Comum Curricular - Educação é a Base (mec.gov.br)

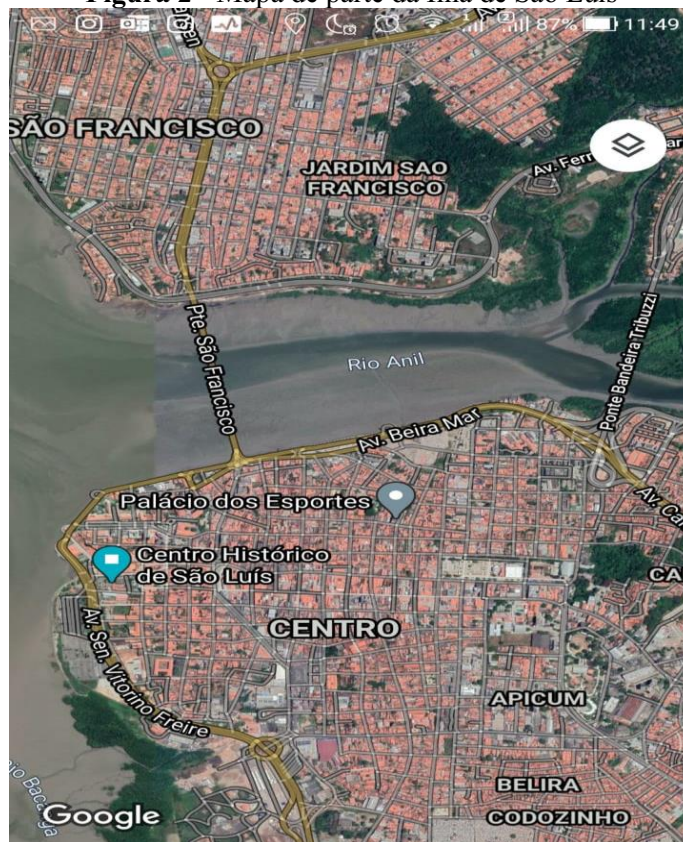
⁴⁶ O autor constrói essa expressão e a utiliza apoiado na observação de rótulos gerais que identificavam os sujeitos (“estudantes” e “músicos”). Ela seria adequada para tratar de sujeitos que circulam e atuam em contextos distintos. Para maior entendimento ver: Salgado (2005b, p. 8-9).

artístico, que o trabalho com música carrega as mesmas exigências dos demais (cumprir horários, preparação para exercê-lo, manutenção da técnica, entre outras).

2.2.1 Aspectos do trabalho com Música em São Luís-MA

A Música no Maranhão – mesmo se pensarmos naquela circunscrita à capital São Luís – é matéria complexa e diversa. Sem pretensão de tentar abarcar sua totalidade, busco dialogar com pesquisas que tratam do tema, em períodos diferentes, para adensar as análises e compreensões das práticas musicais desenvolvidas pelas participantes dessa etnografia e as suas interações com o mundo do trabalho no século XXI. Ao mesmo tempo, o esforço de trazer elementos de música de tempos passados, procurando suas tramas com as do presente, tem a motivação de possibilitar a compreensão de maneiras pelas quais a sociedade tratou de se apropriar ou rejeitar expressões musicais por questões de classe, raça, gênero, entre outros marcadores, em períodos e espaços diversos. A seguir, dados sobre a cidade e sua vida cultural.

Figura 2 - Mapa de parte da Ilha de São Luís



Fonte: Google Maps. Acesso: 16/11/2020.

A Figura 2 mostra parte da cidade de São Luís. Visualiza-se que o Centro Histórico está separado do Bairro do São Francisco pelo Rio Anil que encontra o mar. Assim, o acesso

às praias e à parte mais nova da cidade se dá, principalmente, por duas pontes (Ponte do São Francisco e Ponte Bandeira Tribuzi). Alguns dos principais pontos turísticos e a maioria dos locais que oferecem música ao vivo se concentram no Centro Histórico e nas proximidades da Avenida Litorânea, ou nas regiões de praia (Península/ Ponta d'areia, Calhau, Olho d'Água e Araçagi), conforme apontaram as instrumentistas participantes. Obviamente há eventos musicais em bairros periféricos (bares, choperias, restaurantes, festas etc.).

Tradicionalmente, em algumas épocas do ano, alguns locais se tornam palco de grandes manifestações culturais. Por exemplo: no período dos festejos juninos, bairros como o da “Maioba”, e o do “João Paulo”, são tomados por multidões de moradores e de turistas, para os festejos juninos que incluem a manifestação do Bumba-meu-boi,⁴⁷ com seus diferentes sotaques, uma festa que une o sagrado e o profano com maestria e contagia grande parte da população maranhense. Entre as manifestações culturais há o Tambor de Crioula, o Cacuriá, os Festejos do Divino, entre outras. No período de Carnaval, no século XX, uma extensa quantidade de atividades tem se concentrado no Centro Histórico, na Avenida Beira Mar e na Avenida Litorânea.⁴⁸ Nesse sentido, segundo as participantes desta pesquisa, o mercado para músicos é aquecido nos meses de junho e julho, com as possibilidades de tocar em grupos junto às manifestações folclóricas, festas particulares e, também, no período do Carnaval. No entanto, vale lembrar que essas oportunidades estão relacionadas ao tipo de instrumento e à experiência com os repertórios específicos de cada um desses períodos.

⁴⁷ “No mês de junho, quatro santos são festejados: Santo Antônio, São João, São Pedro e São Marçal. [...] O ponto culminante das homenagens joaninas é a festa do bumba meu boi, trazida pelos africanos e levada a diversas regiões maranhenses. Sua origem é confirmada pelos cantos, ritmo fogoso e vibrante, fantasias vistosas com chapéus cobertos de longas fitas, golas e saiotes semelhantes às usadas em várias tribos africanas, danças utilizando as ancas, braços, cabeça e pernas, sobrepastos miúdos e repisados, também encontrados no samba, tambor de crioula e alguns ritmos de mina. A coreografia, ajudada pelo sacudir dos cocás de pena e outras vestimentas de efusivo colorido e ao meio de gritos, passou a exibir o caldeamento das três raças que se cruzaram e impuseram traços de suas culturas naquele festejo. Mistura de boi Apis, Corricôco, Pajé, Negro Velho, Preta Mina, o cocar ameríndio do caboclo de pena, a máscara feita de estopa, do africano no Cazumbá, o Pai João cavalgando na burrinha, a Mãe Catarina, dançando no terreiro e o lusitanismo dos vaqueiros de roupas brilhantes de lantejoulas, calções de seda como dos toureiros de Castela e Portugal. Os cordões de boi eram organizados por um indivíduo, cumprindo promessa ao Santo, como incumbência de um ancestral da família e passada de geração a geração [...]. Como verdadeira irmandade, familiares, aparentados, conhecidos do mesmo lugar ou de povoados diferentes compunham o grupo. Erguido por um brincante chamado miolo do boi, o boi rodopia, atacando ou se protegendo dos brincantes. O proprietário da fazenda, amo ou cantador, Pai Francisco e Mãe Catarina são os principais personagens da dramaticidade historiada através de toadas. No rol dos instrumentos: tamborinho, tambor-onça, zabumba, tambor de fogo e maracá. Este traço africano foi passado para o nativo, com alguns acréscimos ou exclusões”. (LACROIX, 2020, p. 166-170).

⁴⁸ Em décadas passadas (aproximadamente 1940 até 1980), o Carnaval, era concentrado nas Praças João Lisboa/Largo do Carmo; Praça Deodoro, depois – devido ao crescimento populacional e outros fatores– foi deslocado para o Anel Viário. Além do carnaval de rua era comum, nesse período, os bailes em Clubes sociais (Cassino, Litéro e Jaguerema). Ver: Lacroix (v. II, 2020, p. 147-165).

Em síntese, a capital maranhense apresenta potencialidades para oferecer um diversificado mercado de trabalho para a área cultural/musical, devido a possuir variados tipos de atrativos turísticos⁴⁹ e à sua riqueza de manifestações populares. É importante destacar também que a população da cidade, de maneira geral, participa dos eventos culturais sempre que lhe são oferecidos.⁵⁰ Fora desse calendário de festividades específicas, ordinariamente, há sempre demandas por serviços musicais em: projetos musicais, *shows* em espaços públicos (apresentações produzidas pelo poder público, pelo sistema S⁵¹ ou por produtoras particulares), editais, bares e restaurantes. Outro período citado nas falas como gerador de oportunidades de trabalho extra para músicos, foi o período de eleições (estadual e municipal), quando surgem oportunidades de trabalho junto às campanhas eleitorais (participando de *shows* em comícios e ou de composição/gravação de músicas para candidatas e candidatos).

2.2.1.1 *Algumas trajetórias musicais locais*

Como é a música da cidade de São Luís, na atualidade? Ela tem sonoridades peculiares? Quais as influências do passado? Essas perguntas retóricas e provocadoras, abrem espaço para reflexões sobre músicas maranhenses, especialmente, as que se desenvolveram em São Luís, nos séculos XX e XXI e que, de alguma maneira, estão relacionadas às práticas das instrumentistas parceiras desta tese. Há um número considerável de pesquisas⁵² voltadas a este tema. Principalmente, sobre as músicas de séculos anteriores e, em geral, sobre música

⁴⁹ A cidade de São Luís e o estado do Maranhão possuem uma diversidade de atrativos como: centros urbanos antigos/cidades históricas, praias, chapadas, cachoeiras, rios etc. O potencial turístico desta região inclui fauna e flora diversificadas, ecossistemas diversos (cerrado, caatinga, mangues, floresta tropical/pré-Amazônia, entre outros). Tais cenários favorecem a realização de eventos culturais e esportivos (*shows*, festivais, rallies, surf, etc.). Mais informações disponíveis em: (Ações promocionais da Setur para o turismo reúnem press trip e lançamento de aplicativo – Maranhão de Todos Nós (www.ma.gov.br). Acesso em: 24/01/2021.

⁵⁰ Fato constatado por mim, enquanto moradora e, também, quando fui gestora (Direção da EMEM). Há sempre participação de público – geralmente, muito interessado e atento – em realizações culturais/musicais de diferentes tipos, por exemplo: Festival de Música Barroca, Canto Coral, Canto Lírico, Apresentação de orquestras, Encontro instrumentais (guitarra, contrabaixo, piano, sopros etc.), Festival de Blues e Jazz, Música sertaneja/brega. Assim como nas manifestações culturais locais no carnaval e São João.

⁵¹ Termo que define o conjunto de organizações das entidades corporativas voltadas para treinamento profissional, assistência social, consultoria, pesquisa e assistência técnica, que, além de terem seu nome iniciado com a letra S, têm raízes comuns e características organizacionais similares. Fazem parte do sistema S: Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (Senai); Serviço Social do Comércio (Sesc); Serviço Social da Indústria (Sesi); e Serviço Nacional de Aprendizagem do Comércio (Senac). Existem ainda os seguintes: Serviço Nacional de Aprendizagem Rural (Senar); Serviço Nacional de Aprendizagem do Cooperativismo (Sescoop); e Serviço Social de Transporte (Sest). Fonte: Agência Senado. Disponível em: Sistema S — Senado Notícias. Acesso em: 04/01/2022.

⁵² (CARVALHO SOBRINHO, 2010, 2012; CERQUEIRA, 2019; COSTA NETO, 2015; FERREIRA, 2017; MOHANA, 1995; SALOMÃO, 2016; SANTOS NETO, 2013; SANTOS, 2015; SILVA, 2013, entre outra(s)).

erudita ou de tradição europeia (dando-se relevo a compositores, suas obras e a outros aspectos da música no Maranhão e em São Luís). Destaco que, em boa parte dessas pesquisas e livros, são poucas as mulheres citadas, ou nenhuma está presente.

Existem pesquisas (BARBOSA, 2015; FERRETI, 2002; LIMA, 2013) com caráter mais sociológico/antropológico, tratando de músicas maranhenses folclóricas, tradicionais e desenvolvidas por comunidades ou grupos específicos – comumente ligados a tradições religiosas. Todas essas pesquisas são importantes levantamentos históricos e análises que – entre outros aspectos – ajudam a entender a contemporaneidade, as transformações, as influências e as permanências que se deram com o passar do tempo na música e na sociedade.

Buscando refletir sobre as questões levantadas no início desse tópico, farei a exposição de acontecimentos, produções, artistas ou grupos musicais. Falo aqui, principalmente, da música conhecida como “urbana” e utilizada, de maneira geral, como produto de fruição estética ou de entretenimento. Essas músicas ou acontecimentos trazidos aqui, de certa forma, também contribuíram com a construção da memória afetiva de várias gerações de músicos e moradores da cidade de São Luís. Observo, ainda, que muito dessas narrativas se desenvolvem dentro de uma concepção que separa música erudita de música popular. Algo que soa contraditório ou questionável em determinados momentos e que, em certa medida, é mantido no imaginário e nas falas das instrumentistas. Provavelmente, esse tipo de visão, contribui com a precarização de setores que ficam à margem e, muitas vezes, não são incluídos em políticas públicas ou editais/prêmios. Assim como há queixas de “privilégios” ou ações direcionadas a apenas um tipo de manifestação.

É observável que, a partir da criação dos cursos de Licenciaturas em Música, nas universidades públicas do Maranhão (UFMA e UEMA),⁵³ cresceu a produção acadêmica na área. Muitas dessas produções monográficas, que são requisito parcial para a aprovação na Graduação, fomentaram a continuação dos estudos, gerando artigos, dissertações e teses, desenvolvidas em outras localidades, ou em Programas de Pós-graduação locais, em diversas áreas do conhecimento (Ciências Sociais, Arte, História, Cursos da área de saúde, entre outros), uma vez que, ainda não existe essa modalidade de curso na área de Música. Ou seja, antes da implantação das Graduações em Música na cidade, as produções acadêmicas com temáticas da área, eram produzidas por músicos ou leigos que cursavam outras Graduações ou

⁵³ Assunto que será mais detalhado no Capítulo 4.

por aquelas/es que foram estudar em outras regiões. Sobre este aspecto, Costa Neto (2015), ao tratar do Choro no Maranhão, aponta:

Inicialmente, a carência de trabalhos acadêmicos/literários sobre a música no Maranhão foi o grande viés para a realização dessa pesquisa, e concomitantemente, uma razão para dar continuidade. A maior parte dos poucos trabalhos que abordam a música popular no Maranhão possui característica do tipo sociológico/antropológico, tratando das manifestações folclóricas e religiosas da cultura popular, que apresentam um fazer musical como parte integrante de rituais, —brincadeiras e cultos religiosos. A produção acadêmica relacionada à música ainda é muito incipiente no cenário maranhense, por conta de uma implantação tardia dos cursos de Música nas universidades locais. (COSTA NETO, 2015, p. 13.).

Nesse sentido, concordo com o autor e entendo que a produção acadêmico-científico é algo fundamental para o desenvolvimento de qualquer área do conhecimento. No entanto, relato que tive dificuldade em encontrar as Monografias produzidas nas universidades de São Luís. De maneira geral, os repositórios não estavam atualizados. Alguns dos trabalhos, que usei como referência, foram encontrados por meio de pesquisas em páginas alternativas: de Seminários, de Congressos etc. Outras monografias, eu consegui entrando em contato direto com a autora/autor. Esse é um ponto que deve ser cuidado.

Nas primeiras décadas do século XX, o ensino de música em São Luís se dava, principalmente, por aulas particulares, com professoras e professores renomados.⁵⁴ Essa prática existe ainda hoje, mas não com a mesma intensidade que teve até, aproximadamente, o final dos anos de 1970. Das vinte e uma instrumentistas participantes, seis relataram que iniciaram na música por meio de aulas com professoras/res particulares. O que, segundo elas, até meados do século XX, era a única opção que tinha quem quisesse tocar bem um instrumento, ou manter o que era um *status* social da época. Nesse viés, o ensino do piano é uma história à parte; mais disso será comentado no Capítulo 5. Lacroix (2020) ressalta que:

Noções de piano davam status às moças de família e o instrumento, peça obrigatória na sala da elite. A livraria e papelaria A.P. Ramos d’Almeida passou a negociar instrumentos musicais e causou grande frisson o anúncio do piano Pleyel, premiado na Exposição de Paris. O Casino Maranhense, da Rua Formosa, promoveu um concerto dedilhado pelo pianista Antonio de Almeida Fasciola para o público conhecer os sons do piano (LACROIX, 2020, p.340).

⁵⁴ Mais informações sobre esse aspecto: “Os musicistas mantinham escolas domiciliares, em suas casas ou indo à casa dos alunos. Uns oficializavam os cursos, a exemplo do Instituto Musical São José de Ribamar, sinhazinha Carvalho e uma escola de João Nunes. Os estabelecimentos de ensino mantinham aulas de música. A Casa dos Educandos Artífices possuía uma banda juvenil e cursos teóricos. O Liceu manteve a Aula Noturna de Música e Antônio Rayol foi seu professor até quando fundou, em 1901, a primeira Escola de Música do Estado do Maranhão, absorvendo os alunos da Aula. Fazia parte da grade curricular da Escola Normal Primária aulas de Teoria, Solfejo, Harmonia, Composição, Orquestração e Regência”. (LACROIX, 2020, p. 342-342).

Um levantamento de registro de músicos, compositores e suas obras, muito importante para a música maranhense, foi feito pelo padre João Mohana.⁵⁵ Tal projeto está descrito no seu livro, “A grande música do Maranhão”, reeditado pela Secretaria de Estado da Cultura, em 1995. O padre, escritor, tratou seu objeto de pesquisa com euforia, uma tarefa árdua e bem sucedida. Ele tinha consciência da importância dos seus “achados” e descreveu suas vivências com uma narrativa “apaixonada”. Trago um trecho no qual descreve a sua satisfação diante do tesouro que ajudou a preservar; Mohana (1995):

No meu quarto, debruçado sobre caixotes, eu parecia Père Goriot⁵⁶ amarrado ao terrível baú. Preciosidades desrespeitadas pela poeira me embraveciam. Até que chego ao fundo de um dos caixotes e encontro a carnificina. O exército de cupins lá estava, saqueando claves, destruindo notas, devorando harmonias, degolando Ignacio Cunha. Foi de cortar o coração, quando agarrei a partitura da “Rapsódia Maranhense”, aos pedaços. Felizmente Pedro Gromwell ainda estava ao meu alcance. Ele tocara muitas vezes a Rapsódia. De sorte, que foi relativamente fácil fazer os cupins vomitarem tudo quanto tinham engolido. Assim possuímos hoje, totalmente restaurada, essa obra cuja perda frustraria qualquer pesquisador. (MOHANA, 1995, p.11).

⁵⁵ Costa Neto (2015), diz que o contato com o material levantado pelo Pe. Mohana, foi crucial para a escolha do seu objeto de pesquisa e serviu como um dos fios condutores do trabalho. Sobre o Pe. Moahana, o autor aponta: “Na busca por referências históricas sobre a música no Maranhão deparo-me com a pesquisa realizada pelo padre, médico e escritor João Mohana. Nascido na cidade de Bacabal-MA em 21 de junho de 1925, publicou títulos em diversas áreas, como a teologia, psicologia, literatura, e sexologia, chegando a ocupar a cadeira de número 3 na Academia Maranhense de Letras. Apesar do seu destaque na Academia, seus trabalhos ligados ao teatro e à música, como as peças: Inês e Pedro (que gerou o jargão conhecido —agora a Inês é morta!), Casulo de Pedro; e o livro A Grande Música do Maranhão, tiveram importante relevância para a produção cultural maranhense. Faleceu em São Luís em 1995, aos 70 anos. Em seu livro A grande música do Maranhão (Mohana, 1974), Mohana conta suas aventuras e desventuras na procura por compositores e obras esquecidas do cenário musical maranhense do último quartel do séc. XIX à metade do séc. XX.” (COSTA NETO, 2015, p. 14).

⁵⁶ Referência ao romance de Honoré de Balzac. Pe. João Mohana, traz em seu texto várias citações que demonstram a sua erudição e também, a sua convivência com a elite da chamada “Atenas Brasileira” (período em que ocorreu o auge do reconhecimento da literatura maranhense, o que teria dado esse cognome ao Estado). (MOHANA, 1995, p. 113).

Figura 3 - Padre João Mohana e partituras recolhidas



Fonte: APEM- Acervo digital.⁵⁷

Em sua pesquisa, ele resgatou e ordenou vasto material, que se encontra à disposição de pesquisadoras e pesquisadores. Santos Neto (2013) reforça: “Entretanto, graças à iniciativa do padre Mohana, muitas dessas obras foram recolhidas e hoje se encontram no Acervo João Mohana do Arquivo Público do Estado do Maranhão.” (SANTOS NETO, 2013, p.46), e são fonte de dados para inúmeras pesquisas da área. Sobre esse feito, Lacroix (2020)⁵⁸ explica:

⁵⁷ João Mohana. Disponível em: [João Mohana APEM – Acervo Digital \(cultura.ma.gov.br\)](http://João Mohana APEM – Acervo Digital (cultura.ma.gov.br)). Acesso em: 03/02/2022.

⁵⁸ A autora discorre sobre a música na cidade de São Luís, nesse período, e traz mais informações: “Compositores proliferaram em fenômeno coletivo, envolvendo ricos, pobres, doutores, trabalhadores humildes, criando música erudita e popular. Médicos, engenheiros, advogados, comerciantes, marceneiros, funileiros, alfaiates, pedreiros, ferreiros, pescadores, produziram trabalhos artísticos, porém jamais viveram como músicos ou compositores. A grande maioria viveu de outra profissão, aliada à música. Como exemplos, Leocádio Rayol, violinista de projeção fora do Estado, continuou sua atividade de agente postal em São Luís e o clarinetista Saturnino Franco sobreviveu como alfaiate. Conforme levantamento feito pelo Padre Mohana, o Maranhão contou com 158 homens compositores e 11 mulheres, entre meados do século XIX e o primeiro quartel do século XX (grifos da autora). O pesquisador localizou composições eruditas, tais como: sinfonias e obras religiosas menores, oratórios, ladainhas completas para solistas, coro e orquestra, entreactos, missas, marchas graves orquestradas para procissão e atos fúnebres, corais, vocais não religiosos, óperas, operetas, valsas e marchas orquestradas, gavotas, berceuses, minuetos, mazurcas, pas de quatre, habaneras e lundus. Marchas para procissão; dobrados para bandas; Hymnos em homenagem a santos e santas; para grupos escolares, para políticos, foram muito exibidos ao público em recintos fechados ou abertos. O Hymno para orquestra, com letra de Godofredo Viana, em comemoração ao 1º Centenário da Independência do Maranhão é um dos exemplos de elaboração para data histórica. Entre as criações populares: valsas para solos instrumentais e para banda, quadrilhas, partituras completas para pastorais, pastores, e reis, marchas, dobrados para banda, hinos cívicos e religiosos, polkas, sambas (chamados de tangos), sambas-canção, schotisches (xotes), marchinhas e marchas carnavalescas, desafios, canções (algumas no estilo de alta modinha brasileira), galop carnavalesco, foxes, bolero, frevos, cateretês, choros, maxixes, rancheiras e folclores trabalhados. Um

O acervo levantado em trinta anos pelo padre João Mohana, em visita a descendentes de músicos da capital e do interior, em viagens penosas, cheias de emoção, alegrias, raiva, analisando caixas de guardados, partituras antigas, empoeiradas e, como bem se expressou “com calos nos pés e nas mãos, não nos olhos”, demonstra a morte da música erudita em São Luís nas primeiras décadas do século XX. Somente com a chegada de D. Lilah Lisboa, fundadora da Sociedade de Cultura Artística Maranhense, houve um despertar para as atividades musicais eruditas, ao promover concertos pela Rádio Timbira, ensinando piano, acompanhando cantores e coordenando o canto orfeônico nas escolas estaduais. (LACROIX, 2020, p. 344).

A criação da Sociedade de Cultura Artística do Maranhão – SCAM, foi outro dado importante para a vida musical da cidade, sendo citada como um novo sopro para a música erudita na cidade e se constituiu em um marco na música do Maranhão. Essa instituição nasceu pela vontade de possibilitar aos ludovicenses um contato mais intenso com os grandes nomes das artes, permitindo suas vindas ao Maranhão (SILVA, 2013). “[...] o projeto foi aprovado em Assembleia Geral no dia 31 de março de 1948, sendo nomeada Lilah Lisboa de Araújo como a primeira presidente da SCAM” (AMARAL, 2001, p. 56). A pianista Zezé Cassas, participante desta pesquisa, integrou essa Sociedade. Silva (2013) destaca em sua pesquisa sobre o piano do Maranhão, um depoimento de Zezé Cassas a respeito da relevância da SCAM:

A sociedade Artística trouxe a São Luís artistas europeus e também a Orquestra Sinfônica Brasileira, regida pelo famoso maestro Eleazar de Carvalho. Trouxe artistas franceses, ingleses, russos, artistas renomados do mundo todo. (SILVA, 2013, p.104).

Sobre a SCAM, há igualmente o relato de Meireles (2001), que discorre em seu livro “História do Maranhão” sobre educação e cultura:

Mas, não se pode negar que a iniciativa de maior expressão nesse sentido, muito embora e lamentavelmente não tenha logrado sobreviver até os dias atuais, foi a da fundação, em 1948, pela profa. Lilah Lisboa de Araújo, da Sociedade de Cultura Artística do Maranhão, a famosa SCAM, que por mais de dois decênios concorreu com indiscutível proveito, para o aprimoramento cultural da coletividade com oferecer-lhe, todos os meses, espetáculos com artistas de renome internacional – músicos, cantores, conjuntos de câmara, corais e até a Orquestra Sinfônica Brasileira. (MEIRELES, 2001, p. 383).

hiato no âmbito musical, uma regressão cultural aconteceu no século XX: escolas e instituições musicais fechadas, bandas caladas, músicos falecidos e partituras de autores maranhenses, empilhadas anos a fio, sem manuseio, sem execução, a mercê da umidade, das traças, cupins ou da indiferença do ateniense. Perdeu-se uma quantidade incomensurável de peças, destruídas por herdeiros negligentes, enrolando barras de sabão em quitandas, vendidas a fogueteiros ou queimadas como papel velho em grandes faxinas.” (LACROIX, 2020, p. 343-344).

A SCAM está ligada à criação da Escola de Música do Estado-EMEM, pois muitos dos intelectuais que integravam o quadro dessa sociedade contribuíram para a criação da EMEM. Por exemplo: a professora Lilah Lisboa, a professora Zezé Cassas (sua primeira Diretora)⁵⁹ e a professora Olga Mohana, cantora lírica e irmã do padre Mohana, que também ocupou o cargo de Diretora da EMEM. Os músicos instrumentistas Turíbio Santos, João Pedro Borges e Joaquim Santos, maranhenses que desenvolveram uma carreira sólida no violão brasileiro, têm os seus nomes ligados a essas instituições como incentivadores e contribuindo para a disseminação da música instrumental e da formação de novos músicos. Sobre o assunto e destacando a atuação da professora Lilah Lisboa, Lacroix (2020) acrescenta:

Além dos artistas plásticos acima nominados, outras pessoas com formação adquirida fora, ao voltarem para sua terra natal, tiveram ímpetos de suprir a lacuna artística. Um dos exemplos foi o da filha do milionário Emílio Lisboa, Lilah Lisboa de Araújo, educada em Londres e, depois, no Rio de Janeiro. Pelo seu destaque como aluna, Villa-Lobos sugeriu, em carta ao interventor Paulo Ramos, sua nomeação como Coordenadora do Canto Orfeônico do Estado, início de um apostolado pedagógico junto aos alunos das escolas públicas, depois estendido à tarefa de ajudar na educação musical da sociedade. Das aulas particulares de piano, alguns alunos chegaram ao patamar de concertistas. Alargou seu projeto, fundando a Sociedade de Cultura Artística do Maranhão, com programas mensais de concertos dos mais variados espetáculos musicais: canto, piano, instrumentos de sopro, de corda, orquestras de câmara, sinfônica, balé clássico, danças regionais, grupos folclóricos brasileiros e estrangeiros, conjuntos corais etc., além de atuar em outros setores da arte, promovendo também peças teatrais e exposições de pintura. Lutou por condições favoráveis a uma produção intensiva, propostas arrojadas, porém as travas incentivaram a debandada dos artistas, a revoada como a dos pássaros, quando em pacto coletivo de êxodo. O desgaste físico e emocional de Dona Lilah, três décadas de sonhos, trabalhos, dificuldades e decepções resultaram em sua ida para o Rio de Janeiro e o conseqüente fim paulatino da Sociedade de Cultura Artística do Maranhão. (LACROIX, 2020, p. 215-216).

A música popular maranhense possui um cancionário vasto, ressaltando-se que desde a década de 1930 alguns músicos usavam motivos de ritmos e danças populares em suas canções. Esses poetas e músicos faziam sambas, choros, baiões, xotes e já apresentavam essas produções em programas de rádio veiculados ao vivo. Entre esses nomes estão Lopes Bogéa, Agostino Reis, Cristóvão Alô Brasil, Antonio Vieira, entre outros (OLIVEIRA Jr., 2014). Destacou-se, nos anos de 1970, uma música urbana feita por jovens maranhenses e que trazia,

⁵⁹ Destaco um trecho da entrevista que fiz com a professora Zezé Cassas sobre o assunto: “Tudo isso foi acontecendo e a intenção que nós tínhamos era de fundar, de refundar, a escola de música do Maranhão. Deu-se com a presidência de José Ribamar Martins, na Fundação Cultural. Na época, nós não tínhamos ainda a Secretaria de Cultura. Então, a Escola de Música foi fundada e eu tive a honra de ser uma das fundadoras e ser a primeira diretora da EMEM. [...] e uma coisa que me faz muito feliz é que a EMEM, hoje em dia, funciona na casa que pertenceu à Dona Lilah. Foi uma homenagem mais que merecida. Porque ela dedicou a vida dela toda às artes e à música no Maranhão”.

em suas letras, citações de costumes, de sabores, de localidades e de modos de viver na cidade de São Luís-MA, a denominada Música Popular Maranhense-MPM. Falando sobre esse repertório, Santos (2012) coloca:

O repertório da Música Popular Maranhense-MPM dos anos 70 se constitui de maneira a conferir existência histórica a um sujeito (plural), que se aproprie de uma identidade que é múltipla, que se encontra em constante processo de mudanças e construção [...]. Assim sendo, podemos afirmar que as letras dessas composições resguardam em si uma multiplicidade de identidades nas quais o sujeito (o povo maranhense) se identifica em cada verso cantado. (SANTOS, 2012, p. 146).

A MPM trazia uma concepção própria de fazer música naquele contexto e, ao mesmo tempo, fazia resistência à ideia de que uma “música boa” só existiria ou seria aquela dos conservatórios (SANTOS, 2012). A criação e o uso dessa sigla acolhem discussões e contextualizações diversas, não sendo nosso objetivo aprofundar o debate, mas uma constatação possível é a de que essa geração de músicos tinha como metas a vontade de afirmação de identidade local e de fazer uma moderna música maranhense, inspirada em ritmos e características advindos do folclore local. Alguns nomes que se destacam nesse período são: Chico Maranhão, Sérgio Habibe, Ronaldo Motta, Josias Sobrinho, Cesar Teixeira, Beto Pereira, Zezé Alves, entre outros artistas. São referências do período em foco, toda a produção de discos de vinil individuais desses artistas, como, por exemplo, os discos: “Bandeira de Aço”, com música de vários compositores e interpretação do músico maranhense Papete; o LP “Lances de Agora”, do compositor Chico Maranhão,⁶⁰ ambos lançados em 1978 pelo selo Marcus Pereira, e o disco “Pedra de Cantaria”, do Projeto Guriatã, lançado pela FUNARTE, em 1980, trazendo músicas de diversos compositores, interpretadas pelos próprios ou por outros intérpretes. Sobre o Disco Bandeira de Aço e a produção de Marcus Pereira, Oliveira Jr. (2014) afirma:

Embora ele se utilizasse do termo “pesquisa” para definir o processo de produção dos seus discos, no qual está incluído o **Bandeira de Aço**, seu esforço não era o de servir a artistas eruditos que fariam uma música brasileira moderna inspirada na música popular, muito menos continha ambições acadêmicas. Marcus Pereira se pautava na lógica mesmo das estratégias da indústria fonográfica e via os discos como um produto que se diferenciava dos discos produzidos pelas grandes gravadoras, como registro precioso de musicalidades regionais que não circulavam ainda dentro da lógica de difusão comercial. Os discos da Marcus Pereira eram destinados a um público de consumidores de “autenticidade cultural” e veiculam significados relevantes à formação de sentidos de pertencimento à comunidade nacional, integrando um modo peculiar de imaginar a nacionalidade brasileira, além de funcionar também como elementos de distinção. **Bandeira de Aço** acaba por ter esse papel em relação ao Maranhão: o de inserir na música popular brasileira

⁶⁰ Sobre esse trabalho, foi lançado o livro “Lembranças, lenços, lances de agora: memórias e sons da cidade na voz de Chico Maranhão”, (Borges, 2022).

sonoridades com traços da cultura popular específico desta região e também de provocar nos receptores maranhenses esse reconhecimento de uma identidade cultural regionalizada. No Maranhão, o disco converteu-se em símbolo do que seria posteriormente denominado de **música popular maranhense**; justo por condensar esforço estético, artístico, político e cultural com uma musicalidade própria, regional – mas e especialmente, inserida na proposta de ser uma expressão poético-musical brasileira. (OLIVEIRA Jr., 2014, p. 14) (Grifos do autor).

Ainda por volta dos anos 1960, 1970, Costa (2011), pesquisando a música maranhense desse período, destaca o surgimento de bandas ou os conjuntos de baile, inspirados no movimento da Jovem Guarda, já que alguns desses grupos tinham um grande reconhecimento público: “Nonato e seu conjunto”, “os Fantoques”, entre outros.

O mercado das bandas de baile na cidade de São Luís tinha uma forte presença nos chamados clubes sociais, locais tradicionais frequentados pelas elites e que promoviam festas de carnaval, São João, além de festividades como formaturas, eventos beneficentes, festas com a “grife” de algum promotor de renome etc. Jaguarema e o Grêmio Lútero Recreativo Português foram dois dos mais expressivos clubes sociais de São Luís, junto com o Casino Maranhense, onde era possível escapar do entrudo em um local seguro e asséptico. Ser sócio de um destes clubes era parte do corpo de práticas distintivas que correspondia à posição de elite. Para os trabalhadores da música (músicos, empresários, investidores), representavam os palcos mais valorizados, nos quais tocavam as bandas de maior prestígio e onde se recebia os maiores cachês. (AZEVEDO, 2012, p. 44).

Como descrito acima, esses grupos animavam as festas locais nos clubes sociais, nos períodos de carnaval e, também, em festas e bailes públicos ou particulares. Falando desse momento e destacando o grupo “Nonato e seu conjunto”, Silva Sobrinho (2014):

Dos grupos musicais maranhenses de então o Nonato e seu conjunto, que tinha entre seus componentes, além do próprio maestro Nonato, Zé Américo Bastos, Oberdan Oliveira, Arlindo Pipiu e Camilo Mariano, contava como seus mais frequentes compositores Cleto Júnior e Oberdan Oliveira, parceiros que vão marcar historicamente a produção musical maranhense pelo ineditismo de serem os autores do primeiro registro de um ritmo popular de raiz maranhense em um disco com distribuição nacional, assinada por uma grande gravadora do eixo Rio-São Paulo.[...] O Nonato e seu conjunto gravou cinco LPS, dois pelo selo SOM, da gravadora Continental, em 1974 e 1975 e três pela RCA Victor, em 1977, 1978 e 1980. (SILVA SOBRINHO, 2014, p. 36).

A música chamada de: seresta, boleros, “bregas”⁶¹ exerceu forte apelo nesse período e se prolongou por mais décadas, às vezes, renovada por tecnologias, como o uso dos teclados (AZEVEDO, 2012). Esse tipo de prática musical cumpria novas demandas do público e do mercado. Muitos desses artistas que participavam dos conjuntos de baile migraram para esse

⁶¹ “Há distinção entre os termos ‘Brega’ e ‘seresta’, o primeiro é usado para denominar canções de cunho sentimental, às vezes cômica. Também classificada como ‘música de corno’ ou ‘música para beber’. Já ‘Seresta’ é usado para um tipo de festa com veia saudosista, voltada à dança de salão ou sinônimo de bolero. Mas as festas brega e seresta podem comportar os dois gêneros musicais”. (AZEVEDO, 2012, p. 12).

novo filão do mercado. O local de maior divulgação desse tipo de música são as choperias. Sobre isso, Azevedo (2012, p. 14) diz: “Chopperia Kabão e Choperia Marcelo. Estas são as duas maiores choperias da cidade e recebem os mais famosos cantores e o mais volumoso público. Foram ambas formadas no final dos anos 1980, primeiros anos das serestas na cidade.” Alguns artistas maranhenses se destacaram ao fazer esse tipo de música, como, por exemplo: Lairton dos teclados, Raimundo Soldado, Adelino Nascimento, entre outros. No que se refere à incorporação do teclado, Azevedo (2012) diz:

Lairton é um dos que migrou para o teclado neste período. O teclado com programação possibilitava o barateamento dos shows, ao eliminar baixista e baterista. Os músicos começam a fazer bicos em pequenas apresentações em bares, no estilo das festas chamadas de seresta, ou seja, festas voltadas para a dança, com música romântica, antes animadas ao som do violão. A nova tecnologia encontra os mais diversos usos dentro deste ambiente das serestas e, mesmo músicos que não tocavam teclado, aderem ao instrumento, alguns usando somente a emulação de timbres para execução como teclado em pianos-bares nos hotéis de luxo da cidade, outros utilizando a bateria eletrônica para tocar em serestas e MPB em barzinhos, acompanhados ainda do violão. Mas a maioria usa ritmo e harmonia. Ao longo da última metade da década de 1980, proliferaram em São Luís e no interior as primeiras casas de seresta, que começam a utilizar o nome choperia. Este movimento começa a se desenvolver em um momento de crise nas bandas de baile, com seus altos custos de manutenção e demanda cada vez mais baixa, favorecendo uma corrente migratória. Grande parte dos músicos das bandas de baile torna-se seresteiros e deixam de atuar nos clubes para tocar nas choperias. (AZEVEDO, 2012, p. 63).

Era um espaço musical masculino e só são citadas por Azevedo (2012) as mulheres na função de cantora (vocal). Mas, esse aspecto mudou e surgiram novos nomes, com mulheres tocando, principalmente, no início do século XXI. Esse tipo de música movimentou o mercado, oferecendo empregos e lazer para multidões de maranhenses e de turistas.

Os músicos tecladistas destas casas são recrutados, portanto, por sua habilidade não somente como executantes de canções, mas por sua familiaridade com a tecnologia, sendo estes responsáveis não somente por tocar o instrumento, mas por alimentá-los com o acervo que pertence à empresa. Alguns tecladistas também cantam, mas esta não é uma habilidade obrigatória para as grandes choperias, pois a atividade de cantor também é segmentada. As festas de seresta, hoje em dia, operam em uma dinâmica que comporta três momentos distintos. A festa oscila entre os gêneros de seresta, que são os boleros mais lentos, o arrocha, que é o bolero mais rápido, e o forró, mais acelerado ainda. Do forró volta-se para o bolero e a festa prossegue. Os cantores de seresta costumam concentrar suas habilidades em um destes macrogêneros, atendendo a diferentes segmentos de mercado. É comum que cantores de choperia mais experientes cantem os boleros canônicos, enquanto cantores jovens se identificam com o repertório de arrocha e do brega; o mesmo ocorre com as mulheres. Há, como no mercado das bandas de baile, uma preocupação timbrística e maneirística na voz dos cantores, que faz nomes como Eugenia Miranda se inspirarem na Roberta de mesmo sobrenome e diversos novos cantores tentarem copiar a voz alta de Léo Magalhães. (AZEVEDO, 2012, p. 102).

Ainda sobre as peculiaridades desse universo musical, Azevedo discorre, entre outros assuntos, sobre segregações e preconceitos: “[...] não entram nos discursos oficiais em relação ao Maranhão, não são objeto de políticas públicas de fomento à música popular, na forma de editais ou apoios diretos, não são contemplados nos prêmios de música local” (AZEVEDO, 2012, p. 127). Os artistas relacionados à seresta, à sofrência e a outros gêneros que fujam à norma imposta, estariam afastados por não representarem a “verdadeira música maranhense”, a “identidade musical maranhense” (AZEVEDO, 2012). Há, nos discursos das instrumentistas, reclamações sobre maior apoio a determinados gêneros, como, por exemplo: o patrocínio a grupos folclóricos ou de cultura popular pelos governos do Estado e da prefeitura, mas pouco ou nenhum investimento para a música erudita ou de orquestra. Essas discussões ultrapassam o limite deste estudo, mas interessa a este trabalho, particularmente, o fato de que algumas das participantes desta pesquisa trabalham nas vertentes musicais citadas como colocadas à margem. Mais detalhes serão vistos no Capítulo 5. De forma mais direta ou quando surgem oportunidades, esses gêneros (sertanejo, sofrência, música erudita, música instrumental etc.) empregam muita gente em São Luís. Lembrando que existem cadeias nessas culturas de trabalho, que empregam outras categorias profissionais, além dos músicos. De qualquer maneira, é imperativo que se questionem as opressões e as segregações. Nesse sentido, Gomes e Palombine (2016) alertam que:

Analisar culturas de sobrevivência exige deslocamentos epistemológicos que permitam pensar a *différance* no sentido de Derrida: irredutível a consensos que silenciem conflitos. Negociação e tradução permanentes, hibridismos que desconstróem qualquer busca por pureza ou autenticidade, porque afirmam a *performance* como lugar da criação cultural. É preciso descolonizar o pensamento. (FACINA; GOMES; PALOMBINE, 2016, p. 83).

Assim, em diferentes contextos as relações e culturas do trabalho vão sendo criadas, mantidas e transformadas. Reitero a necessidade de se levar em conta as relações de produção que os grupos sociais estabelecem entre si, as inovações tecnológicas e os sistemas simbólicos (TIRIBA; SICHI, 2011). Relações essas sempre atravessadas pelos marcadores de classe, raça, regionalidade, etarismo, entre outros. Sigamos com a ênfase nas relações de gênero no trabalho com música, especialmente, o das instrumentistas maranhenses.

2.3 TRABALHO, FEMINISMOS E INTERSECCIONALIDADES

Percebo a ênfase nas relações de gênero como essencial nessa pesquisa de viés feminista. Desta forma, é imprescindível a ideia de interseccionalidade, de buscar uma

maneira sensível de pensar as identidades, suas relações com o poder e com a diversidade (AKOTIRENE, 2019). A perspectiva interseccional emergiu do feminismo negro,⁶² de autoras como Kimberlé Williams Crenshaw, quem constatou – estudando as leis contra as discriminações – que tratavam de forma diferenciada os aspectos de raça e gênero, não percebendo que eles estão inter-relacionados e essa inter-relação teria de ser levada em conta nas decisões judiciais relativas a esse grupo específico. Tal ideia foi rapidamente difundida no meio acadêmico e político. Bell Hooks⁶³ é o pseudônimo assumido por Gloria Jean Watkins, que é uma das mais importantes pensadoras e ativistas dessa corrente. Em seu trabalho, ela analisa a tríade gênero, raça e classe social (MELO; THOMÉ, 2018). Tratando das interseccionalidades e/ou categorias de articulação, Piscitelli (2008) afirma que: “A proposta de trabalho com essas categorias é oferecer ferramentas analíticas para apreender a articulação de múltiplas diferenças e desigualdades” (PISCITELLI, 2008, p. 266). Abordando o lugar de fala e o feminismo negro, Ribeiro (2020) diz:

Ainda é muito comum se dizer que o feminismo negro traz cisões ou separações, quando é justamente o contrário. Ao nomear as opressões, de raça, classe e gênero, entende-se a necessidade de não hierarquizar opressões, de não criar, como diz Angela Davis, em *Mulheres negras na construção de uma nova utopia*, “primazia de uma opressão em relação a outras”. Pensar em feminismo negro é justamente romper com a cisão criada numa sociedade desigual. Logo, é pensar projetos, novos marcos civilizatórios, para que pensemos um novo modelo de sociedade. Fora isso, é também divulgar a produção intelectual de mulheres negras, colocando-as na condição de sujeitos e seres ativos que, historicamente, vêm fazendo resistência e reexistências (RIBEIRO, 2020, p.13-14).

O conceito de gênero surgiu em estudos feministas e busca novas ferramentas teóricas para revelar e desnaturalizar a opressão das “mulheres” (BUTLER, 2003). No Brasil, as práticas do movimento feminista e estudos acadêmicos sobre as relações de gênero tiveram maior avanço, a partir do século XX, principalmente nos anos 1970. Foi quando se intensificaram os debates, uma vez que os temas estiveram articulados às questões como a noção de “sujeito” (alteridade, diferença e marginalidade) discutidas nas perspectivas pós-estruturalistas, como afirma Hollanda (1994, p. 9). Segundo esse paradigma, questiona-se a

⁶² Segundo Rodrigues e Freitas (2021): “Embora o termo ‘interseccionalidade’ tenha sido cunhado pela jurista norte-americana Kimberlé Crenshaw apenas em 1989, com foco em raça e gênero, a ideia das opressões cruzadas e indissociáveis de gênero, raça e classe já fazia parte do repertório discursivo das mulheres negras brasileiras desde os anos 1970 e 1980, período em que muitas integrantes do que viria a se constituir como um movimento autônomo começaram suas atividades, em uma dupla militância junto a coletivos de mulheres e de negros brasileiros, os quais reemergiram na década de 1970. Porém, tais movimentos se institucionalizaram partilhando uma ideia essencialista de igualdade: entre as mulheres, raça era uma dimensão secundária, e entre os negros as desigualdades de gênero eram ignoradas.” (RODRIGUES e FREITAS, 2021, p. 4).

⁶³ A autora faleceu, aos 69 anos, no dia 15/12/2021. Mais informações sobre ela estão disponíveis em: Quem é bell hooks? - Editora Elefante (elefanteditora.com.br) Acesso: 18/01/2022.

ideia de sexo biológico como destino e a noção de que ele indique ou determine certos comportamentos.

Michel Foucault (1999) compreende a sexualidade como experiência histórica singular. O pensador ampliou a discussão sobre a produção da sexualidade no Ocidente e as relações de poder a elas atreladas, mostrando como a sexualidade vai se construindo, valendo-se de discursos regulatórios:

Desde o século XVIII o sexo não cessou de provocar uma espécie de erotismo discursivo generalizado. E tais discursos sobre o sexo não se multiplicaram fora do poder ou contra ele, porém lá onde ele se exercia e como meio para seu exercício; criaram-se em todo canto incitações a falar; em toda parte, dispositivos para ouvir e registrar, procedimentos para observar, interrogar e formular. Desenfurnam-no e obrigam-no a uma existência discursiva. Do singular imperativo, que impõe a cada um fazer de sua sexualidade um discurso permanente, aos múltiplos mecanismos que, na ordem da economia, da pedagogia, da medicina e da justiça incitam, extraem, organizam e institucionalizam o discurso do sexo, foi imensa a prolixidade que nossa civilização exigiu e organizou. (FOUCAULT, 1999, p. 33).

Outro fator importante ao se pesquisar e se produzir discurso – trazido por pesquisadoras e pesquisadores alinhados com essa perspectiva – é a percepção de que grande parte do pensamento “Ocidental” é alicerçada por oposições binárias e que sempre há hierarquias nessas oposições. “Um [...] sistema binário e excludente, que consagra a heterossexualidade como a matriz desse sistema e como ‘norma’” (SOUSA, 2005, p. 37).

Nessa lógica, para se conseguir estabilidade (mesmo que temporária) é sempre à custa da anulação do “outro”, ou seja, aquilo que será excluído para o lado “mais fraco” do binário. Na realidade, essas atribuições apenas definem a operação de estruturas de poder nas sociedades (MELO; THOMÉ, 2018). Romper com isso é resistir à noção de certezas na construção de conhecimentos, e de se contestar a noção da existência de territórios metodológicos claramente definidos.

Para Butler (2003), não há identidade de gênero por trás das expressões “mulher” ou “homem”, pois essa identidade seria “performativamente” construída, pelas próprias práticas reguladoras da coerência do gênero. Neste sentido, o gênero é sempre um feito (BUTLER, 2003, p. 48). Sobre o assunto, a autora acrescenta:

Então, em primeiro lugar e acima de tudo, dizer que o gênero é performativo é dizer que ele é um certo tipo de representação; o “aparecimento” do gênero é frequentemente confundido com um sinal de sua verdade interna ou inerente; o gênero é induzido por normas obrigatórias que exigem que nos tornemos um gênero ou outro (geralmente dentro de um enquadramento estritamente binário); a reprodução do gênero é, portanto, sempre uma negociação com o poder; e, por fim, não existe gênero sem essa reprodução das normas que no curso de suas repetidas

representações corre o risco de desfazer ou refazer as normas de maneiras inesperadas, abrindo a possibilidade de reconstruir a realidade de gênero de acordo com novas orientações. A aspiração política desta análise, talvez o seu objetivo normativo, é permitir que a vida das minorias sexuais e de gênero se tornem mais possíveis e mais suportáveis, para que corpos sem conformidade de gênero, assim como aqueles que se conformam bem demais (e a um alto custo), possam respirar e se mover mais livremente nos espaços públicos e privados, assim como em todas as zonas nas quais esses espaços se cruzam e se confundem. (BUTLER, 2018, p.39-40).

Desta maneira, esses estudos sobre as produções discursivas do sexo são importantes referências e fomentam reflexões sobre as produções discursivas de gênero. Assim, ser homem ou ser mulher, mais do que determinação biológica, é uma construção imbricada aos modelos culturais impostos e idealizados pelo grupo social dominante.

Em nossa sociedade, somente no final dos anos 70 e por volta da década de 80, se expandiram movimentos sociais de massa que tornaram públicas as reivindicações de mulheres, de negros e de homossexuais para que questões que lhe eram específicas pudessem ser discutidas amplamente, expostas a críticas e encaminhadas a vias de solução que pudessem ser contempladas com políticas públicas, o que implica no reconhecimento do Estado a direitos que uma cidadania completa requer. (SOUSA, 2005, p. 40).

Tais fatos, demonstram uma realidade na qual as pessoas têm valor e poder desiguais, hierarquizados e relacionados às expectativas a elas associadas: gênero, raça/etnia, classe, situação geracional, regionalidade, entre outras (BANDEIRA, 2009). O movimento das mulheres pôs em relevo a “condição feminina”, criticando as circunstâncias em que ela havia sido produzida. Algumas lutas mais fortes do Movimento mostravam que a identidade feminina, tal como conhecíamos, era associada a um sujeito *frágil, inferior, assexuada* e “*devotada aos outros*”, noção que havia sido trabalhada em longo processo histórico-social, como referência e contraponto à imagem da mulher que prioriza *a liberdade, o exercício erótico e a devassidão*, imagem esta que era colada às mulheres que atuavam na prostituição (SOUSA, 2005).

A partir daí, os grupos feministas centraram fogo na ideia de desconstrução das representações e significados atribuídos à identidade feminina, entendida, nessa perspectiva, como essência, condição própria de uma natureza inferior. “Esta foi a primeira etapa de todo um conjunto de lutas e de movimentos que visavam desconstruir as hierarquias com as quais, então, se justificava a marginalização e a exclusão social de grupos inteiros de sujeitos” (SOUSA, 2005, p. 40).

A questão racial é igualmente central nas reivindicações e o movimento negro, principalmente o das mulheres, tem atuação importante na luta por uma sociedade menos desigual. Nesse viés, Werneck (2013) aponta:

Tal imagem, reiterada uma infinidade de vezes pela sociedade desigual, oferece sustentação aos estereótipos e invisibilizações que enfrentamos até hoje. Essa representação, insuficiente, desfavorável, cruel, se constrói e se reitera a partir dos interesses e necessidades dos envolvidos nas disputas de poder entre diferentes segmentos sociais, participando dos diferentes mecanismos institucionais que constroem economias, políticas, direitos. Nessas disputas, desnecessário dizer, têm primazia a população branca e o gênero masculino. (WERNECK, 2013, p. 8).

A respeito desse mesmo ponto, Carneiro (2011) complementa e afirma:

As mulheres negras assistiram, em diferentes momentos de sua militância, à temática específica da mulher negra ser secundarizada na suposta universalidade de gênero. Essa temática da mulher negra invariavelmente era tratada como subitem da questão geral da mulher, mesmo em um país em que as afrodescendentes compõem aproximadamente metade da população feminina. Ou seja, o movimento feminista brasileiro se recusava a reconhecer que há uma dimensão racial na temática de gênero que estabelece privilégios e desvantagens entre as mulheres. Isso se torna mais dramático no mercado de trabalho, no qual mulheres negras são preteridas (no acesso, em promoções e na ocupação de bons cargos) em função do eufemismo da “boa aparência”, cujo significado prático é: preferem-se as brancas, melhor ainda se forem louras. (CARNEIRO, 2011, p.121).

São diferentes graus de exclusão alicerçados pelo racismo e sexismo. Assim, a militância e a resistência de mulheres têm feito diferença, buscando a solidariedade e a formação de articulações feministas (CARNEIRO, 2011). Sobre racismo, sexismo e outras opressões, Collins (2019) afirma:

O racismo, sexismo, a exploração de classe, o heterossexismo, o nacionalismo e a discriminação contra pessoas com capacidades diferentes e de diferentes idades, etnias e religiões afetam a vida de todos nós. No entanto, encontramos-nos em posições diferentes dentro dessas relações de poder e, como resultado, temos pontos de vista distintos sobre elas. Quais de meus argumentos ecoam suas preocupações? Quais não as ecoam? E, o que é ainda mais importante, por quê? Para que possamos ter diálogos bem fundamentados com os outros, é preciso que cada um de nós aprenda a escrever sua própria história, em vez de procurar um livro único que conte todas as nossas histórias. Precisamos de mais livros que contem as verdades da vida das pessoas que foram reprimidas, mas cuja dignidade, ainda assim, permanece intacta. Talvez seja você a pessoa que vai escrever esse livro, ou, ao menos, aquela que por meio do seu ativismo intelectual vai contribuir para que ele exista. (COLLINS, 2019, p.14).

Realço, que o conceito de gênero que uso neste trabalho condiz com a perspectiva trazida por Cruz (2021), que entende: “[...] gênero enquanto uma categoria de análise que provoca tensionamentos aos discursos de verdades e identidades, referentes a uma perspectiva anátomo-biológica” (CRUZ, 2021, p. 23). As diferenças entre as construções de gênero, suas

representações e agências no âmbito social podem ser sentidas em várias instâncias, tais como na família, na escola e nas relações de trabalho, inclusive no trabalho com música (MÜLLER, 2021).

Tratando dessas diferenças de gênero mais diretamente relacionadas ao trabalho, Hirata (2001) mostra que a atividade feminina continua concentrada em setores como serviços pessoais, saúde e educação. Contudo, a autora enfatiza que há a tendência a uma diversificação das funções, em quadro de bipolarização: em um extremo, profissionais altamente qualificadas, com salários relativamente bons no conjunto da mão-de-obra feminina (engenheiras, arquitetas, médicas, professoras, gerentes, advogadas, magistradas, juízas etc.) e, no outro extremo, trabalhadoras ditas de “baixa qualificação”, com baixos salários e tarefas sem reconhecimento nem valorização social (HIRATA, 2001).

Estudando algumas das principais políticas de emprego adotadas na França e no Brasil entre 1995 a 2005, Saboia (2006) diz que “[...] as discriminações contra o emprego das mulheres são, de um lado, o produto do processo de valorização que favorece, em si, as desigualdades e, por outro, da construção de relações sociais entre as mulheres e os homens. Estas relações são marcadas pela hierarquia e segregação” (SABOIA, 2006, p. 6).

Desta maneira, há diferenças bem demarcadas na esfera do trabalho. Ao se levar em consideração marcadores como os de gênero, classe e raça, entre outros, as discrepâncias ficam mais evidentes. Abordando a representação política e a sua atuação na mudança de estruturas, Rodrigues e Freitas (2021) apontam:

Outro aspecto a ser considerado diz respeito à ausência de uma produção acadêmica sistemática com perspectiva interseccional, que trabalhe simultaneamente com raça e gênero. Um dado constantemente revelado nas pesquisas sobre dinâmica eleitoral demonstra que a raça do candidato tem efeito negativo menor do que gênero. Mulheres brancas recebem votações menores do que homens não brancos, e mulheres não brancas se encontram em posição mais desvantajosa ainda. Por essa razão, as principais prejudicadas pelas desigualdades raciais nas eleições são as mulheres negras e indígenas, que se encontram praticamente ausentes da representação política em todos os níveis. Daí a necessidade de se aumentar o número de pesquisas que mobilizem um enfoque analítico interseccional. (RODRIGUES; FREITAS, 2021, s/p).

Ou seja, as condições oferecidas pela sociedade a determinados indivíduos são desiguais. Spivak (2010) enfatiza: “[...] se o discurso do subalterno é obliterado, a mulher subalterna encontra-se em uma posição ainda mais periférica pelos problemas subjacentes às questões de gênero” (SPIVAK, 2010, p. 14-15). Pois, como ele explica: se, no contexto da produção colonial o sujeito subalterno não tem história, nem direito à fala, o sujeito

subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade. Trabalhando sob a ótica da economia feminista,⁶⁴ Fernandez (2019) afirma que a sociedade está embasada em uma estrutura dicotômica, que, por um lado, separa as esferas do público e do privado e, por outro, as hierarquiza. Desta forma, são atribuídos distintos papéis sociais a homens e mulheres de acordo com os seus gêneros. Segundo essa divisão, aos homens caberia a ocupação do espaço público e às mulheres a circunscrição ao espaço privado da casa. Com base nessas construções, criou-se o senso comum de que a força de trabalho da mulher seria secundária. Nesse viés, Abramo (2007) discute o imaginário sobre homens e mulheres no trabalho e afirma que este está fortemente associado ao imaginário sobre homens e mulheres na família e no conjunto da sociedade. A autora argumenta que é importante perceber que se está falando de três âmbitos distintos e interligados, que são:

O primeiro deles se refere ao imaginário social em geral, entendido como o conjunto de visões de senso comum, mais ou menos estruturadas e racionalizadas, que têm os indivíduos em geral, homens e mulheres, sobre seu lugar, papéis e funções, no trabalho, na família, na sociedade, na esfera tanto pública quanto privada. O segundo se refere ao imaginário empresarial, ou seja, ao conjunto de noções, percepções e ideias que os empresários têm sobre esses mesmos temas, que são fundamentais porque estão na base das decisões concretas que esses agentes econômicos tomam a respeito da contratação, do investimento em capacitação, da atribuição de tarefas e responsabilidades, da definição de níveis de remuneração e da promoção de homens e mulheres. O terceiro âmbito se refere ao conjunto de noções, percepções e ideias que compõem o *imaginário dos agentes políticos e formadores de políticas públicas* e que estão na base das decisões tomadas nesse nível, e que afetam também uma série de oportunidades e condições de vida e trabalho de homens e mulheres (ABRAMO, 2007, p. 27-28) (Grifos da autora).

Desta forma, a ideia da mulher como força de trabalho secundária está estruturada, primeiramente, em torno da concepção da família nuclear, na qual o homem é tido como único ou principal provedor: “Nesse modelo, a inserção da mulher no mundo do trabalho, quando existe, é um aspecto secundário de seu projeto de vida, da formação de sua identidade e de suas possibilidades reais.” (ABRAMO, 2007, p. 28). Segundo a pesquisadora, isso ocorre basicamente em duas situações: quando o homem por alguma situação perde a função de provedor (desemprego, diminuição de sua remuneração, doença, incapacidade ou outro

⁶⁴ A economia feminista, por meio de crítica metodológica e epistemológica da corrente dominante, denuncia o olhar androcêntrico, que atribui ao homem econômico características supostamente universais, mas que, em realidade, seriam próprias de um ser humano do sexo masculino, branco, ocidental, adulto, sadio. “Surgido de forma mais sistematizada no início da década de 1990, o aporte teórico da economia feminista busca tornar visível uma série de questões para as quais a economia tradicional tem se mostrado insensível. São pesquisas que consideram o trabalho de forma mais ampla, levando em consideração a divisão sexual do trabalho na família e incluindo os trabalhos domésticos e de cuidados não remunerados, chamados de trabalho de reprodução da vida, ao âmbito teórico de investigação da economia, buscando integrar a provisão social no sentido de reprodução humana como um aspecto fundamental à nossa existência”. (FERNANDEZ, 2019, p. 82-83).

infortúnio) e quando é um lar desprovido da figura masculina (morte, separação etc.) e a mulher, por falta de alternativa, assume o papel de provedora. Esse é um “modelo” que sofre modificações em diferentes contextos e, principalmente, quando utilizamos marcadores de classe, raça, etarismo, regionalismo, entre outros. Mas, infelizmente, situações como as descritas ainda são realidade em muitos países e em pleno século XXI.

Essas desigualdades de gênero marcam o cenário econômico, em especial, no contexto laboral, e estas assumem a forma mais perceptível nas lacunas salariais entre homens e mulheres no mercado de trabalho, mas também em várias outras situações de iniquidade para com as mulheres. Fernandez (2019) destaca os conceitos de “teto de vidro” e “piso pegajoso”, duas metáforas usadas pela economia feminista para designar a segregação vertical e horizontal a que estão submetidas as mulheres no âmbito laboral ao redor do mundo.⁶⁵ “Em que pesem as garantias legais que vêm sendo criadas para fortalecer os mecanismos de defesa dos direitos das mulheres, estas desigualdades persistem” (FERNANDEZ, 2019, p. 81). Outras autoras, corroborando essa afirmação da diferença salarial, destacam que: “[...] a questão é mais dramática para o sexo feminino, que tem 48,5% das trabalhadoras ganhando até um salário-mínimo” (MELO; SABBATO, 2011, p.38). No Brasil, dados mais recentes confirmam esse cenário de baixos valores de rendimentos e de desigualdade de gênero (MARTINS, 2018). Em 2016, a diferença de rendimentos habitual médio mensal de todos os trabalhos é de R\$ 2.306 para os homens e R\$ 1.764 para as mulheres (IBGE, 2018). Para Harvey (2011, p. 55), talvez o mais dramático dentre os acontecimentos no mundo do trabalho tenha sido a mobilização das mulheres, que agora são a espinha dorsal da força de trabalho global. Sobre esse viés Galeazzi (2001) acrescenta:

Diversos fatores impulsionaram esse processo: o desejo de desenvolver uma carreira; a necessidade econômica, seja em decorrência da deterioração dos rendimentos reais do trabalho, seja para fazer frente aos novos anseios de consumo – a alteração no padrão de consumo com a presença de novos produtos, expandindo o

⁶⁵ “A metáfora do ‘piso pegajoso’ refere justamente a dificuldade que as mulheres concentradas nestes setores e empregos menos valorizados economicamente encontram para alterar a sua situação. Já os homens concentram-se preferencialmente nos setores primário e secundário, onde, além de receberem salários que em média são mais elevados, também desfrutam de melhores condições de trabalho, no sentido de seguridade social. [...] A segregação vertical, por sua vez, ocorre quando a maioria dos trabalhadores que ocupam os postos mais elevados de determinada profissão é formada por homens, ao passo que a maioria dos trabalhadores que ocupam os escalões mais baixos é composta por mulheres. Grosso modo, em todos os ramos profissionais observa-se que, à medida que se ascende na escala profissional, aumenta a presença masculina. Significa dizer que os homens também estão mais concentrados nos escalões superiores de todos os setores econômicos, nas esferas de comando, chefia, gerência, diretoria e presidência das empresas. O fenômeno que ficou conhecido pela metáfora do “teto de vidro” (*glass ceiling*) alude justamente a essa situação: às barreiras invisíveis que impedem as mulheres de ascender aos níveis hierárquicos mais elevados. (Fernandez, 2019 p. 88-89)”.

leque de consumo familiar, impeliu as mulheres a trabalharem fora de casa para aumentar a receita doméstica; e, principalmente, as elevadas taxas de desenvolvimento econômico que, no caso latino-americano, marcaram especialmente as três décadas subseqüentes à II Guerra, trazendo uma expansão do emprego assalariado regulamentado e incorporando novos contingentes de trabalhadores, inclusive as mulheres. (GALEAZZI, 2001, p. 61).

Em outras palavras, de maneira geral, a entrada massiva de mulheres no mercado de trabalho está atrelada à precarização e às formas flexíveis de trabalho (HIRATA; KERGOAT, 2007). Nessa direção, tratando da divisão sexual do trabalho sob as transversalidades entre as dimensões de classe e gênero, Antunes (2009) coloca que:

Vivencia-se um aumento significativo do trabalho feminino, que atinge mais de 40% da força de trabalho em diversos países avançados e tem sido absorvido pelo capital, preferencialmente no universo do trabalho *part time*, precarizado e desregulamentado. No Reino Unido, como já vimos, o contingente feminino superou recentemente o masculino na composição da força de trabalho. Sabe-se que esta expansão do trabalho feminino tem, entretanto, significado inverso quando se trata da temática salarial, terreno em que a desigualdade salarial das mulheres contradita a sua crescente participação no mercado de trabalho. Seu percentual de remuneração é bem menor do que aquele auferido pelo trabalho masculino. O mesmo frequentemente ocorre no que concerne aos direitos e condições de trabalho. (ANTUNES, 2009, p. 105).

Antunes (2009) reforça que, na divisão sexual do trabalho operada pelo capital, geralmente as atividades de maior ganho são preenchidas pelo trabalho masculino, enquanto aquelas dotadas de menor qualificação, mais elementares e, muitas vezes, fundadas em trabalho intensivo, são destinadas às trabalhadoras. Nesse aspecto, Fernandez (2019) discute que há dois fenômenos. O primeiro, consiste na discriminação salarial ou no fenômeno dos trabalhos iguais para salários desiguais. O segundo, na discriminação ou segregação ocupacional por gênero. Esses dois tipos de discriminação “[...] estão estreitamente vinculados à condição da mulher como a principal responsável pelo trabalho doméstico e de cuidados, que é a segunda parte da ‘dupla jornada’ de trabalho a que estão submetidas milhões de mulheres ao redor do mundo” (FERNANDEZ, 2019, p. 85). Muito frequentemente também estão atrelados a esses tipos de serviços os trabalhadores/as imigrantes e negros/as (ANTUNES, 2009).

Sobre o trabalho não remunerado que atinge uma gama de atividades exercidas, na maioria das vezes, por mulheres; Gelinski e Pereira (2005) dizem que:

O trabalho não remunerado é composto por toda uma gama de atividades que garantem a reprodução social do sistema. Trata-se do cuidado das crianças, das tarefas domésticas e do cuidado com idosos ou doentes. Ignorar o trabalho não remunerado cria distorções quanto à avaliação da real capacidade produtiva de um

país e reforça o descaso com aqueles que o executam, mulheres na sua maioria. (GELINSKI; PEREIRA, 2005, p. 79).

Por esses trabalhos, não são cobrados preços de mercado e permanecem fora do escopo de estudo da economia. Fernandez (2019) comenta: “Por isso, diz-se que estas atividades são ‘invisíveis’, termo este que, por si só, já indica a ausência de reconhecimento social destas atividades como ‘trabalho’.” (FERNANDEZ, 2019, p. 84). Como consequência desta invisibilidade teórica, geralmente, as atividades domésticas não são capturadas pelos dados e estatísticas oficiais do país. Assim, os trabalhos domésticos e de cuidados, invisibilizados e entendidos como não produtivos, conferem àqueles indivíduos que os executam a condição de inativos, caso não desempenhem paralelamente atividades no mercado de trabalho. É importante também se perceber que esse trabalho “oculto” e sem remuneração, de certa maneira, gera um dos bens mais preciosos do mercado capitalista: a força de trabalho. Federici (2021) explica:

O trabalho doméstico, na verdade, é muito mais que a limpeza da casa. É servir à mão de obra assalariada em termos físicos, emocionais e sexuais, prepará-la para batalhar dia após dia por um salário. É cuidar de nossas crianças – futura mão de obra –, ajudá-las desde o nascimento e ao longo de seus anos escolares e garantir que elas também atuem da maneira que o capitalismo espera delas. Isso significa que por trás de cada fábrica, cada escola, cada escritório ou mina existe o trabalho oculto de milhões de mulheres, que consomem suas vidas reproduzindo a vida de quem atua nessas fábricas, escolas, escritórios e minas (FEDERICI, 2021, p. 28-29).

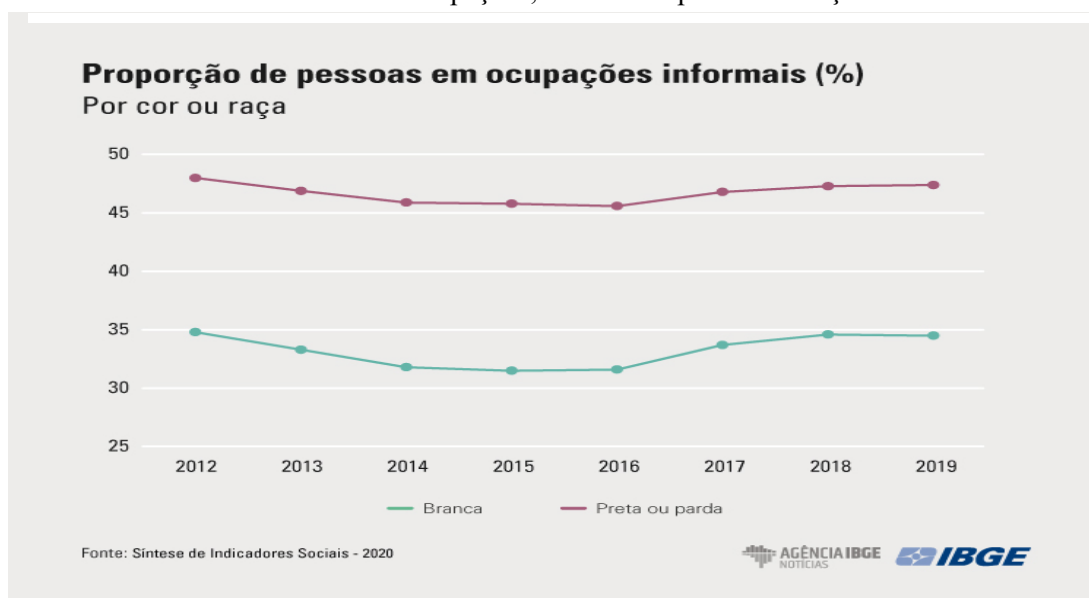
Muitas vezes, esse trabalho não remunerado compõe o que é conhecido por “dupla jornada”, pois mesmo que a mulher possua um emprego assalariado isso não a libera dos afazeres domésticos e, em grande parte, apenas significa uma diminuição de tempo e energia. “[...] trabalhando em período integral dentro ou fora de casa, casadas ou solteiras, temos de dedicar horas de trabalho na reprodução de nossa força de trabalho – e conhecemos a tirania especial dessa tarefa [...]” (FEDERICI, 2021, p. 30). Essa opressão de gênero, juntamente com as sociais e étnico-raciais são marcas da formação social brasileira e permanecem presentes.

Discutindo esse aspecto, Arruzza; Bhattacharya; Fraser (2019) dizem que:

O patriarcalismo e a escravidão são constitutivos da sociabilidade burguesa, possuindo expressões específicas em lugares como o Brasil e outros territórios colonizados. A consolidação do sistema capitalista no mundo está imbricada com a invasão e a dominação dos territórios latino-americanos e a imposição ao mundo de um modelo de ser humano universal moderno que corresponde, na prática, ao homem, branco, patriarcal, heterossexual, cristão, proprietário. Um modelo que deixa de fora diversas faces e sujeitos, em especial as mulheres. (ARRUZZA; BHATTACHARYA; FRASER, 2019, p. 16).

Há uma esticada crise do capitalismo que precisa ser mais discutida e mais bem compreendida em suas contradições (ANTUNES, 2009), pois é nesse momento de crise que tendem a crescer as desigualdades e as concentrações de renda. Arruzza et al. Reafirmam essa ideia: “[...] um período propício à retomada de projetos políticos em diversos países, do primeiro mundo e periféricos, alinhados com um neofascismo a serviço do capital.” (ARRUZZA; BHATTACHARYA; FRASER, 2019, p. 18). Diante dessas desigualdades é apontado que o ganho médio, por pessoa, tem diminuído; comparando-se os anos, de 2019 e 2020, tem-se o valor de R\$ 2.292, em 2019 (menor do que no ano de 2016) e o valor de R\$ 2.213, em 2020, que é ainda menor. Levando-se em conta os marcadores de raça, as desigualdades são pungentes, o que fica demonstrado no Gráfico 1, a seguir:

Gráfico 1 - Ocupações, um recorte por cor ou raça



Fonte: IBGE.⁶⁶

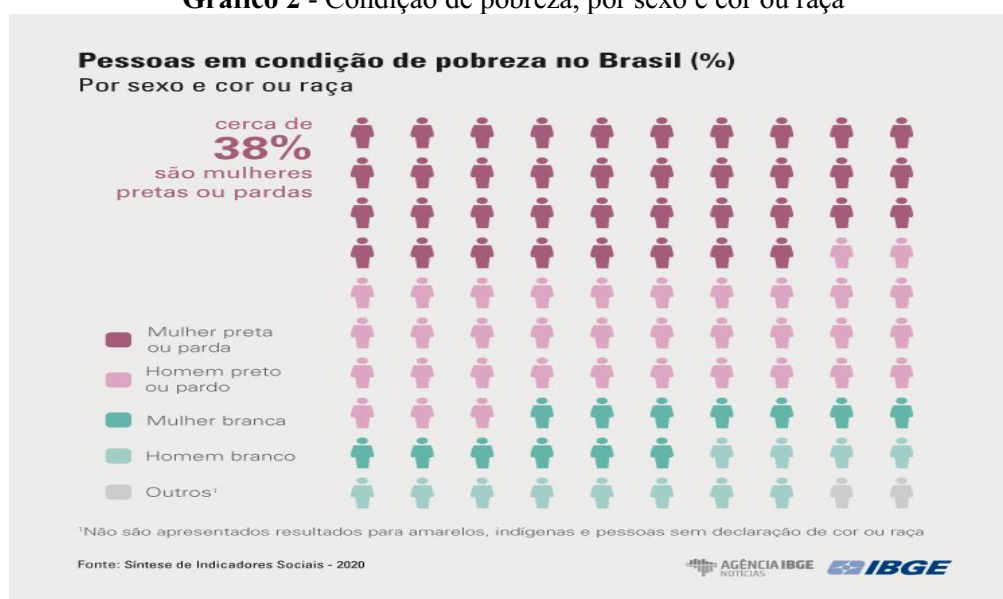
Os dados destacam: “A população ocupada de cor ou raça branca ganhava em média 73,4% mais do que a preta ou parda. Em valores, significava uma renda mensal de trabalho de R\$ 2.884 frente a R\$ 1.663, em 2019” (IBGE, 2020). Segundo as análises trazidas, a maior inserção de pretos ou pardos em atividades informais, como serviço doméstico sem carteira assinada, que em 2019 tinha rendimento médio mensal de apenas R\$ 755, contribui para diminuir a renda média desse grupo populacional. Constitui um dentre outros aspectos que constroem e mantêm uma desigualdade estrutural ao longo dos anos: “A população ocupada branca também recebia rendimento-hora superior à população preta ou parda, em qualquer

⁶⁶ Disponível em: Trabalho, renda e moradia: desigualdades entre brancos e pretos ou pardos persistem no país | Agência de Notícias | IBGE. Acesso: 20/11/2021.

nível de instrução, sendo a diferença maior na categoria Superior completo, R\$ 33,90 contra R\$ 23,50, ou seja, 44,3% a mais para brancos” (IBGE, 2020). As análises mostram que a extrema pobreza no país cresceu 13,5%, passando de 5,8% da população, em 2012, para 6,5%, em 2019 (IBGE, 2020). Esses resultados ainda demonstram que, entre as pessoas abaixo das linhas de pobreza do Banco Mundial, 70% eram de cor preta ou parda, enquanto a população que se declarou com essa característica era de 56,3% da população total.

A condição de pobreza no Brasil, referente à questão de gênero, expõe que as desigualdades são múltiplas e fica evidente a vulnerabilidade das mulheres. Elas são as mais afetadas, de maneira geral, e são ainda mais atingidas pela precarização as mulheres negras, pardas, indígenas ou seja, as mulheres “não brancas” (IBGE, 2020). A população de cor preta ou parda está mais presente na informalidade. Em geral, essas pessoas possuem menos anos de estudo e ocupam atividades que remuneram menos. Logo, todos esses fatores contribuem para que a renda do trabalho seja menor e que tenham rendimento domiciliar *per capita* inferior.

Gráfico 2 - Condição de pobreza, por sexo e cor ou raça



Fonte: IBGE (2020).

O Gráfico 2 traz a informação de que, nesses resultados, não estão representados os dados para amarelos, indígenas e pessoas sem declaração de cor ou raça, o que indica a possibilidade de maiores diferenças nos dados. Em síntese, há enorme desigualdade quando usamos os marcadores de gênero e raça nesse setor.

Entre os que se declararam brancos, 3,4% eram extremamente pobres e 14,7% eram pobres, mas essas incidências mais que dobravam entre pretos e pardos. A pobreza

afetou ainda mais as mulheres pretas ou pardas: eram 28,7% da população, mas 39,8% dos extremamente pobres e 38,1% dos pobres. (IBGE, 2020).

Reforço que, essa diferença de gênero é bem marcada pela divisão social do trabalho, em que nos trabalhos de cuidado e de afazeres domésticos⁶⁷, no Brasil, predomina a força de trabalho feminina e, muitas vezes, com baixa ou nenhuma remuneração (BIROLI, 2018; FERNANDEZ, 2019; HIRATA, 2005; RAMOS, 2014). Ao analisar a transformação feminista, Hooks (2020) afirma:

A busca da mulher por amor precisa começar com o trabalho de amor-próprio. Aquele antigo ditado de que se você não amar a si mesma não poderá amar o outro é simplesmente verdade. Ficamos obcecadas por amar outra pessoa que não nós mesmas, porque aparentemente é muito difícil para as mulheres amarem a si mesmas. Enquanto o patriarcado continuar vigorando, mulheres independentes, poderosas e que se amam sempre “ameaçaram” o *status quo*. Nenhuma igualdade na vida diária jamais livrou pessoas dos estereótipos sobre mulheres autoconfiantes. Não é surpreendente que mulheres poderosas que se amam e que estão à procura de uma companhia para a vida – seja masculina ou feminina – ainda tenham que enfrentar um mundo que nos vê como suspeitas. Tudo bem se formos disfuncionais em nossa vida emocional e poderosas em nossa vida profissional; é quando somos totalmente funcionais e nos amamos que nossos esforços para criar laços íntimos se tornam mais complicados. (HOOKS, 2020, p. 249-250).

As mudanças no trabalho doméstico são pequenas e muito lentas: “[...] a divisão sexual do trabalho doméstico e a alocação das tarefas domésticas para as mulheres não mudaram de fato. A relação entre trabalho doméstico e a afetividade parece estar no centro dessa permanência” (HIRATA, 2005, p. 117).

Federici (2021), tratando da relação entre marxismo e feminismo, destaca que:

[...] a perspectiva feminista é essencial para uma análise do capitalismo, pois demonstra que, assim como o racismo e o etarismo, o machismo é um elemento estrutural do desenvolvimento capitalista, uma força material a se interpor no caminho de qualquer transformação social verdadeira. (FEDERICI, 2021, p. 17).

No Brasil, o cenário político atual⁶⁸ apresenta retrocessos e novos contornos políticos acarretaram uma mudança drástica na relação entre Estado e movimentos sociais. Há

⁶⁷ Segundo Ramos (2011), a proporção de mulheres que afirma executar afazeres domésticos “[...] variou de 43,3% a 46,1% para homens e de 91,4% a 88,1% para mulheres” (RAMOS, 2011, p. 27), no período de 1996 a 2008, conforme dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios/IBGE. Deve-se notar que os dados secundários não permitem inferir o quanto há de cuidado com filhos nessa categoria abrangente de “afazeres domésticos”.

⁶⁸ “O afastamento da presidenta Dilma Rousseff, via *impeachment*, em 31 de agosto 2016, intensificou esse cenário de incerteza, acirrando a crise política e institucional, sobretudo para os grupos sociais mais vulneráveis. Não por acaso, uma das primeiras medidas adotadas pelo governo que sucedeu à administração petista foi uma reforma ministerial que extinguiu, entre outras pastas, o Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial e dos Direitos Humanos.” (RODRIGUES; FREITAS, 2021, p. 24-25).

diminuição de políticas públicas de proteção aos trabalhadores, em geral, e desmonte na instituição governamental no que tange à área de direitos da mulher, de igualdade racial e de gênero. Rodrigues e Freitas (2021) afirmam:

[...] a eleição presidencial de 2018 reabriu a caixa de pandora do ódio racial e de gênero. Jair Bolsonaro, então candidato de extrema-direita que baseou sua campanha no proferimento de discursos considerados racistas, lgbtfóbicos e sexistas, propagando fake news via redes sociais e evitando participar de qualquer debate público sobre suas propostas políticas, sagrou-se vencedor. Antes mesmo de encerrar o terceiro mês de seu governo – cujo gabinete é composto por 23 ministérios, dos quais 21 são liderados por homens brancos e dois por mulheres brancas –, revelou-se contrário às políticas pró-igualdade racial e de gênero. Vislumbra-se, assim, uma mudança radical na agenda governamental sobre temáticas de interesses da população afrodescendente de maneira geral e, especialmente, das mulheres negras. (RODRIGUES; FREITAS, 2021, p. 45).

Em meio a essa crise política, ética e social instalada no país, a pandemia da COVID - 19 segue causando mortes e contribuindo para o aumento dos impactos causados pela injustiça social existente. O trabalho com música não escapou a essas contingências e vai se adaptando às exigências e às possibilidades. Retomarei essas reflexões no Capítulo 5. A seguir, descrevo o processo metodológico desta pesquisa.

3 TOCANDO A TESE

“Quem não escreve diários de campo só vive uma vez”.
CLAUDIA FONSECA⁶⁹

Neste capítulo, apresento o processo metodológico desta pesquisa. Discussões teóricas relacionadas com a metodologia adotada e questões experienciadas no campo. Descrevo as etapas vividas, as técnicas utilizadas e apresento as instrumentistas participantes.

3.1 CAMINHO ETNOGRÁFICO E PROXIMIDADES POSSÍVEIS

Descrevo a seguir como lidei com a feitura desta etnografia, o trabalho de campo e as ações pessoais, em linha geral, marcadas por ambientes complexos e também pela integridade do pensamento que a conduz. Ou seja, características da pesquisa qualitativa (STAKE, 2011, p.41). Stake (2011), falando da diferença entre os métodos quantitativos e qualitativos, declara que esta questão é mais de ênfase do que de limites: “Em cada estudo etnográfico, naturalístico, fenomenológico, hermenêutico ou holístico (ou seja, em qualquer estudo qualitativo), as ideias quantitativas de enumeração e reconhecimento de diferenças em tamanho têm seu espaço” (STAKE, 2011, p. 29-30). Nesse sentido, utilizo dados quantitativos nesta abordagem para melhor compreensão do objeto.

Falando especificamente de “etnografia”, Ingold (2016) ressalta que: “[...] a descrição etnográfica, pode-se dizer, é mais uma arte que uma ciência, mas não menos precisa ou verdadeira”. Desta forma, o pesquisador destaca a relevância da observação participativa, que produz dados objetivos. Para esse autor, observar é atender as pessoas e coisas, aprender com elas e acompanhá-las em princípio e prática. Do mesmo modo, fazer etnografia diz respeito a buscar conhecer o humano. Quanto a isso, Peirano (2014) comenta:

Etnógrafos fomos/somos ávidos em conhecer o mundo em que vivemos, nunca nos conformamos com predefinições, estamos sempre dispostos a nos expor ao imprevisível, a questionar certezas e verdades estabelecidas e a nos vulnerar por novas surpresas. Repito, se aqueles que nos antecederam privilegiaram a exploração – no duplo sentido do termo – do exótico, hoje reavaliemos e ampliamos o universo pesquisado com o propósito de expandir o empreendimento teórico/etnográfico, contribuindo para desvendar novos caminhos que nos ajudem a entender o mundo em que vivemos. (PEIRANO, 2014, p. 389).

⁶⁹ Apud Brites e Motta, 2017.

Ingold (2016) e Peirano (2014) afirmam que etnografia não é um método. Mesmo se caracterizando como uma maneira de trabalhar, está distante do que se convencionou chamar de método em ciência, em que se executa uma sequência de passos planejados e regulados rumo à consecução da meta determinada: “Pois os passos da observação participante, como os da própria vida, dependem das circunstâncias e não avançam rumo a um fim preestabelecido” (INGOLD, 2016, p. 409). Junqueira (2020), nesse viés, citando o pensamento de Peirano, destaca:

A questão que se coloca então é: o que garante a qualidade de uma etnografia? O que seria a boa etnografia? Segundo a autora, pelo menos três aspectos devem ser levados em consideração: 1) a comunicação no contexto da situação; 2) transformar satisfatoriamente em texto a intensidade da experiência vivida em campo; 3) detectar a eficácia social das ações de forma analítica. A autora ressalta a necessidade de ultrapassar o senso comum quanto ao uso estritamente referencial da linguagem. Ou seja, seria necessário extrapolar aquela representação comum que se baseia na relação entre uma palavra e uma coisa para se estabelecer uma comunicação básica – por vezes, precária. (JUNQUEIRA, 2020, p. 89).

A etnografia é escrever, embora não seja apenas isso. Falando mais especificamente do campo musical, Salgado (2011) aborda a prática etnográfica em suas relações com a literatura e discute o seu potencial para a formação ou a educação de seus praticantes. Discorrendo sobre as formas de escrita dos textos etnográficos, o autor coloca:

Ora, como pano-de-fundo dessas explorações e desse experimentalismo temos a prática histórica de apresentar os resultados de pesquisas em relatos mais ou menos extensos, de feição largamente narrativo, sempre abertos à expressão subjetiva. [...] a etnografia é gênero de literatura que, em muitos momentos, se afasta do relatório positivista e se aproxima da filosofia, da poesia, do relato de viagem, da composição musical. (SALGADO, 2011, p. 63).

Mantendo o interesse na etnomusicologia, acentuo que – além desse importante aspecto do relato etnográfico e seus estilos – outros pontos merecem atenção e ajudam no entendimento do fazer etnográfico e das suas possibilidades enquanto ferramenta acadêmica. Foi significativo, para mim, fazer leituras sobre a história da etnografia e poder utilizar categorias e perspectivas que ajudam na compreensão de aspectos do meu objeto, permitindo comparações e discussões. Nessa direção, dois aspectos que destaco são a problematização da música com a qual se trabalha, em determinada pesquisa, e da proximidade como etnógrafa com o seu campo/objeto.

Discutindo a questão das mudanças nas músicas, Netl (2006) faz um apanhado histórico da etnomusicologia e compara o posicionamento de etnógrafos de décadas anteriores a 1950 com outros mais atuais. Ele conclui que: “os etnomusicólogos hoje parecem ter uma

posição de consenso sobre as culturas musicais como processos em constante movimento” (NETL, 2006, p.11-12). Segundo o autor, em momentos anteriores, a mudança era vista como a quebra momentânea e excepcional da estabilidade de sistemas musicais, chegando a ter um papel negativo na etnomusicologia, na primeira metade do século XX. O autor ressalta que está se referindo à música “[...] resultante de vários tipos de interação cultural, e particularmente daquela normalmente rotulada como ‘popular’” (NETL, 2006, p. 13). Sobre o tema, ele ainda pondera:

Os etnomusicólogos de antes de 1950, geralmente provenientes de uma cultura que colocava a música erudita ocidental em uma categoria separada e superior, e que tinham [...], dificuldades em lidar com a questão de suas próprias origens, olhavam com suspeita a música cujos contextos e formas de transmissão eram novos, resultados de mudanças culturais – metrópoles multiculturais, gravações, rádio, etc. (NETL, 2006, p. 13).

Com base nessas reflexões trazidas a partir de uma revisão histórica, Netl (2006) descreve a conduta da profissão de etnomusicólogo da seguinte forma: a Etnomusicologia era o estudo das músicas estáticas, que não mudavam, a não ser se perturbadas⁷⁰ por forças externas, e os resultados da mudança deveriam ser ignorados. No entanto, “Após aproximadamente 1970, os etnomusicólogos passaram a se interessar principalmente pela mudança resultante do contato cultural” (NETL, 2006, p. 16). Nos anos de 1980, surgem na literatura etnomusicológica grande número de trabalhos, lidando com mudanças musicais de vários tipos. Desenvolve-se, nesse período, um tipo de estudo que poderia ser chamado de “etnografia musical”, como a unidade típica do fazer acadêmico mais valorizado. Sugerindo, nesse caso, algum tipo de abordagem holística da descrição e da interpretação de toda uma cultura musical – a vida musical de uma sociedade. Nesses estudos, outras músicas começaram a ser inseridas como objetos de estudos acadêmicos e históricos, merecendo atenção igual; e essas músicas, que um dia eram inadmissíveis, começaram a fazer parte do repertório das apresentações.

A posição do pesquisador é também questão etnográfica fundamental: “Ao dizer que privilegiei uma postura ativa em campo, quero salientar que não busquei uma contemplação distanciada e desinteressada de um mundo de objetos e sujeitos.” (JUNQUEIRA, 2020, p. 90). Ele ressalta que observar não é tanto ver o que está ali, mas compreender o que está acontecendo e que o seu objetivo em campo nunca foi representar o observado, mas participar dele (ou com ele) de um processo generativo. Nesse processo de participação, deve se discutir

⁷⁰ *Disturbed* é o termo empregado no original em língua inglesa por Netl (2006).

a proximidade da pesquisadora/pesquisador com o ambiente e práticas observadas, se é um “estrangeiro” ou um “nativo” e quais as implicações disso nas relações com os seus interlocutores.

Para melhor compreensão destes níveis de envolvimento com o fazer etnográfico, Peirano (1999), discutindo essa questão nas pesquisas brasileiras propõe que “[...] nos últimos trinta anos a alteridade deslizou de um polo onde ela é (ou pretende ser) radical e outro onde nós mesmos, cientistas sociais, somos o ‘Outro’.” (PEIRANO, 1999, p. 7). Desta perspectiva, essa autora identifica quatro tipos ideais: (a) a alteridade radical; (b) o contato com a alteridade; (c) a alteridade próxima; (d) a alteridade mínima. Esses tipos não são excludentes e, ao longo de carreiras acadêmicas, pesquisadores transitam em vários deles.

Por sua vez, Salgado (2005, 2014) apresenta reflexões gerais e mais específicas de pesquisa com práticas musicais sobre as consequências dessa “convivência” e diz que, aproximadamente, nos últimos dez anos, a maioria de pesquisadoras e pesquisadores realizando formação acadêmica na cidade do Rio de Janeiro, na área da Música, são próximos ou “nativos” ao seu campo pesquisado (SALGADO, 2014, p. 6). Sobre esse aspecto, em outro texto o autor diz:

Convém esclarecer que, ao imaginar o engajamento dos participantes num processo de diálogos e teorizações, tem-se em mente um contexto específico para trabalhos de campo com práticas musicais, muito frequente no Brasil: o da pesquisa feita em território “familiar”, “em casa”, pressupondo compartilhamento de um idioma e de outros códigos culturais. No âmbito geral das músicas, isto corresponde a pesquisar com mestres, aprendizes, estudantes ligados a instituições, colegas de profissão e outros integrantes de uma prática musical com que se tem alguma experiência prévia, ou que possa ser situada num nível de “alteridade próxima”. (SALGADO et al., 2014, p. 94).

Nessa perspectiva, enfatizo que a minha aproximação com o campo da música, no contexto em que desenvolvo esta pesquisa, é, pode-se dizer, íntimo. Ou seja, venho trabalhando nesta área há aproximadamente três décadas na cidade de São Luís e, portanto, sou uma “nativa”, uma “etnógrafa em casa”, em um nível de “alteridade próxima”.⁷¹ Essa constatação gerou consequências que foram discutidas nesta tese. Uma das principais afetações desse lugar de “nativa” eu senti na relação com as interlocutoras. Ser da mesma área, dominar as linguagens do *métier*, abre portas e facilita alguns aspectos, por exemplo: o

⁷¹ Sobre essa afirmação de ser uma nativa, relembro que Peirano (1999), discute e assegura que esses são tipos ideais e não excludentes. Portanto, em alguns momentos, na vivência do campo, fui surpreendida por situações que me fizeram sentir distanciamentos e incompreensões. Alguns desses momentos, eu associei, por exemplo: a questões geracionais ou de não estar ‘atualizada’.

entendimento dos códigos culturais, a confiança em dar os depoimentos e o apoio às demandas do processo. Não tive dificuldade em chegar às profissionais da música e, boa parte disso, se deu pelas relações que desenvolvi com elas ou pela minha inserção na área.

Desenvolvi com muitas delas uma relação de amizade e companheirismo. Fomos colegas de trabalho, tocamos juntas. Nas minhas experiências como docente na UFMA, UEMA e EMEM (onde também fui estudante e Diretora), tive a oportunidade de conviver e de ter sido professora de algumas. Mas, há outras questões trazidas pela “proximidade”. Às vezes, percebi que ao falarem de dificuldades ou de problemas que enfrentaram tendo outras pessoas comprometidas (conhecidas minhas), elas evitavam falar o nome ou buscavam contextualizar, “medindo as palavras”. Mas, de maneira geral, nos acertos de palavras, olhares e gestos nós desenvolvemos um pacto de confiança bastante sólido no processo.

Com algumas, principalmente as da geração mais nova, mantive pouco contato antes desta pesquisa ou não nos conhecíamos. Isso ficou exposto em reações nas conversas e, para demonstrar esse aspecto, conto aqui um pequeno diálogo que ocorreu em uma das entrevistas. Ao me apresentar e explicar do que tratava a pesquisa, a instrumentista me questionou: “mas você é daqui ou é do Rio?”. Obviamente, por não me conhecer e por eu ter mencionado o vínculo com o PPGM da UNIRIO, ela ficou em dúvida. Destaco, ainda nessa direção, que, na convivência com elas, houve depoimentos e afirmações de reconhecimento ao meu trabalho, tanto por uma demonstração de afeto, respeito e apoio, fundamentados na minha “reputação” na área (colega e profissional), quanto pela pesquisa em si. Elas externaram a satisfação em falar sobre a profissão e as suas vivências. Para elas, esse é um assunto relevante e necessário. Ainda mais, abordando as relações de gênero. Esse carinho e solidariedade me serviram de estímulo.

3.2 PROCESSOS METODOLÓGICOS

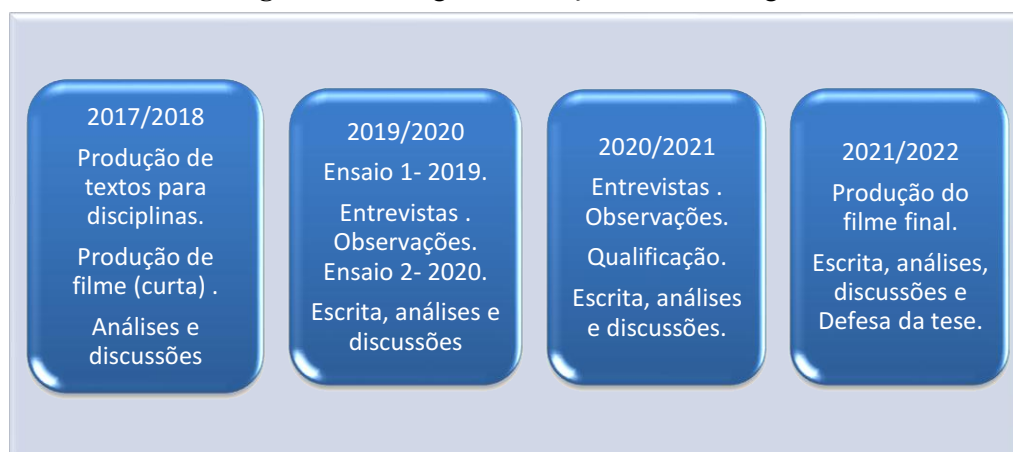
A metodologia que utilizei na construção desta tese está composta por revisão de literatura, entrevistas com vinte e uma instrumentistas, observações (presenciais e remotas) e feitura de dois filmes. Mantivemos durante o processo um grupo de *WhatsApp*, ao qual dei o nome de: “Instrumentistas SLZ”,⁷² onde íamos mantendo contato e trocando ideias sobre a pesquisa e as atividades em que elas estavam envolvidas. Compreendo que os métodos de

⁷² A fotografia do perfil do grupo era a de Chiquinha Gonzaga, homenagem bem recebida por todas. A prof.^a Zezé Cassas não foi adicionada ao grupo, uma vez que não reside mais em São Luís, mas as informações foram passadas a ela em mensagens pessoais.

entrevista e de observação se complementam e possibilitam uma visão ampla dos acontecimentos (FRASER; GODIM, 2004).

Destaco que todo esse planejamento se deu em um momento anterior à pandemia da Covid-19; a partir dessa contingência, tudo foi redimensionado. Com a impossibilidade de aglomerações, os profissionais da música foram diretamente atingidos e adotaram “novas” possibilidades de trabalho, como as apresentações musicais sem participação presencial do público, lançamentos de produtos em ambientes virtuais, entre outros. Tudo é recente, mas é notório que essa situação trouxe ainda mais possibilidade de discussão sobre o trabalho com música, tanto no sentido de ressaltar a sua importância para a sociedade, quanto no de expor a sua vulnerabilidade (GONÇALVES, 2020). Para melhor visualização dessas etapas metodológicas, desenhei um fluxograma das ações de pesquisa empírica, em cronologia, e detalho as etapas a seguir.

Figura 4 - Fluxograma das ações em cronologia



Fonte: Elaboração própria.

3.2.1 As entrevistas

O uso da técnica de “entrevista” em pesquisa de perspectiva qualitativa tem duas vantagens apontadas na literatura. A primeira, é que favorece a relação intersubjetiva do entrevistador com o entrevistado e, por meio das trocas verbais e não verbais que se estabelecem neste contexto de interação, permite melhor compreensão dos significados, dos valores e das opiniões dos atores sociais a respeito de situações e vivências pessoais. A segunda, é que proporciona flexibilização na condução do processo de pesquisa e na avaliação de seus resultados, visto que o entrevistado exerce papel ativo na construção da interpretação do pesquisador, “[...] pois, ao invés de o pesquisador sustentar suas conclusões apenas na interpretação que faz do que o entrevistado diz, ele concede a este último a oportunidade de

legitimá-la” (FRASER; GODIM, 2004, p. 140), caracterizando assim, o produto da entrevista qualitativa como um texto negociado.

Quanto ao número de entrevistas, no projeto da pesquisa, eu havia pensado em dez participantes e uma entrevista com cada. No entanto, em conversas com o meu orientador, levando em consideração os objetivos da pesquisa, os diferentes ambientes a serem tomados em conta e a possibilidade de ampla exploração do tema, decidimos que vinte participantes, seria um número mais apropriado. Essa quantidade está em acordo com o que aponta a literatura. Segundo Fraser e Godim (2004, p-147) “[...] que o número de entrevistas para cada pesquisador deve oscilar de 15 a 25 entrevistas individuais [...], a depender do nível de aprofundamento da análise almejada e de outras decisões metodológicas do pesquisador”.

O critério de escolha dessas instrumentistas levou em conta, principalmente, a indicação delas próprias. Em um primeiro momento contactei pessoas com quem tinha amizade ou que eu já conhecia o trabalho delas; ao entrevistá-las, pedia indicação de nomes de instrumentistas que elas conheciam e que viviam de música em São Luís. Desta forma, fiz uma lista de possíveis participantes⁷³. Outro fator importante para a escolha foi a diversidade de instrumentos que elas tocam, uma vez que busquei contemplar instrumentos variados, dentro das categorias: cordas, sopro e percussão. Também, procurei contemplar uma diversidade de práticas. Ou seja, que elas tocassem diversos tipos de músicas e com ações variadas (performances, ensino-aprendizagem, produção). As entrevistas iniciaram quando eu voltei a residir na cidade de São Luís,⁷⁴ após concluir as disciplinas do Curso, momento em que intensifiquei o trabalho de campo. Para realizá-las, combinávamos previamente horário e local de acordo com a nossa disponibilidade⁷⁵ e assim foi feito com cada instrumentista. As entrevistas duraram, em média, 60 minutos.⁷⁶

Durante o processo, surgiu a oportunidade de entrevistar mais uma instrumentista, depois que as vinte entrevistas previstas tinham sido realizadas. Tratou-se da pianista e professora Zezé Cassas. Esta participante tem representatividade reconhecida na música instrumental da cidade. Seu nome foi lembrado por muitas das instrumentistas participantes

⁷³ Com algumas das instrumentistas indicadas, tentei marcar entrevista, mas não foi possível por problemas de agenda ou desencontros. Outras, não entrevistei por já haver participantes da pesquisa que tocavam o mesmo instrumento que ela e/ou com o perfil profissional muito parecido, por exemplo: professoras da mesma instituição, atuação e formação similares, tocam na mesma banda, entre outros.

⁷⁴ Durante o Curso de Doutorado, morei dois anos na cidade do Rio de Janeiro, desde o segundo semestre de 2017 até o final do primeiro semestre de 2019.

⁷⁵ Certas entrevistas foram realizadas na minha casa, enquanto outras, na casa da instrumentista ou em locais sugeridos por elas, como, por exemplo, na Escola de Música do Estado do Maranhão.

⁷⁶ A entrevista mais curta durou 37 minutos e a mais longa, 1:14:56h.

da pesquisa, e eu não a tinha entrevistado antes por ela não residir atualmente em São Luís. Mas, com a possibilidade de fazer a entrevista de forma remota e de ter recebido a confirmação de que ela teria disponibilidade para participar, a entrevista foi efetivada. O acréscimo desta participação trouxe diversidade aos dados; trazendo mais informações sobre aspectos do fazer musical e do trabalho nessa área, em décadas anteriores, pois Zezé Cassas foi pioneira na vida cultural da cidade, principalmente, na Música. Tal participação permitiu o estabelecimento de comparações de diferentes aspectos, como, por exemplo: a questão da formação, das formas de fomento às produções e das tecnologias disponíveis em períodos diferentes. Portanto, a amostra da pesquisa ficou com um total de vinte e uma instrumentistas participantes entrevistadas.⁷⁷

Utilizei um roteiro guia, (que apresento em seguida), mantendo um padrão de temas para encaminhar as questões. Houve diferentes aprofundamentos em determinados temas com cada uma delas, detalhes que serão trazidos nas Considerações Finais.

Quadro 1 - Roteiro das entrevistas

| Roteiro das entrevistas | |
|--------------------------------|---|
| 1. | Apresentação (nome, idade, dados pessoais). |
| 2. | Práticas / Formação (instrumentos que toca, práticas musicais, cursos). |
| 3. | Mercado: locais, modos, valores. |
| 4. | Dificuldades e recompensas (família, amigos, instituições). |
| 5. | Relações de gênero (preconceitos, assédio). |
| 6. | Cor da pele (preconceitos, racismos, invisibilidades). |
| 7. | Classe (apoio da família, remuneração fora da área). |
| 8. | Esteréotipos do ser músico. |
| 9. | Desafios / expectativas. |
| 10. | Algo mais que você gostaria de falar e não foi mencionado? |

Fonte: Elaboração própria.

As questões foram semiestruturadas, permitindo flexibilidade nas respostas. Nesse sentido, Fraser e Godim (2004), discutindo aspectos da abordagem qualitativa e seus objetivos, destacam a importância de uma postura menos diretiva do entrevistador:

Na abordagem qualitativa, entretanto, o que se pretende, além de conhecer as opiniões das pessoas sobre determinado tema, é entender as motivações, os significados e os valores que sustentam as opiniões e as visões de mundo. Em outras palavras é dar voz ao outro e compreender de que perspectiva ele fala. Para atingir este objetivo, o entrevistador assume um papel menos diretivo para favorecer o

⁷⁷ Além das entrevistas descritas, houve conversas por *WhatsApp*, *e-mails* e durante as observações e as gravações do filme.

diálogo mais aberto com o entrevistado e fazer emergir novos aspectos significativos sobre o tema. (FRASER; GODIM, 2004, p. 146).

Conduzi as entrevistas com uma postura “menos diretiva”. O roteiro, apresentado no Quadro 1, mostra que usei tópicos norteadores, com assuntos relacionados aos objetivos do estudo, deixando margem para exploração dos temas livremente. No tópico 1, por exemplo, eu falava: “se apresente”; “fale das suas práticas”, abrindo espaço para o diálogo. Muitas vezes eu dava exemplos trazidos na literatura, comentava situações relacionadas aos temas, para que elas se colocassem e dessem seus depoimentos e análises a respeito dos assuntos em foco. As entrevistas realizadas presencialmente foram do tipo “face a face”⁷⁸ e gravadas em vídeo, no formato de filmagem em *selfie* (o celular com a câmera virada para a entrevistada) e com auxílio de um tripé de mesa. Antes de começar a gravação, eu lhes pedia permissão⁷⁹ e explicava o porquê desse formato de filmagem.⁸⁰ O registro em vídeo me permitiu, na transcrição das falas, observar as expressões faciais, os gestos e os silêncios; possibilitando uma percepção dessas nuances nas análises.

As entrevistas feitas à distância ou “remotas” foram realizadas com um protocolo similar ao das presenciais. Marcação de horário e data. Próximo ao horário combinado, o *link* de acesso à reunião era compartilhado via *WhatsApp* ou *e-mail*.⁸¹ Todas as entrevistas (presenciais e remotas) foram gravadas e, depois, transcritas. A experiência do encontro *online* é bastante diferente do presencial. À distância, por um lado, ficávamos reféns da qualidade do sinal de internet, que, vez por outra, apresentava interrupções e problemas relacionados à imagem ou ao som. Mas, de maneira geral, o processo não foi prejudicado e todas as entrevistas previstas foram concretizadas a contento. Por outro lado, a possibilidade de dar a entrevista sem sair de casa, em horários alternativos e sem ter que gastar tempo em deslocamentos facilitou o processo. Segue o Quadro 2 com as entrevistas feitas, apresentadas por ordem alfabética:

⁷⁸ “Há duas modalidades mais gerais de entrevista: a face a face e a mediada. A primeira se refere àquela modalidade em que entrevistador e entrevistado se encontram um diante do outro e estão sujeitos às influências verbais (o que é dito ou perguntado), às não-verbais (comunicação cronêmica – pausas e silêncios -, cinésica – movimentos corporais -, e paralinguística – volume e tom de voz), e às decorrentes da visualização das reações faciais do interlocutor.” (FRASER; GODIM, 2004, p.143).

⁷⁹ Apenas uma das participantes pediu para não ser filmada, e a sua entrevista foi gravada somente em áudio.

⁸⁰ Esse procedimento será mais detalhado no item no item: 3.2.3., que trata da feita dos filmes.

⁸¹ O uso de plataformas “*Teams*”, “*Zoom*”, “*Meet*” e ligação por celular (vídeo e áudio) possibilitaram as entrevistas à distância, depois da pandemia de Covid-19. Algumas, eu consegui gravar e baixar, enquanto outras, gravei apenas o áudio.

Quadro 2 - Dados das entrevistas, instrumentos e formação em outra área

| Nome | Instrumentos | Formação em outra área | Formas da entrevista |
|---------------------------------|---|---|--|
| 1. Adriana Soraya | Piano Produção | Administração | Presencial. Em minha residência. |
| 2. Ana Neuza Araújo Ferreira | Piano | Educação Física | Remota. <i>Selfie</i> (1º filme). |
| 3. Carol Cunha | Pandeiro Violão Voz | Educação Artística/Teatro | Remota. |
| 4. Débora de Paula | Violão Violino Guitarra Contrabaixo Voz | | Presencial. Em minha residência. |
| 5. Eline Cunha | Guitarra Violão Cavaquinho | Educação Artística/Teatro | Remota. <i>Selfie</i> (1º filme). |
| 6. Fran Carvalho | Flauta transversal | | Remota. |
| 7. Geise Viveiros | Violão Voz | Administração | Remota. |
| 8. Glícia Lorraine | Violão | História | Presencial. Em minha residência. |
| 9. Lisiane Nina | Flauta doce | Pedagogia Educação Artística/Teatro | Remota. <i>Selfie</i> (1º filme). |
| 10. Livia Mathias | Flauta doce | | Presencial. Na residência dela. |
| 11. Melanie Carolina | Contrabaixo | | Presencial. Em minha residência. |
| 12. Nize Cavalcante | Percussão/Bateria | | Remota. <i>Selfie</i> (1º filme). |
| 13. Paula Trindade. | Percussão/Bateria | Fisioterapia | Remota. |
| 14. Rosemary Fontoura | Piano | Administração | Remota. |
| 15. Sarah Byancci | Saxofone | | Presencial. Na EMEM. |
| 16. Tayane Trajano | Flauta transversal | | Presencial. <i>Selfie</i> (1º filme). Em minha residência. |
| 17. Thaynara Oliveira | Violino Canto Lírico | | Presencial. Em minha residência. |
| 18. Valda Lino | Percussão Voz | | Remota. |
| 19. Vânia Coelho | Teclado Voz | Economia | Presencial. Em minha residência. |
| 20. Zelia Mathias | Flauta doce | Letras Turismo | Presencial Na escola de música municipal. |
| 21. Zezé Cassas | Piano | | Remota. |

Fonte: Elaboração própria.

O Quadro 2 traz os nomes das entrevistadas, os principais instrumentos que tocam e aquelas que têm formação em outra área acadêmica, além da música; no item 5.2, falaremos mais da formação em música. Há também a informação sobre o local onde ocorreram as

entrevistas e se foi um encontro remoto ou presencial. No total, tivemos dez entrevistas presenciais e onze remotas. Chamo a atenção para o fato de estarem em destaque as cinco instrumentistas que participaram do primeiro filme, produzido em 2018, no qual responderam questões mediante a utilização de filmagens produzidas por elas mesmas (*vídeo/selfie*) no celular.

A faixa etária das participantes é diversificada, o que traz análises de períodos diversos de vivência do meio musical. Elas estão distribuídas da seguinte forma (Tabela 1):

Tabela 1 - Faixa etária

| Faixa etária | |
|---------------------|--------------------|
| 19 a 29 anos | 3 instrumentistas |
| 30 a 40 anos | 12 instrumentistas |
| 41 a 51 anos | 1 instrumentista |
| 52 a 62 anos | 4 instrumentistas |
| 63 a 73 anos | 0 instrumentista |
| 74 a 84 anos | 1 instrumentista |

Fonte: Elaboração própria.

A faixa etária que apresenta o maior número de participantes é a que contempla o espectro de 30 a 40 anos de idade, com doze instrumentistas. Em seguida, as que tinham de 52 a 62 anos, com quatro representantes, ao passo que aquelas com 19 a 29 anos, com um total de três mulheres. Nenhuma delas tinha idade entre 63 e 73 anos. Havia uma instrumentista no intervalo entre 41 a 51 anos e uma, com idade entre 74 e 84 anos.

3.2.1 Instrumentistas participantes

As instrumentistas participantes dessa pesquisa trabalham com música em São Luís⁸² e têm nesse ofício a sua única fonte de renda ou um importante complemento desta. Elas possuem formações acadêmicas variadas, que incluem autodidatismo, curso técnico, Graduação, Pós-Graduação na área da Música bem como em outras áreas. As atuações dessas instrumentistas envolvem participação em grupos musicais e trabalhos solos em diferentes tipos de serviços (*shows*, eventos sociais, bares, coletivos e grupos folclóricos). Tocam variados gêneros musicais (música popular brasileira, música erudita, samba, choro, pop, reggae e seresta). A maioria foi ou é professora de música (instrumentos, teoria musical,

⁸² Como já mencionado, a pianista Zezé Cassas não reside mais em São Luís. No entanto, trabalhou a maior parte da sua vida na cidade e é referência, principalmente, na música instrumental.

educação básica, entre outros). Apresento as vinte e uma instrumentistas participantes desta pesquisa em um resumo biográfico delas, em ordem alfabética:

1) Adriana Soraya é pianista, professora de música e produtora. Começou a estudar piano com a sua mãe. Adriana foi educada pelo método Suzuki, na escola “Sol Maior” em Recife. Foi aluna e professora de piano da Escola de Música do Estado-EMEM. Tem Graduação em Administração e, também, Licenciatura em Música, pela Universidade Federal do Maranhão-UFMA. Concluiu especialização em Educação Musical na Universidade Federal do Piauí-UFPI. Participou e participa de vários grupos musicais, tocando um repertório eclético. Ela conta com longo currículo de apresentações como solista e acompanhando outros artistas. É proprietária da Produtora musical “Bossa Brazil”, que agencia músicos e grupos musicais para tocarem em diversos tipos de eventos na cidade.

2) Ana Neuza Araújo Ferreira é pianista e tem a formação de Curso Técnico em piano (Escola de Música do Estado do Maranhão Lilah Lisboa de Araújo – EMEM), além de Bacharelado em Piano (Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ) e Mestrado em Cultura e Sociedade (Universidade Federal do Maranhão-UFMA). Integra o corpo docente da EMEM desde 1992, onde desenvolve atividades voltadas para a performance, ministrando disciplinas práticas como: Piano, Piano Complementar e Música de Câmara. Além disso, atua como pianista colaboradora, acompanhando cantores e instrumentistas de diversas áreas.

3) Carol Cunha é cantora, compositora e professora de música. Toca vários instrumentos musicais, mas declara predileção pelo pandeiro e pelo violão. Ela já participou de festivais musicais, defendendo músicas autorais e feitas com diversas parcerias. Tem Licenciatura em Música e Teatro pela Universidade Federal do Maranhão-UFMA. É proprietária de uma escola de música que leva o seu nome. Vem de uma família ligada às artes e integra o grupo musical “Carol e Ana Tereza”, com a irmã (além de instrumentista e cantora).

4) Debora de Paula começou na música como autodidata. Atualmente, é guitarrista e vocalista da banda “Afluente”, mais voltada para o rock dos anos 90 (Grunge). Cursa Licenciatura em Música na Universidade Federal do Maranhão-UFMA, onde tem descoberto o prazer da pesquisa acadêmica. Além do violão/guitarra, ela se dedica a tocar violino e integra a orquestra de cordas dos alunos da UFMA.

5) Eline Cunha é guitarrista/violonista e professora de música. Nasceu na cidade de Codó - MA e começou a tocar na igreja. Mudou-se para São Luís e entrou na EMEM, onde

formou-se no Curso Técnico de guitarra. Tem Graduação em Educação Artística – habilitação em Teatro, pela Universidade Federal do Maranhão-UFMA. Começou logo a trabalhar na área da música e integrou grupos como: “As Brasileirinhas”, “Soul Samba” e “Teatro Dança”. Atualmente, está cursando Licenciatura em Música na Universidade Estadual do Maranhão-UEMA, no modo de Educação à distância e integra o corpo docente da Escola do SESI.

6) Fran Carvalho é o nome artístico de Francilourdes Carvalho Pinto Trindade. Ela é flautista e começou a tocar no ambiente da igreja, em que é integrante da banda musical. Entrou na Escola de Música do Estado-EMEM, onde concluiu o Curso Técnico em flauta transversal. Possui Graduação em Licenciatura em Música, na UFMA e foi professora substituta no curso de Licenciatura em Música, da UEMA. É professora de flauta transversal no Projeto SESC Musicar, destinado à formação de músicos de banda. Tem especializações na área e integra a Banda Sinfônica Thomaz de Aquino Leite, da EMEM.

7) Geise Viveiros Martins começou os estudos de violão aos 14 anos, em aulas particulares. Atualmente, ela é violonista e professora de violão, seu instrumento principal. Tem Graduação em Administração e integrou o coral da UFMA, fato que destaca como importante para a sua formação musical. Ela atua como musicista *freelancer*, tocando por contrato em bares, eventos e acompanhando outros artistas em *shows*. Um projeto de que ela participa há aproximadamente quinze anos é o grupo musical “Trio Akácia”.

8) Glícia Lorainne Moreira Silva é violonista e professora de música. Tem graduação em Música e em História, pela UFMA. Sua primeira experiência com música se deu no Coral São João (infantil). Concluiu o Curso Técnico de violão na Escola de Música do Estado – EMEM. Tem experiência com regência coral, com aulas de teoria musical e foi professora de violão da Escola de Música de São José de Ribamar. Participa de vários grupos musicais e acompanha outros artistas. Atualmente, tem-se dedicado mais à docência, à pesquisa acadêmica e a projetos de extensão, uma vez que é professora de Música do Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Maranhão - IFMA, Campus Barreirinhas.

9) Lisiane Nina desde cedo fez aulas particulares de piano e posteriormente frequentou a Escola de Música do Estado do Maranhão - EMEM, onde escolheu estudar a flauta doce. Ingressou posteriormente no Corpo Docente desta escola, lecionando flauta doce nos Cursos Fundamental, Técnico e Musicalização Infantil, além de coordenar e participar de vários grupos musicais (corais, quartetos, grupos de câmara, dentre outros). Foi professora substituta na UFMA, quando também atuou em projetos de extensão e de formação de professores da

rede pública na área de música. Atualmente, dedica-se à produção e divulgação de material didático autoral, baseado em gêneros musicais maranhenses e brasileiros em geral, fruto de seu trabalho de anos no Magistério.

10) Livia Matias é flautista, iniciou cedo na música, tendo como professora de musicalização a sua tia, Zélia Matias. Possui Curso Técnico em flauta doce, pela Escola de Música do Estado - EMEM, Licenciatura em Música pela UFMA e está cursando Mestrado em Educação. Fez Especialização em Musicoterapia pela CENSUPEG. Participou de grupos na igreja e foi instrutora de flauta no Projeto MUSICAR do SESC. Toca em eventos integrando grupos diferentes. Atualmente, integra o corpo docente do Olimpia Centro de Arte – OCA, que oferece aulas de musicalização, instrumentos diversos e musicoterapia.

11) Melanie Carolina é contrabaixista e trabalha com música há mais de dez anos em São Luís. Seu pai, igualmente músico, é uma forte influência para ela. Concluiu Curso Técnico em contrabaixo, na EMEM, igualmente o Curso de Licenciatura em Música-UFMA e está cursando Especialização em Musicoterapia (modalidade EaD). Participa de eventos musicais em todo o país. Toca nas bandas “Vagalume” e “Afrôs”. Acompanha outros artistas e, eventualmente, atua como técnica de som e DJ.

12) Nize Cavalcante é baterista, percussionista e professora. Começou a estudar música aos 15 anos de idade na Escola de Música do Bom Menino das Mercês. Está cursando Graduação em Música (EaD). Tem vasta experiência profissional, tocando em grupos e individualmente. Participa de eventos de diversos gêneros musicais (samba, brega, sertanejo, MPB etc.) e de manifestações culturais locais (Bumba meu boi, blocos de carnaval etc.). Atua como professora de percussão em diversos projetos, em São Luís e em outros municípios do Maranhão. Tem experiência com oficinas de ritmos em formato remoto.

13) Paula Trindade é conhecida como “Paulinha Batera”, pois agregou ao seu nome o do instrumento de sua predileção. Ela também toca percussão e Cajon. É autodidata e começou a tocar na igreja. Possui Graduação em Fisioterapia. Toca na noite e tem experiência com diversos tipos de música, como: reggae, samba, MPB, *standards* internacionais, rock, entre outros. Atua em bandas, sendo o “Trio Akácia” um projeto ao qual ela vem se dedicando há anos.

14) Rose Mary Fontoura é pianista e professora de piano. Começou os estudos com aulas particulares, quando ainda era criança. Seu pai era músico e é referência e inspiração para ela. Na EMEM, ela concluiu o Curso de Estudos Avançados e foi a primeira pianista

formada no curso técnico desta escola, onde integra o corpo docente e vem formando muitos alunos e alunas no Curso de Piano. Possui Graduação em Administração-UEMA e atua na área, mas tem predileção pelo campo musical. Buscou aperfeiçoamentos, fazendo cursos na Escola de Música de Brasília e de correpetição na UFRJ. Tem vasto currículo de participações em performances como solista e acompanhando outros artistas e grupos. Teve oportunidade de trabalhar ao lado da cantora Montserrat Caballé na reinauguração do Teatro Arthur Azevedo-TAA. Foi pianista de eventos musicais: “Maracanto”, “FEMACO”, Concertos pelo “SESC Partituras” e participações em gravações. Gravou o DVD “Música Maranhense no período imperial”, por ocasião do aniversário de 400 anos de São Luís.

15) Sarah Byancci é saxofonista e professora. Iniciou seus estudos na Escola de Música do “Bom menino das Mercês” e concluiu o Curso Técnico em saxofone pela EMEM. Está concluindo Licenciatura em Música - UFMA. Atua como saxofonista, tocando solos e participando de grupos da cidade. Gosta especialmente de tocar MPB, Choro e Reggae. Fez parte do núcleo de Choro e da Banda Sinfônica da EMEM. Tem-se dedicado ao seu quarteto (formado por ela nos sopros, um violonista, um contrabaixista e um pianista), tocando música brasileira, jazz e se dedicando a desenvolver um trabalho autoral.

16) Tayane Trajano é flautista e estudou na Escola de Música do Bom Menino das Mercês. Concluiu o Curso Técnico de flauta transversal pela Escola de Música do Estado do Maranhão-EMEM e Licenciatura em Música pela Universidade Federal do Maranhão-UFMA. Fez parte da Banda de Música da Guarda Municipal de São Luís por dez anos e integra a Banda Sinfônica Thomaz de Aquino Leite, da EMEM. Atua em apresentações solo e em grupos com outros artistas. Ela é professora de música do Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Maranhão-IFMA, Campus Santa Inês, onde vem desenvolvendo projetos de pesquisa e extensão.

17) Thaynara Oliveira é violinista, produtora, cantora lírica e professora. Estudou na Escola de Música do Estado do Maranhão-EMEM, onde concluiu o Curso Técnico em violino. Coursou Licenciatura em Música, na Universidade Federal do Maranhão - UFMA. Fez Pós-Graduação em Musicoterapia, na Universidade Federal do Piauí - UFPI e atualmente cursa Mestrado em Educação, na Universidade Nacional de Rosário na Argentina - UNR. Ela possui vários clipes e trabalhos divulgados nas redes sociais. Presentemente, integra o corpo docente das seguintes instituições: Escola Olímpia Centro de Artes- OCA, Projeto Musicar-SESC e Escola de Música de São José de Ribamar.

18) Vânia Coelho é tecladista e cantora. Tem formação em Economia, mas desde os seis anos de idade atua em banda musical, pois o seu pai é compositor e produzia shows com os filhos. Começou a estudar piano em uma escola (por pouco tempo), mas continuou os estudos como autodidata, “pegando de ouvido”, sem ter acesso à internet ou revistas. Segundo ela, sua aprendizagem se deu por observação e troca de informações com outros músicos. Cursa Licenciatura em Música na UEMA. Profissionalmente, atua na noite de São Luís, fazendo trabalhos solo e em grupos nos mais diversos gêneros musicais (samba, MPB, seresta, sertanejo, sofrência, piseiro etc.). No presente, canta profissionalmente e tem uma banda composta só por mulheres.

19) Valda Lino é uma artista maranhense que desenvolve trabalhos em diferentes linguagens artísticas (dança, teatro, música e circo). É produtora cultural, percussionista e cantora. Integra vários grupos musicais: “Maratuque”, “Batuque Mulher” (coordenação), “Coletivo SOMAnas” (somando na coordenação do coletivo). Ela é vocalista do bloco de Carnaval “Só Safad@s”. Produziu arraial no São João. Realiza eventos, *lives* e produções artísticas. Ela define viver de arte, nos tempos que correm, como: “uma guerrilha diária”, principalmente, depois da pandemia da COVID-19.

20) Zélia Mathias é flautista (flauta doce) e professora. Tem experiência com regência coral e integra o corpo docente das Escolas de Música do Município e do Estado-EMEM. Tem Graduação em Turismo (UEMA) e Licenciatura em Letras (UFMA). Cursou especialização em Educação Musical na Universidade Federal do Piauí-UFPI. Possui Mestrado em Música pela Universidade Federal da Paraíba-UFPB e atualmente está cursando Doutorado na Universidade Nacional de Rosário na Argentina- UNR.

21) Zezé Cassas, nome artístico da pianista e professora Maria José Duailibe Cassas Gomes, que se formou no ano de 1958, na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil⁸³, no Rio de Janeiro. Atuou como professora de piano particular e como professora de música do Estado. Trabalhou por vinte anos na Escola Técnica, hoje o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão- IFMA. Lançou três CD’s (“Tocatta”, “Zezé Cassas interpreta João Nunes” e “Zezé Cassas – Homenagem aos 400 anos da fundação de São Luís”). Tem vasto currículo de apresentações solo, bem como acompanhando outros artistas e participando em grupos orquestrais. Aos 81 anos e residindo na cidade de

⁸³ Atual Escola de Música da UFRJ.

Guaratinguetá-SP, ela tinha shows agendados para o ano de 2020 em São Luís. Com o surgimento da pandemia da COVID-19, não foi possível realizá-los.

3.2.2.1 *As participantes e seus instrumentos*

Nesta pesquisa, adoto como referência a divisão dos instrumentos que os agrupa em cordas, sopros e percussão (HENRIQUE, 1999, p. 22). Essa categorização é adotada nas orquestras e, de maneira geral, é bastante utilizada pelos músicos.⁸⁴ Na orquestra, os instrumentos de sopro são divididos, em Madeiras (flautas, saxofones, clarineta, entre outros) e Metais (trompa, trompete, trombone, tuba, entre outros). Para entendimento genérico dessa classificação destaco que: a) os instrumentos de “sopro” são aqueles em que o som resulta da vibração da coluna de ar contida no corpo do instrumento. b) os instrumentos de percussão são aqueles sacudidos ou percutidos, com as mãos e/ou com utilização de artefatos específicos, como, por exemplo: baquetas e vassourinhas (bateria, pandeiros, tambores, cajon, chocalhos, marimba, entre outros) e c) os instrumentos de cordas têm o som produzido pela vibração de cordas estendidas. De acordo com a maneira como as cordas são tocadas, eles podem ser divididos em instrumentos de cordas tangidas, friccionadas, pinçadas e percutidas (violões, violinos, contrabaixo, harpa, piano, cravo, cavaquinho, banjo, viola, entre outros).

Conhecer essa divisão geral dos instrumentos é importante, pois, para fazermos análises e discussões da profissão de músico instrumentista, as especificidades que cada instrumento ou grupo carrega são fundamentais e trazem diversidade (construções sociais e históricas, especificidades para o uso, adereços, técnicas etc.). Esse foi um fator percebido durante o trabalho de campo e em dados da literatura. Ou seja, a constatação de que cada instrumento agrega diferentes “redes de cooperação”, diferentes percursos sociais e históricos.

Quando, no primeiro contato com as participantes, falava que meu trabalho era com mulheres instrumentistas,⁸⁵ algumas delas demonstraram certo desconforto com este “rótulo” e questionavam se eram “apropriadas” para participarem. Elas tinham dúvidas se podiam ser tratadas por instrumentistas e argumentavam que eram mais professoras do que instrumentistas, ou que se sentiam assim. Tal ocorrência me fez refletir que, possivelmente, para estas participantes prevalecia a concepção do músico instrumentista como um

⁸⁴ Para maiores detalhes sobre classificação de instrumentos musicais, ver: MASSIN, Jean e MASSIN, Brigitte (1997), HENRIQUE, Luís (1999) e BENNETT, Roy (1985).

⁸⁵ Conforme explicado na introdução, essa escolha é um recorte metodológico, que também se justifica por ser este um lugar ainda ocupado majoritariamente por homens, na área da música e no contexto estudado.

“concertista/virtuose” e não como a que adoto aqui, que entende instrumentista como alguém que trabalha com música, toca instrumentos e utiliza-se dessa prática, às vezes, junto a outras (inclusive dar aulas de instrumentos), para realizar seu trabalho. Após eu detalhar melhor os objetivos buscados, elas compreenderam e aceitaram participar.

A afirmação de que a carreira de músico instrumentista é um lugar mais ocupado por homens, é apresentada em outras pesquisas e em contextos diversos (GIUSTINA, 2017). Requião (2020), estudando sobre o trabalho de mulheres musicistas no Rio de Janeiro, nos séculos XX e XXI, aponta que: “[...] o cadastro do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro [...] mostra o número de 8.146 músicos do sexo masculino e 1.805 do sexo feminino” (REQUIÃO, 2020, p. 242). Uma desproporção que Requião destaca em um gráfico, com a porcentagem de gênero, resultando em 82% para o gênero masculino e 18% para o gênero feminino. Esse aspecto também é afirmado por Velon (2019),

A questão da representatividade da mulher na música é analisada por Verônica Doubleday (2008), que afirma que a ausência ou a presença em menor número de mulheres tocando dado instrumento – como contrabaixo, percussões ou metais, por exemplo – influenciam diretamente a maior ou menor adesão de mulheres à prática do mesmo instrumento. Aos poucos essa realidade vem se transformando, e podemos perceber uma nova geração de mulheres na música que vem ocupando espaços onde antes não eram vistas, como em bandas militares e orquestras, e atuando como regentes e arranjadoras. (VELON, 2019, p. 245).

Nessa direção, Hobsbawm (1990), ao falar dos músicos do *jazz*, destaca “O *jazz* é o produto de seus músicos e cantores. O executante é o centro desse mundo. É preciso, portanto, descobrir quem é esse homem ou, mais raramente, quem é essa mulher, artista de *jazz*” (HOBSBAWM, 1990, p. 213). Corroborando essas reflexões, Requião (2020) diz que uma das possibilidades dessa discrepância existir e se manter, seria a falta de referências musicais de excelentes instrumentistas mulheres, se comparado, por exemplo, às referências de cantoras. Nesse sentido, a falta de referência de mulheres instrumentistas parece afetar ao menos dois aspectos da vida laboral de mulheres musicistas.

O primeiro deles refere-se à demanda. A segunda, como consequência também dessa primeira, mas não só, refere-se ao próprio desempenho da mulher instrumentista, já que, como vimos, a experiência no trabalho é fator determinante nos processos formativos. (REQUIÃO, 2020, p.247-248).

No texto, Requião (2020), discutindo dados recolhidos nas falas das participantes da sua pesquisa, observa que, para os meninos (ao contrário das meninas), há muitas referências de bons instrumentistas e desde cedo eles podem “brincar” de imitar seus ídolos. Toda essa

cultura criada em torno do fazer musical consegue servir de incentivo na busca de querer se tornar um profissional da música. Por esse, e outros motivos, é urgente que se discuta e transforme as relações de gênero, nessa área e em tantas outras. Desta forma, poderemos contribuir com a luta para que tenhamos uma sociedade menos machista e não segregacionista.

Ainda nessa direção das “referências” musicais, me veio à lembrança um fato ocorrido recentemente em uma *live* que assisti, ministrada por um professor e instrumentista brasileiro. Conto aqui a história como ilustração. O músico discorria sobre o Choro e destacava algumas músicas e interpretações. Durante a sua palestra, ele chamou a atenção para a questão de gênero, do quanto esse tema é importante e disse: “[...] isso é muito sério, vejam aquela menina, a Chiquinha Gonzaga e o tanto que lutou para fazer música, as mulheres têm que ter espaço”.

Reconheço que destacar o trabalho da grande compositora e instrumentista Chiquinha Gonzaga⁸⁶ é algo sempre relevante, pois ela é referência da música brasileira e merecedora de todas as homenagens. Mas, chamo a atenção de que ela nasceu em meados do século XIX, mais precisamente, no ano de 1847 e faleceu em 1935. Quantas mulheres instrumentistas poderiam ter sido lembradas e citadas por ele? Mesmo se pensarmos somente no universo do Choro, há muitas instrumentistas com *expertise* e trabalhos relevantes para serem mencionadas junto com a maestrina Chiquinha.

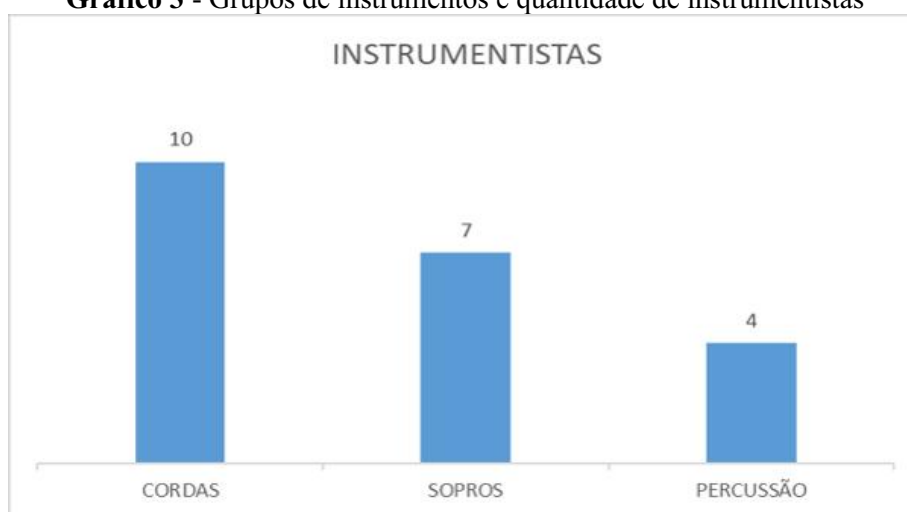
Esse tipo de narrativa, trazendo apenas instrumentistas de séculos passados, infelizmente, é bastante comum e, de certa maneira, contribui para que as desigualdades permaneçam. Ao mesmo tempo, a pequena quantidade de mulheres no campo musical, ou mesmo a ausência delas em pesquisas de diferentes períodos históricos, incluindo as mais recentes, confirmam a hegemonia masculina na área. Mas, mesmo que de forma muito lenta, isso tem mudado e os achados desta pesquisa e de outros estudos (PIRES, 2019; REQUIÃO, 2020; VELON, 2019; ZERBINATTI et al., 2018) apresentam um movimento de mulheres musicistas em busca de espaços de reflexão e ações afirmativas de inclusão. Essas discussões serão retomadas no Capítulo 5.

Voltando às instrumentistas participantes desta tese e suas práticas, destaco que muitas são pioneiras em suas atividades. Elas desenvolvem, dentro de suas subjetividades e

⁸⁶ Nome artístico de Francisca Hedwiges de Lima Neves Gonzaga. Compositora, regente e pianista nascida no Rio de Janeiro. Considerada por críticos como uma das fundadoras da MPB. Fonte: Chiquinha Gonzaga - Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (dicionariompb.com.br).

especificidades profissionais, uma prática instrumental consistente, no sentido de apresentarem performances artísticas e de contribuírem com a formação de outra(o)s profissionais da música. Destaco o lugar que ocupam enquanto mulheres cisgênero,⁸⁷ sul-americanas, nordestinas, algumas, consideradas brancas e outras, negras (dentro do contexto em que vivem), com sexualidades diversas (heterossexuais, lésbicas) e pertencentes à classe média (obviamente, essa não é uma situação homogênea, havendo diferenciações geradas por questões de privilégios). A quantidade de instrumentistas em cada grupo instrumental pode ser visualizada no gráfico a seguir.

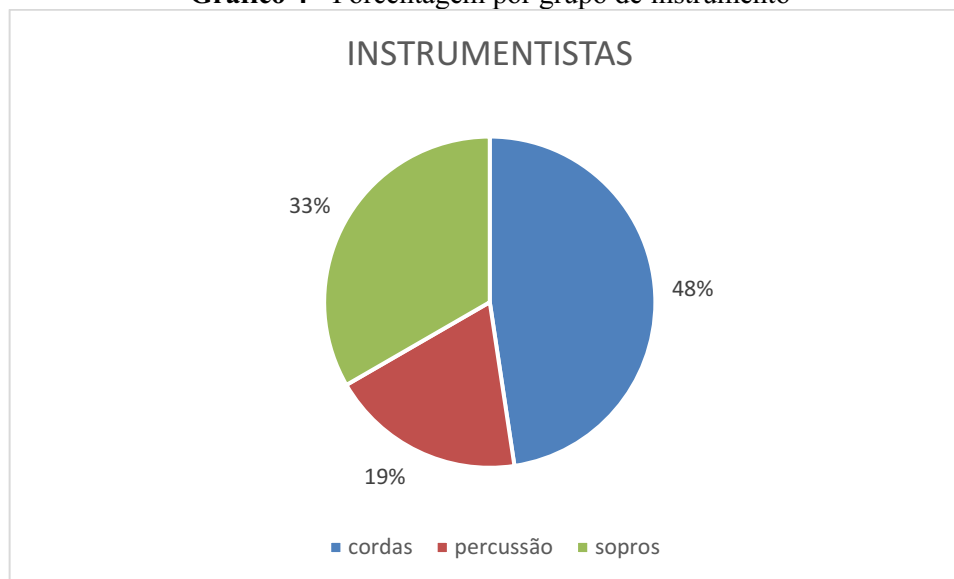
Gráfico 3 - Grupos de instrumentos e quantidade de instrumentistas



Fonte: Elaboração própria.

O Gráfico 3 demonstra que o grupo das cordas agrega o maior número de pessoas, seguido pelo grupo dos sopros e, por fim, o grupo da percussão. Essa quantidade, é gerada, em parte, pelas peculiaridades dos instrumentos que compõem cada grupo, mas também pode indicar que alguns instrumentos tenham mais procura e aceitação pelas instrumentistas e/ou pela sociedade em que vivem. Levando em consideração o total das vinte e uma instrumentistas, o percentual, dentro da classificação dos instrumentos, ficou distribuído da seguinte forma e pode ser visualizado no Gráfico 4, abaixo:

⁸⁷ Reforço que, conforme mencionado na introdução desta tese, nenhuma das participantes mencionou ou indicou uma instrumentista transgênero, no contexto estudado.

Gráfico 4 - Porcentagem por grupo de instrumento

Fonte: Total em 100%. Elaboração própria.

Outras questões podem influenciar na escolha dos instrumentos, como, por exemplo, questões de ordem econômica, pois, mesmo se pensarmos em modelos indicados para iniciantes ou estudantes, comprar instrumentos musicais não custa pouco. Principalmente, para famílias que possuam orçamento reduzido e tenham outras prioridades de consumo. Existem diferenciações de preço entre os instrumentos e, em média, um pandeiro custa menos do que um violão, ou do que um saxofone.⁸⁸ Comprar um piano é algo bastante dispendioso. Nesse quesito, as questões de classe ficam demarcadas. Trago algumas falas em que estão expostos aspectos econômicos e de apoio familiar, algo que elas reconhecem como fundamental.

Não sei como comecei, só sei que desde os três anos eu comecei a dedilhar o piano. Na casa dos meus avós tinha dois pianos. (fala 1)⁸⁹.

[...] é fundamental, porque eu trabalho com alunos de diversas faixas etárias e diversos segmentos sociais. Eu já tive muitos alunos que desistiram porque não tinham o apoio da família e acabam sendo pressionados demais pela questão da sobrevivência; isso é muito forte, a questão de ter que fazer uma opção profissional por outra área porque a família pressiona muito e a família tem suas razões também, né? (fala 2).

⁸⁸ O preço de um instrumento musical pode variar muito em função de quem o fabrica. Por exemplo, se for uma empresa que o faz em série, ou uma pessoa (Luthier), que o faz artesanalmente. Outro fator diz respeito a ser instrumento para iniciantes ou para profissionais. Há diferentes “séries” de instrumentos, em um mesmo fabricante, com diferença de preço considerável (geralmente, essa diferença de valor é gerada pela qualidade do material utilizado ou por acabamentos personalizados, que agregam qualidade ao produto final).

⁸⁹ Lembro aqui a metodologia explicada na introdução: as falas serão numeradas em ordem de aparecimento no texto, sem identificação da instrumentista.

[...] assim, eu ainda moro com os meus pais, então só pelo fato deles ainda estarem me sustentando já é um certo suporte que eles me dão [...], mas, ao mesmo tempo que eles não falavam muitas coisas em relação a isso, ao mesmo tempo eu não tinha uma grande aceitação, entende? Então tipo assim, [...] eu fui lá, comprei o meu primeiro violão aí: “tá bom, ah, que legal ela tá tocando violão. Vamos comprar um violãozinho melhor para ela”. Compraram um violão melhorzinho para mim (fala 3).

[...] papai eu quero um presente, aí ele “o quê?”. Eu: uma guitarra. Ele: Não, não posso. Aí, ele conseguiu, descobriu que tinha um violãozinho da igreja[...] trouxe o violão para mim, mas como era violão de igreja, logo outras pessoas descobriram [...] aí eu tive que dividir o violão com várias pessoas. Ficava na minha casa uma semana e aí ia pra casa de outra pessoa [...] outra semana. Mas, o violão era ruim, o violão era ruim, corda de aço, as cordas dessa altura! [...]eu não conseguia mudar nem o acorde direito, porque eram muito duras as cordas. Mas, eu não desisti não, continuei insistindo. Uma vez até o meu pai me disse assim: “minha filha esqueça isso aí, isso aí é coisa de homem”. [...] coisa de homem, que história é essa? Vou ficar treinando aqui, uma hora eu consigo. Aí com 15 anos ele me deu uma guitarra. (fala 4)

Tratando dessas relações com o econômico, Requião (2020) discute sobre questões de classe e as dificuldades da profissão de músico no contexto do Rio de Janeiro. Essa pesquisadora apresenta relatos de musicistas que participaram de sua investigação e que apontam algumas das dificuldades vividas por músicos que residem no subúrbio, como, por exemplo, chegar no horário em eventos na Zona Sul. A dificuldade em adquirir um instrumento, a de ingressar na universidade ou em bandas militares por meio de concurso público também são lembradas (REQUIÃO, 2020, p. 248). Outro aspecto de dificuldade comum entre instrumentistas é apontado por Lage e Barros (2017), ou seja, a questão do desgaste físico e da dor.

A dor na profissão musical está relacionada a um uso intensivo da musculatura, podendo tanto ocorrer na adaptação do corpo às características do instrumento e suas demandas físicas como ser um sintoma de desordens musculoesqueléticas. Fatores intrínsecos ao sujeito, como constituição corporal, estado físico, flexibilidade muscular e patologia muscular prévia, assim como fatores extrínsecos, como técnica, posturas, tipo e sustentação do instrumento, força para tocar e despreparo muscular, somados ao tempo de treinamento diário, ao tamanho e ao peso do instrumento, podem ser associados à origem de uma sobrecarga mecânica em estruturas sensíveis à dor. (LAGE; BARROS, 2017, p. 94).

O trabalho específico de músico instrumentista traz dificuldades e recompensas, o que será mais falado no Capítulo 5 e, como dizem Lage e Barros (2017), não é só *glamour*, o fazer musical profissional não é diferente do de outras áreas de atuação. No entanto, estereótipos e a

falta de legislações trabalhistas (que acolham a diversidade das frentes de trabalho deste campo profissional) contribuem para a existência de maiores vulnerabilidades.

3.2.3 Filme etnográfico: voz, movimento e ação

“A veracidade do documentário é uma ficção”
(BAILY, 1989).

A ação de fazer um filme anexo e interrelacionado à tese teve a sua concretude durante a disciplina “Etnomusicologia e filme etnográfico”, ministrada pela Prof.^a Dr.^a Érica Giesbrecht, na UNIRIO, no segundo período de 2018. Toda a discussão teórica que tivemos, juntamente com a experiência coletiva de assistir a filmes produzidos por uma diversidade de olhares – que mostravam articulações entre o ser humano e a música em contextos diversos – trouxeram percepções e aprendizagens. Produzi, ali, como trabalho final, o curta: “Viver de música em São Luís: as instrumentistas”, sobre esta minha pesquisa. A partir daí, depois das trocas com as cinco instrumentistas e do resultado que conseguimos, cresceu o desejo de fazer um filme maior, incluindo todas as participantes, que assim o desejassem. Ideia que foi discutida e apoiada pelo meu orientador. O processo foi se estabelecendo paralelamente ao decorrer da pesquisa e será melhor detalhado aqui.

Problematizando a experiência, ressalto que, durante a referida disciplina, discutimos sobre filmes, sua produção, recepção e seus gêneros, o que ampliou o meu entendimento sobre a produção e o uso de vídeos na pesquisa etnográfica. Dentro desse assunto, sobre o gênero “documentário” e suas utilizações, há diferentes posicionamentos e reflexões; trago aqui alguns exemplos: “A palavra documentário tem um sabor de poeira e de tédio” (DA-RIN, 2004, p. 91). Essa palavra também pode trazer um tom de seriedade à produção, mas há quem discuta que é a maneira que vemos um filme que faz dele um documentário e, a princípio, tudo pode ser documentário.

Citei, no início desse tópico, uma frase de Baily (1989), que ajuda a refletir sobre a “verdade” contida neste tipo de filme. O autor diz que se deve sempre desconfiar de documentários. Nessa mesma direção, Da-Rin (2004) afirma: “[...] não existe método ou técnica que possa garantir um acesso privilegiado ao real” (DA-RIN, 2004, p. 222). A verdade é uma interpretação, uma percepção.

Portanto, considerando essas reflexões, a minha decisão em fazer um amálgama de texto/imagens/sons nesta etnografia teve como propósito adensar a potência textual com as características do audiovisual, de modo a formar um todo acadêmico e estético que propicie as

interpretações de quem for ler/ver essa tese. Como disse MacDougall (2016, p. 132), a “impressão fotoquímica do mundo” presenteada pelo filme, me fez pensar de maneira diferente. Nesse viés, tratando dos usos e funções da imagem em uma etnografia da música, Bertho (2021) coloca:

Assim, mais do que compreender o uso da imagem como parte da abordagem metodológica, a etnografia evidencia ainda a experiência da atuação músico/pesquisador na produção, na análise e na (re)significação de fotografias e vídeos. Dito isso, argumento que as funções e os usos da imagem na pesquisa etnomusicológica podem ocupar diferentes estágios: desde a ilustração geral de contextos até a conceituação e a problematização da posição do pesquisador em campo, passando pelos processos de reflexividade e de interpretação de dados. (BERTHO, 2021, p. 3-4).

Em concordância com essa concepção, entendo que muito mais do que tentar tocar a “verdade” do objeto investigado, busquei compartilhar as aprendizagens e as emoções que senti nos encontros com essas instrumentistas e suas práticas de trabalho. Hoje, fotografar e filmar um evento musical não chama a atenção, nem se caracteriza como uma atitude “etnográfica” ou estranha. Tornou-se algo comum e praticamente um hábito incorporado pelas pessoas, em geral. Foi isso o que vi durante as minhas observações desta pesquisa.

Descrevo que, em certas experiências que tive – durante a etapa do campo – essa ação de registrar as performances, transformou-se em uma verdadeira “disputa” de espaço. Percebi que, nesse quesito, também há diferenças, se compararmos determinados tipos de eventos. Dessa forma, no contexto pesquisado, a filmagem de apresentações musicais pode ser uma atitude totalmente livre e sem regras em eventos, tais quais bailes e *shows* dançantes. Ou pode ser algo permitido, mas sujeito a regras preestabelecidas, geralmente, em teatros e recitais. Uma amostra disso ocorreu no recital de piano, quando, antes de começar o evento, o apresentador pediu para as pessoas colocarem o celular no modo silencioso e não usarem o *flash* ao fazerem fotografias ou filmagens. Ele, explicou que essa exigência era necessária, porque a luminosidade de tal recurso atrapalharia a concentração das pessoas que iriam tocar. Nessa referida observação, chamou-me a atenção o número de pessoas que faziam registros com seus celulares e câmeras: muitos familiares, amigos dos participantes e, praticamente, o público todo.

Uma questão que me é cara, e que foi contemplada com a produção dos dois filmes diz respeito a colocar as instrumentistas como as protagonistas que são dos seus trabalhos. Neles, elas estão presentes, com seus corpos em movimento, vozes e performances. Algo, muitas vezes, difícil de se realizar na “solitária” prática da escrita acadêmica, que se converte em

produção assinada por uma autora ou por um autor. Nesse sentido, a construção desses filmes etnográficos ampliou as possibilidades de compreensão do objeto desta tese e constituiu-se como um campo paralelo e autossuficiente para a experiência de pesquisa etnográfica. Desta maneira, sinto que esse processo de produção audiovisual resultou em um trabalho conjunto entre mim (pesquisadora), as instrumentistas – sujeitos etnográficos, que acolheram o projeto de forma muito receptiva e autorizaram suas imagens e falas⁹⁰ – e as demais pessoas envolvidas.⁹¹

3.2.3.1 O primeiro filme: a selfie salva⁹²

Durante a disciplina “Etnomusicologia e filme etnográfico”, tivemos algumas aulas no Núcleo de som e imagem da UNIRIO. Fomos orientados sobre programas de montagem, técnicas de filmagem, tipos de câmeras, microfones, além de termos tido acesso ao laboratório do setor. A feitura desse primeiro filme fez com que eu adentrasse no trabalho de campo da minha pesquisa antes do previsto, uma vez que o *locus* desta tese é a cidade de São Luís e eu estava residindo, na cidade do Rio de Janeiro para cursar o Doutorado. Desta forma, a solução encontrada para a produção do vídeo, foi utilizar a metodologia de fazê-lo com *selfies*, filmagens feitas pelas próprias protagonistas, cinco instrumentistas que vivem de música em São Luís-MA⁹³. Para efetivar a montagem do filme, as instrumentistas me encaminharam os vídeos que elas produziram pelo *WhatsApp*. As perguntas feitas para elas foram:

1. Apresente-se (nome, formação, que instrumentos toca) e;
2. Quais as suas práticas musicais?

⁹⁰ A primeira filmagem das participantes se deu durante a entrevista, na qual eu explicava o que seria feito, e a autorização foi dada de forma verbal (com exceção de Zelia, que pediu para não ser filmada e teve a sua entrevista gravada apenas no áudio). Algumas gravações de vídeos nas entrevistas em formato remoto ficaram prejudicadas e tiveram apenas o áudio gravado (Ana Neuza, Carol, Geise e Zezé). Nas filmagens no MAVAM, as autorizações foram dadas por escrito.

⁹¹ Destaco aqui o cineasta Roberto Matuk, a Prof^a Dr^a. Érica Giesbrecht e o Prof. Dr. José Alberto Salgado e Silva.

⁹² Esse filme foi apresentado na Mostra Audiovisual, durante o X ENABET, realizado entre os dias 08 e 12 de novembro de 2021, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, de forma remota. Link do filme disponível em: <https://youtu.be/OO85bBWCEXk>.

⁹³ Nessa primeira etapa o critério de escolha das instrumentistas se deu pelo contato com instrumentistas que eu conhecia; das sete que convidei, seis responderam positivamente e cinco conseguiram enviar o vídeo no período de tempo de que eu dispunha.

Pedi também que enviassem vídeos com performances. A narrativa e as performances de cada instrumentista trouxeram peculiaridades dessas diferentes formas de viver de música em São Luís.⁹⁴ Assim, por meio das imagens, vozes e sonoridades dessas parceiras de pesquisa, eu me senti capturada e instigada a observar outros aspectos. Por exemplo, após a exibição do filme para a turma, na UNIRIO, foi observada e discutida a questão de que nos vídeos de performances enviados pelas instrumentistas, elas, na maioria das vezes, não estavam em primeiro plano e chegavam mesmo a estarem de costas para a câmera (acompanhando uma aluna ou aluno, que estava encobrendo totalmente a sua imagem, ou acompanhando outros músicos etc.). É evidente que, em uma gravação, dependendo do ângulo de filmagem, as pessoas possam aparecer de costas, tanto mulheres, quanto homens. É comum que, dependendo do objetivo do vídeo, se focalize mais a pessoa que está regendo ou fazendo um solo. Mas, coincidentemente, elas estavam em situação de pouco destaque em boa parte dos vídeos que enviaram, sugerindo atenção e discussão desse aspecto.

A edição do vídeo foi feita no programa *Windows Live Movie Maker*. Os desafios técnicos foram muitos, principalmente, por eu não estar familiarizada com o programa utilizado e com a produção desse tipo de vídeo. Uma das dificuldades que tive foi com o áudio. Não consegui equalizar os volumes entre as cenas, pois os vídeos enviados pelas instrumentistas tinham volumes sonoros diferentes: esse aspecto era notado e causava incômodo. Outra dificuldade técnica foi com os cortes, os quais não consegui fazer com precisão por falta de conhecimento específico. Tais questões foram corrigidas posteriormente, antes do envio do filme para ser apresentado no X ENABET.

3.2.3.2 *O filme projetado na tese e a tese projetada no filme*

Inicialmente, a ideia de construção do filme final, incluindo as demais participantes da pesquisa, era a de acrescentar as imagens captadas nas entrevistas com as instrumentistas ao primeiro filme produzido. Então, todo esse material editado resultaria no filme final, complementar à tese. Dessa forma, ao iniciar a entrevista com cada uma delas, falei sobre essa questão e discutimos as intenções e objetivos daquela filmagem. Elas aceitaram participar também dessa etapa e se mostraram motivadas com a possibilidade de fazer um filme coletivo e complementar à tese. Com o propósito de possibilitar que a filmagem das entrevistas ficasse similar às que foram feitas no primeiro filme, usei o celular apoiado em um tripé de mesa com

⁹⁴ Participantes do filme na ordem de aparição: 1) Ana Neuza; 2) Nize Cavalcante; 3) Tayane Trajano; 4) Eline Cunha e 5) Lisiane Nina.

a câmera invertida, gravando no formato de *selfie*. Mas, durante o processo, refleti sobre os resultados alcançados e os problemas técnicos que surgiram e revi essa estratégia.⁹⁵

O surgimento da pandemia reforçou essa decisão de mudança nas filmagens, pois as entrevistas deixaram de acontecer presencialmente e as gravações foram feitas via celular ou computador e, às vezes, só a do áudio.⁹⁶ A gravação das entrevistas feitas de maneira remota apresentou uma qualidade de imagem e de som ruim, além de apresentar problemas de foco e com interferências externas (ruídos e imagens⁹⁷) inviabilizando o que havia sido planejado. Além disso, pensando mais no roteiro/temas, as perguntas que haviam sido feitas anteriormente, no primeiro filme, tratavam basicamente de quem eram as instrumentistas e quais as suas práticas. Logo, muitas outras questões relacionadas ao objetivo desta pesquisa, abordadas no roteiro da entrevista, ficaram de fora e seria necessário complementar as reflexões com as cinco participantes do primeiro filme.

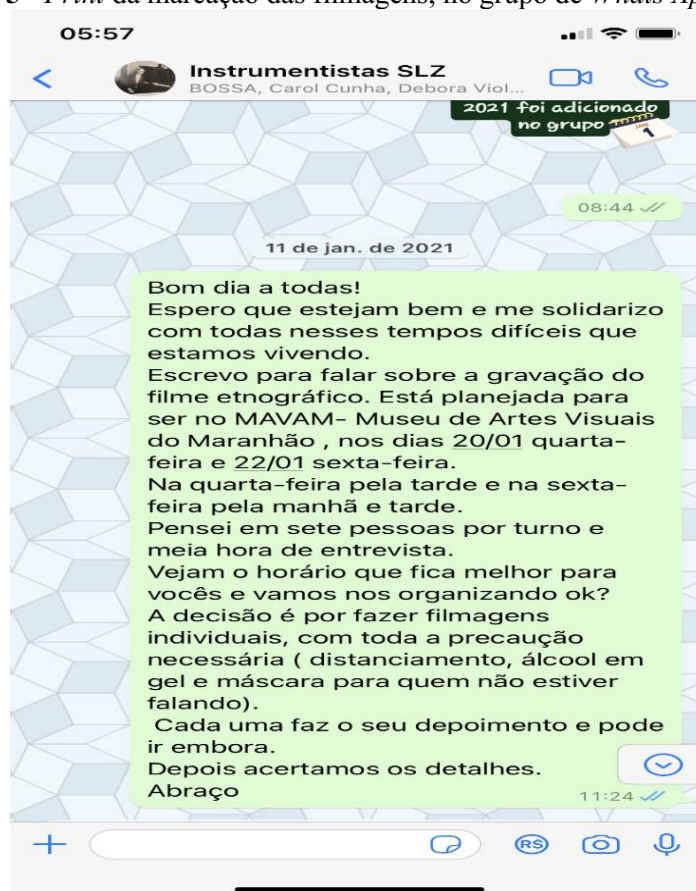
Diante dessas dificuldades e buscando a produção do filme com melhor qualidade técnica, busquei ajuda com um especialista da área. Para tanto, marquei uma reunião com o cineasta Roberto Matuk no Museu da Memória Áudio Visuais do Maranhão –MAVAM, local em que ele trabalha, e lhe apresentei a pesquisa. Conversei sobre o que havia sido feito em termos de audiovisual, mostrei o primeiro filme produzido e perguntei sobre a possibilidade de ele trabalhar comigo nesse projeto, dirigindo o filme. Ele aceitou e a parceria foi iniciada. Em uma primeira etapa, organizamos um calendário de gravações com as participantes de acordo com as nossas agendas e a disponibilidade do estúdio do MAVAM. Para acertar os horários com as instrumentistas, utilizei o grupo de *WhatsApp* criado para esta tese. A seguir, apresento um diálogo nosso com o texto de informação e de organização das gravações das filmagens:

⁹⁵ Questões como a qualidade das imagens e do áudio que comprometeriam o resultado buscado. Por exemplo, os ambientes em que fiz as entrevistas eram diversos e alguns apresentavam muito ruído (ambientes externos, muito vento, pouca luminosidade etc.).

⁹⁶ Algumas plataformas apresentaram problemas durante a gravação. Em outras, não era permitido gravar. Em uma entrevista feita pelo celular, a participante não quis fazer por vídeo, pois tinha acabado de chegar do supermercado e seu cabelo não estava legal, entre outros.

⁹⁷ Por exemplo: pessoas passavam pelo ambiente durante a entrevista, interrupções por ligação telefônica, queda do sinal de *internet* etc.

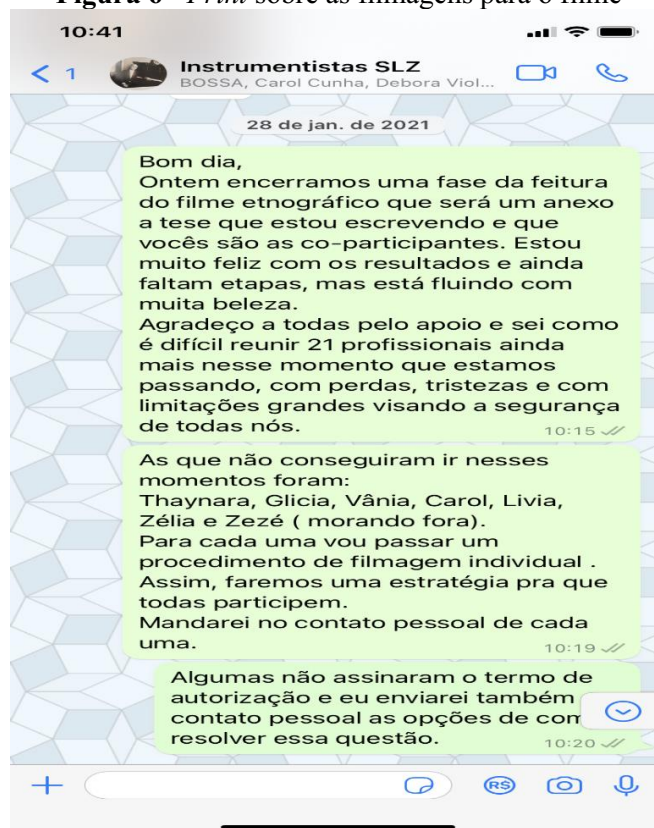
Figura 5 - Print da marcação das filmagens, no grupo de *Whats App* da tese



Fonte: grupo de WhatsApp desta pesquisa.

Desta maneira, as datas foram colocadas e os horários foram preenchidos de acordo com a disponibilidade de cada uma. Pela manhã, os horários iniciaram às 9h e foram até as 11h30min. No período da tarde tiveram início às 14h30min, e foram até as 18h. Apesar desse processo ter sido iniciado com margem de tempo razoável, visando facilitar a organização das agendas, houve muitas trocas e essa não foi uma tarefa fácil.⁹⁸ Acrescentamos mais uma data para tentar acomodar todas melhor e esse foi o limite que colocamos para concluir essa etapa de gravação no estúdio do MAVAM. Assim, as gravações foram realizadas em quatro sessões, assim distribuídas: 20 de janeiro de 2021, à tarde; dia 22 de janeiro de 2021, pela manhã e tarde; e no dia 27 de janeiro de 2021, no período da tarde. Surgiram contratemplos e algumas não conseguiram chegar no horário combinado. Um primeiro levantamento das presenças foi discutido no grupo:

⁹⁸ Houve trocas por motivos como: mudar para um horário mais tarde, pois a instrumentista tocou à noite e estava cansada; surgiram imprevistos no trabalho; impossibilidade de se deslocar até o estúdio etc.

Figura 6 - Print sobre as filmagens para o filme

Fonte: Grupo de *WhatsApp* desta pesquisa.

De certa forma, já estava previsto que iríamos lidar com o uso de, pelo menos, uma entrevista com gravação de vídeo produzida à distância, na edição do filme, porque uma das participantes residia em outra cidade. Assim, o modelo de gravação orientada que usaríamos para ela, foi também utilizado para aquelas que não puderam ir ao estúdio nos dias disponibilizados. Conforme listado na Figura 6, não estiveram no MAVAM (em ordem alfabética): Carol Cunha, Glicia Silva, Livia Matias, Thaynara Oliveira, Vânia Coelho, Zélia Mathias e Zezé Cassas. No Quadro 3, a seguir, destaco as orientações feitas pelo cineasta, que serviram para manter um certo padrão de imagem nas falas das participantes.

Quadro 3 - Orientações para a gravação do vídeo

| INSTRUÇÕES DE FILMAGEM | |
|-------------------------------|---|
| ➤ | Usar o celular na posição horizontal; |
| ➤ | Buscar uma boa resolução; |
| ➤ | Pedir que alguém filme ou usar tripé (evite a <i>selfie</i>); |
| ➤ | Usar um fundo preto ou o mais escuro possível (neutro); |
| ➤ | Boa iluminação. |
| Perguntas: | |
| 1) | Apresente-se; fale sobre como começou na música; |
| 2) | Como é ser instrumentista e trabalhar com música em São Luís e frente à pandemia da COVID-19? |

Fonte: Elaboração própria.

Das sete instrumentistas que não foram às filmagens no MAVAM, quatro mandaram os vídeos, conforme fora solicitado (Carol, Vânia, Thaynara e Zezé). As outras três (Glícia, Livia e Zélia) não enviaram os vídeos. Dentre elas, apenas Glícia tinha vídeos da sua entrevista, que foram utilizados na montagem do filme. No entanto, Livia e Zélia não tinham a gravação da entrevista, pois a entrevista com a Livia foi em área externa, com vento intenso, o que acabou prejudicando a captação do áudio, ao passo que a entrevista com a Zélia teve apenas o áudio gravado (solicitação dela). Portanto, das vinte e uma participantes desta tese, dezenove estão presentes no filme.

Cumprindo as exigências acadêmicas, as instrumentistas assinaram o termo de autorização do uso de som e imagem, cujo modelo está anexo à tese (inclusive, as que enviaram vídeos posteriormente às filmagens no estúdio). Na montagem do filme, foram colocados vídeos com performances das instrumentistas em momentos de trabalho intercalados aos momentos das falas e alguns desses trechos foram trazidos do primeiro filme. Todos esses vídeos/imagens foram enviados por elas ou estavam disponibilizados nas redes sociais. O material utilizado está listado nos créditos finais do filme.

As gravações foram feitas de modo a manter os protocolos sanitários exigidos durante a pandemia. Ou seja, fizemos sessões individuais (além da instrumentista, ficávamos no estúdio apenas o Roberto e eu),⁹⁹ mantendo distanciamento, uso de máscaras e com álcool em gel disponibilizado na entrada do estúdio. O microfone foi colocado sob a cabeça da entrevistada para evitar gotículas de saliva no equipamento. Elas só ficaram sem máscara na hora da filmagem e a colocaram de volta no final da sua fala. O protocolo das filmagens se deu da seguinte maneira: as participantes chegavam e eram recebidas por nós no estúdio e direcionadas à cadeira destinadas a elas, colocada em frente à câmera e a uma mesa de apoio, diante da qual eu ficava sentada ao lado do Roberto, que operou a câmera (a iluminação foi previamente definida e montada por ele). A mesa serviu também para colocar materiais em uso (agenda, caneta, celular, garrafa de água). Conversávamos sobre o que seria feito e ajustávamos alguns detalhes, tais como pedir que elas não rodassem na cadeira, pois o movimento repetitivo atrapalharia a filmagem/entrevista. Orientávamos quanto a olharem para a minha direção e não diretamente para a câmera. Eu fazia as perguntas e elas respondiam livremente.

⁹⁹ Duas instrumentistas foram acompanhadas do marido/namorado, mas eles estavam usando máscara e ficaram sentados, mantendo distanciamento.

Figura 7 - Gravação de entrevista de Fran Carvalho no estúdio do MAVAM



Fonte: Arquivo pessoal.

O roteiro planejado foi o mesmo colocado nas instruções da filmagem, Quadro 3. Durante a apresentação, a entrevistada ficava à vontade pra falar de suas práticas, suas influências, suas perspectivas, entre outros, e respondia à questão: “como é ser instrumentista e trabalhar com música em São Luís e frente à pandemia da Covid-19?”

Às vezes, o Roberto intervinha, geralmente fazendo uma parada para ajustes no áudio ou na luz. Mas, também tecia comentários. Inclusive, a pergunta “o que é música para você?”, feita por ele para a primeira entrevistada foi incluída e feita para todas, pois percebi que tal questão criou uma reação emocional nas entrevistadas, um relaxamento, e permitiu respostas diversas e interessantes. A câmera utilizada para as gravações foi uma Canon 5D, o áudio foi gravado em um *Roland* e a edição do filme foi feita no *software Da Vinci*. Para a montagem do filme foram usados um total de dez encontros.¹⁰⁰ Após a filmagem, o material foi organizado e passado para mim no dia 4 de fevereiro de 2021, com todas as filmagens, tendo áudio e imagem já sincronizados. Trabalhei na transcrição de cada entrevista, marcando os tempos dos filmes de acordo com os assuntos, para orientar o processo de cortes e da montagem. Assim, marquei os momentos exatos de cada tema (formação, práticas, dificuldades etc.) na fala de cada uma delas. Depois desse trabalho, o trabalho de montagem foi sendo feito em cima dessas anotações. Uma outra parte trabalhosa foi coletar vídeos com

¹⁰⁰ Ressalto que os encontros eram marcados de acordo com a agenda do cineasta e teve interrupções por motivos de viagem, doença e por problemas no equipamento, sendo concluído em 11 de março de 2022. As datas foram bem espaçadas: 4 de fevereiro de 2021, 24 de maio de 2021, 9 de julho de 2021, 2 de setembro de 2021, 3 de setembro de 2021, 26 de novembro de 2021, 1 de dezembro de 2021, 09 de março de 2022 e 11 de março de 2022.

as instrumentistas ou vídeos filmados por mim nas observações e recortá-los para incluí-los na montagem.

Figura 8 - Montagem do filme: eu e Roberto Matuk



Fonte: Arquivo pessoal.

Portanto, em consonância com o que coloca Giesbrecht (2018) ao falar do uso do filme e da construção de linguagens em pesquisa etnográfica: “A intenção do uso do vídeo nesta pesquisa foi lançar mão deste recurso técnico para um mergulho num universo sobretudo sensório. A câmera ao mesmo tempo interage e mostra seres humanos talhados pela vida e refinados pelos anos imersos em música.” (GIESBRECHT, 2018, p. 169-170). A emoção captada não poderia ser maior.

4 OBSERVAÇÕES ETNOGRÁFICAS DO FAZER MUSICAL

“Etnografia não se aprende de ouvido, se aprende fazendo”.
(CLAUDIA FONSECA)¹⁰¹

Quando o foco de investigação é o comportamento humano, ou seja, a maneira como as pessoas agem no cotidiano e não somente como falam sobre ele, a observação participante é uma das técnicas mais recomendadas, uma vez que permite melhor atender a estes objetivos. Fraser e Godim (2004) trazem um conceito sobre essa prática metodológica:

A observação participante é uma modalidade de observação bastante empregada em estudos de natureza antropológica e sociológica e se distingue da observação sistemática pelo fato de esta última defender o distanciamento entre o observador e o fenômeno a ser observado, assim como a objetividade da observação, garantida pela adoção de procedimentos rigorosos de registros. De maneira distinta, a observação participante parte da premissa de que a apreensão de um contexto social específico só pode ser concretizada se o observador puder imergir e se tornar um membro do grupo social investigado. Só então, poderá compreender a relação entre o cotidiano e os significados atribuídos por este grupo. (FRASER; GODIM, 2004, p.140-141).

As observações etnográficas foram planejadas para acontecerem em eventos musicais realizados em espaços diversos e priorizando aqueles em que tivesse a atuação das instrumentistas participantes desta tese. Isto aconteceu antes da pandemia da Covid-19¹⁰² e boa parte desse olhar atento foi realizado desta forma. Depois da pandemia, o procedimento foi replanejado e aconteceu em ambiente remoto. Aqui, neste item, vou me deter às observações presenciais – realizadas até março de 2020 –, deixando as outras para serem discutidas em tópico específico.

A escolha dos eventos que acompanhei foi direcionada pelas próprias instrumentistas e de acordo com as suas agendas durante o período da pesquisa. Solicitei que me informassem acerca de suas atividades e sobre a programação musical da cidade, de preferência aquelas em que elas estivessem envolvidas (tocando/produzindo/coordenando). Durante as observações, além de tirar fotografias, utilizei a metodologia de fazer a gravação de pequenos vídeos que serviram para trazer à memória as imagens e sons do momento vivido, registrando, assim, algo que poderia ser esquecido ou, até mesmo, ter escapado no momento da observação. Esse recurso facilitou as descrições, reflexões e análises apoiadas pela literatura, auxiliando as discussões e o momento da escrita.

¹⁰¹ Apud Brites e Motta, 2017, p. 29.

¹⁰² A última observação presencial antes da pandemia foi realizada no dia 8 de março de 2020, na comemoração do Dia Internacional da Mulher, no “Samba das mulheres”. Em outro momento, retorno às observações presenciais; isso será descrito nos itens 4.5 e 4.6, respectivamente.

4.1 MÚSICA NA “FEIRINHA DE SÃO LUÍS”

Essa observação foi realizada no dia 9 de fevereiro de 2020, às 11h. A “Feirinha” é um evento promovido pela Prefeitura e que vem se mantendo no calendário da cidade desde 2017. Tal acontecimento se tornou uma boa opção para o lazer de moradores e visitantes nas manhãs de domingo, tendo sempre apresentações culturais e, assim, possibilitando trabalho para músicos e artistas. Quem me avisou deste acontecimento musical foi a saxofonista Sarah, mas as instrumentistas Nize, Paula, Geise, Eline, Vânia e Valda, também relataram em suas entrevistas que já se apresentaram na Feirinha, o que reforça ser este um local que oferece trabalho para músicos.

Apresento, a seguir, registros fotográficos de algumas dessas participações. Na Figura 9, Vânia toca teclado em uma participação nesse evento, enquanto na Figura 10 estão Paula, Diana (cantora) e Geise, integrantes do Trio Akácia. Elas tocaram em edições diferentes do projeto, o que é perceptível devido à decoração ou “logomarca” colocada ao fundo do palco. A localização do evento e a montagem do palco igualmente variam, mas têm-se mantido nos arredores da Igreja da Sé e da praça Benedito Leite:

Figura 9 - Vânia Coelho tocando na Feirinha de São Luís



Fonte: Arquivo enviado por Vânia Coelho.

Figura 10 - Banda “Trio Akácia” participando da Feirinha



Fonte: Arquivo enviado por Paula Trindade.

Cheguei para observar o evento por volta das 10h40min; o palco estava montado próximo à Igreja da Sé e possuía estrutura profissional (sonorização, iluminação). A atmosfera da feirinha é convidativa à exploração. São cores e cheiros: produtos alimentícios, artesanatos, camisetas, mudas de plantas, frutas da estação, comidas típicas, cervejas artesanais, enfim, uma variedade de produtos em barracas padronizadas e colocadas lado a lado – em uma praça aprazível, com árvores, canteiros, bancos e um coreto – formando corredores para passeio.

Notei um número considerável de turistas. Logo escutei um som musical que rompeu o silêncio: vinha de uma bandinha (sopros e caixa clara) que tocava o frevo “Vassourinhas”¹⁰³. Afinal, era momento de pré-carnaval e a cidade estava cheia de blocos, principalmente nessa região do Centro Histórico. Algumas pessoas se movimentaram para ver a banda. Os músicos estavam parados na lateral da Praça, alguns, sentados e outros, de pé.

¹⁰³ Vassourinhas (Marcha nº 1 do Clube Vassourinhas) é um frevo composto por Matias da Rocha e Joana Batista Ramos para o Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas. O que era bastante desconhecido é que esta marcha de Carnaval, em sua versão original, tinha letra e foi escrita por uma mulher negra. Embora escrita em 1909, a Marcha nº 1 teve sua primeira gravação, pela Continental, em 1945, com melodia e letra interpretada por Déo e Castro Barbosa. O pouco que se sabe sobre esta mulher compositora, que talvez seja filha de escravos, é que faleceu em 1982, com 74 anos. O seu atestado de óbito foi encontrado pela equipe do documentário “Joana: se essa marcha fosse minha”, que pretende revelar a história completa de quem foi e o que fez Joana (MENDONÇA, 2020).

Nenhuma mulher instrumentista participava daquela bandinha. A maioria dos integrantes vestia uma camiseta em que estava escrito “Banda da Feirinha”, o que me sugeriu que tocassem sempre ali. Caminhei mais um pouco e me deparei com mais música; desta vez, uma roda de capoeira atraía a atenção do público em outro cantinho da feira. Assisti um pouco ao jogo e saí em direção ao palco dos *shows* musicais.

Figura 11 - Sarah, no palco, compondo o trio de sopros da banda



Fonte: Arquivo pessoal.

A Figura 11 traz a imagem da banda no palco e a Sarah (marcada por linha amarela), compondo o trio de metais (ela, no saxofone, e dois rapazes: um no trompete e outro no trombone). O público ia chegando próximo da área dos *shows*. A banda estava se “arrumando” em cima do palco. Esse aspecto chamou a minha atenção e trata de questão trazida nas falas das instrumentistas, a de que antes de o *show* iniciar, o trabalho dos técnicos e dos músicos já começou (REQUIÃO, 2016). Esse tempo, geralmente longo, é, muitas vezes, de trabalho não pago, por não ser levado em consideração. Comumente, isso se repete após o final da apresentação. Esse trabalho “extra” engloba, por exemplo, a montagem dos instrumentos, arrumação de estantes, organização das partituras que serão tocadas (em pastas ou em suporte digital), a microfonação dos instrumentos, a equalização e passagem de som, entre outras ações que variam muito, de acordo com as especificidades de cada tipo de atividade musical. Sobre isso, apresento as colocações das instrumentistas:

Inclusive, carregando as caixas, montando, tudo, montando... ligação, cabo, vou, boto. E faço também, quando procuram, a discotecagem. A gente tem que se virar, né? (fala 5).

A gente espera demais, além do combinado e não recebe. Casamento sempre atrasa e a gente ali [...] no final tem que desmontar tudo. (fala 6).

O bar oferece um técnico de som e o som. Esse bar é legal, nem todo bar oferece. Mas, nesse caso, esse barzinho que a gente toca lá ele oferece um técnico de som. Quando a gente chega, já tá tudo montadinho, é legal. [...] o som lá é de qualidade. Pelo menos os ouvidos não espocam (risos) (fala 7).

Além desse aspecto, a situação permite a constatação da divisão do trabalho, do “feixe de tarefas”, muito específico para cada “Mundos da Arte”, em que as pessoas desempenham tarefas diferentes (BECKER, 2010). Eu me aproximei do palco; Sarah me viu e trocamos um aceno. Ela era a única mulher no palco, entre músicos, técnicos e apoio. A banda continuava passando o som. O público, que ia aumentando aos poucos, era bastante heterogêneo. Algumas pessoas demonstravam estar interessadas na programação musical, disputando espaço com boa visão do palco e prestando atenção na passagem de som.

Avistei um músico conhecido, se deslocando em direção ao palco, com seu instrumento a tiracolo. Fui ao encontro dele, cumprimentamo-nos e conversamos um pouco. Ele me disse que tocaria depois daquela primeira apresentação, na banda da Flavia Bittencourt¹⁰⁴. Fiquei surpresa com a diversidade da programação e lamentei a falta de divulgação.¹⁰⁵ Divulgar esses espetáculos poderia contribuir para a visibilidade de trabalhos musicais locais. As pessoas poderiam se organizar para assistirem aos *shows*, criando expectativas, dando destaque à música apresentada, mesmo que, naquele espaço, esta sirva, também, como pano de fundo em um espaço de lazer.

Uma jovem distribuiu uma ventarola de papel, que trazia dados e fotografias da banda “Rádio 98”. O texto oferecia informações gerais, tais como: influências musicais, os locais em que a banda já tocou e o nome dos músicos participantes. Não constava o nome da Sarah Byancci, nem o dos seus colegas do naipe dos sopros, o que é compreensível para mim, uma vez que ela me falou que estava fazendo uma participação (*freelancing*). O show iniciou por

¹⁰⁴ Cantora, compositora e atriz brasileira, maranhense, radicada no Rio de Janeiro. Ela tem um público grande e fiel aqui na cidade. *Site* com informações: Flavia Bittencourt.

¹⁰⁵ Tive dificuldade em obter informações no *site* da prefeitura sobre a “Feirinha” e a respeito de sua programação artística (desta data e de datas anteriores). Não havia registro e o portal estava desatualizado. Também não achei nada em outros veículos de comunicação (rádio, *sites* e TV local).

volta das 11h40min e os arranjos valorizavam os sopros; o público reagiu bem e foi se compactando um pouco mais próximo ao palco. O som estava bem equalizado e se ouviam bem as vozes e os instrumentos. Houve entrosamento entre os músicos. Todos passaram a sensação de estarem felizes tocando ali. Após cerca de uma hora de *show*, fui embora.¹⁰⁶

Entrei em contato com a Sarah para ter mais informações sobre a experiência dela nesse evento e em outros, no mesmo período. Ela explicou que, na participação com a banda na Feirinha, as músicas não tinham arranjo para os sopros; então os arranjos e as partituras foram escritos por ela e pelos colegas de naipe. Foi a sua primeira vez tocando com uma banda de reggae e ela pontuou que o fato de sempre escutar esse gênero musical no seu bairro, em casa, na cidade, facilitou o entendimento musical.¹⁰⁷ Naquele mesmo dia da Feirinha, no período da tarde, Sarah tocou em um bloco carnavalesco, a respeito do qual ela me passou informações e fotografias. O bloco tinha sido organizado por um sebo/livraria localizado no Centro da cidade. O grupo fez um percurso de, aproximadamente, cinco quilômetros (entre a Praça Deodoro e a sede do sebo). A banda musical do bloco era composta por um número equilibrado de homens e mulheres, sendo formada por instrumentos de percussão e sopro. O nome do grupo é “@s comunas do solartralha”. Ela reforçou: “É bem político mesmo”.

Figura 12 - Bloco @s comunas do solartralha



Fonte: Arquivo enviado por Sarah Byancci.

¹⁰⁶ No começo do ano tive problema de rompimento de menisco em um joelho, o que me trouxe algumas limitações de movimento. No entanto, esse fato me ajudou a perceber que, em todos os lugares em que fiz observação, não havia preocupação com a acessibilidade de pessoas com limitações.

¹⁰⁷ São Luís tem ligação forte com o Reggae, sendo chamada de a “Jamaica brasileira”. Possui um Museu dedicado ao gênero. Disponível em: <https://culturaalternativa.com.br/museu-do-reggae-em-sao-luis/>. Para mais informações ver Silva (1995).

Chamo a atenção para o fato de que a intensidade de tocar em duas ou mais apresentações no mesmo dia exige vigor físico. Principalmente, se inclui participações em blocos carnavalescos, nos quais os instrumentistas tocam em deslocamento, às vezes, dançando e expostos ao sol e à chuva (frequente nessa época do ano em São Luís). Essa demonstração de capacidade em aguentar o ritmo exigido nessas práticas, vai de encontro a certos preconceitos e estereótipos atribuídos às mulheres instrumentistas. Elas relataram casos em que sofreram discriminação pela suposição de que teriam pouca resistência ou não “dariam conta” de determinada atividade profissional. Quanto a esse aspecto, trago algumas colocações delas.

Uma vez senti que não fui chamada para um trabalho pelo horário e a duração do evento. Um Carnaval [...] os contratantes não me falaram, mas percebi que achavam que eu não ia “dar conta” [...] depois fiquei sabendo que foi isso mesmo, confirmei. (fala 8).

Tem isso sim, pensam “será que vai tocar nesse horário da madrugada”?”, já ouvi até: “será que o marido vai deixar?” (fala 9).

Sarah também tocou no Bloco “Bota pra moer”¹⁰⁸, junto à banda “Criolina”¹⁰⁹, que produz o bloco. A oportunidade surgiu para ela, conforme seu relato, por ter tocado no festival “Br-135”¹¹⁰. Esse aspecto permite a reflexão sobre o fato de que, geralmente, esse tipo de contato relacionado a trabalhos anteriores acontece quando a instrumentista constrói uma “reputação” na área (BECKER, 2010), que é resultado da soma das apreciações feitas à sua conduta profissional e que facilita o surgimento de mais oportunidades de trabalho. Ao ser chamada para o Bloco, Sarah declarou que o fato de ser mulher foi mencionado, porque queriam “uma mulher no grupo”.

Essa colocação permite análises, como, por exemplo: a possibilidade de haver a conscientização de alguns artistas em compreender a necessidade de dar espaço para mulheres instrumentistas em suas bandas, uma vez que há ótimas instrumentistas e esse tipo de decisão contribui com o processo de transformação de um *status* hegemônico existente. Há igualmente a questão de chamar a atenção, de utilizar a presença da mulher instrumentista (menos usual) como forma de atrair o público. De qualquer forma, essas parcerias auxiliam a

¹⁰⁸ Para maiores detalhes acessar a página: <https://catracalivre.com.br/vila-mundo/bloco-bota-pra-moer-convida-otto-e-duda-beat-para-desfile-em-sao-luis/>

¹⁰⁹ “Criolina” é uma banda formada pelos artistas maranhenses Luciana Simões e Alê Muniz. Informações sobre o trabalho da banda e o Carnaval de 2019 disponível em: Ouça a música inédita do Bloco Bota Pra Moer para o carnaval de 2019 - MiranteFM.com (imirante.com)

¹¹⁰ Festival de Música realizado no Maranhão, trazendo shows, cursos e com artistas locais e de outros lugares. Disponível em: Festival BR 135 – São Luís – MA. Ver mais detalhes: Cutrim; Costa; Oliveira (2017).

existência de “cadeias de cooperação”; nesse caso, pode ser entendido que Sarah imprimiu uma boa impressão nos seus colegas e empregadores (BECKER, 2010, p. 46). Sobre mundos da arte, fronteiras e cooperações o autor destaca¹¹¹:

Os mundos da arte não têm fronteiras precisas que permitam afirmar que uma determinada pessoa pertence a um mundo específico e outra não. A questão aqui não se prende com traçar uma linha de demarcação entre um mundo da arte e o resto da sociedade, mas sobretudo com assinalar grupos de indivíduos que cooperam tendo em vista a produção de coisas que, pelo menos para eles, são aceitos como arte. [...] Um mundo da arte é feito da própria atividade de todas essas pessoas que cooperam entre si. Não se trata exatamente de uma estrutura ou de uma organização, e não usaremos esses termos senão para evocar a ideia de redes de pessoas que cooperam entre si. (BECKER, 2010, p. 54).

Tocando gêneros musicais diferentes e em situações diversas, as instrumentistas vão criando suas reputações e traçando redes de cooperação. Tais ações são necessárias para se manter no mundo do trabalho com música na atualidade.

4.2 FESTA PRÉ-CARNAVALESCA “XIRI MEU, EU NÃO DOU”¹¹²

Festa ocorrida no dia 14 de fevereiro de 2020, sexta-feira, no “Sinukas Bar”, instalado em um casarão antigo, localizado na Rua da Estrela, na Praia Grande, bairro que integra o Centro Histórico de São Luís. A principal atração da noite foi a banda “Afrôs”¹¹³, na qual toca a contrabaixista Melannie Carolina. O horário previsto para o início era por volta das 22h. Cheguei ao local, aproximadamente, às 22h30min. Essa rua é uma ladeira estreita, com calçamento de paralelepípedos. Na entrada havia um balcão, onde vendiam o ingresso; após a compra, coloquei meu nome em uma lista e recebi uma pulseirinha de identificação. Subi uma escada antiga de madeira com dois lances, que dava acesso ao salão.¹¹⁴

A decoração era bem colorida e na escada estava afixada a frase: “xiri meu eu não dou!” com letras recortadas em papel dourado brilhoso. Trouxe a imagem dessa decoração na Figura 13, para chamar a atenção do caráter artesanal dela. As letras e desenho são recortados à mão, demonstrando o envolvimento da equipe de produção com outros detalhes, além do *show* em si, numa atividade coletiva (BECKER, 2010). Havia fitas coloridas penduradas, máscaras estilizadas nas paredes, fazendo referência aos bailes de carnavais antigos e à figura

¹¹¹ Citação mantendo a escrita original em português de Portugal.

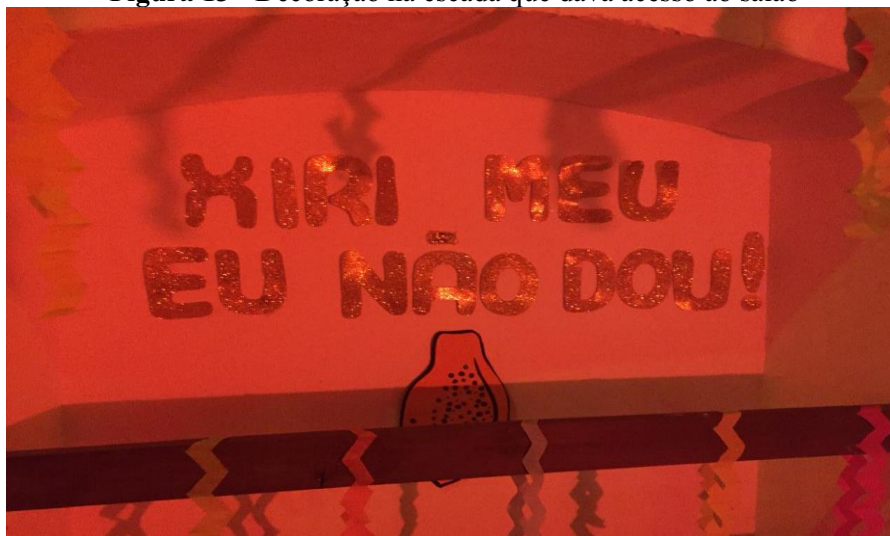
¹¹² Xiri: [Regionalismo: Maranhão] ch Vulva. Dicionário online de Português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/xiri/>. Acesso: 20/07/2020. “Xiri meu” é o título de uma canção da cantora e compositora maranhense Patativa, que foi a homenageada na noite. Vídeo desta música disponível no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=A4c7RH5RqP4>.

¹¹³ Página da banda disponível em: <https://www.facebook.com/bandaafros/>.

¹¹⁴ Reforço aqui a falta de acessibilidade para pessoas com limitação motora, em locais de *shows* em São Luís.

do folclore maranhense, o “Cazumba”¹¹⁵. O salão era amplo e com assoalho de madeira, que balançava quando as pessoas dançavam; essa sensação era um pouco desconfortável. Luzes coloridas causavam uma atmosfera intimista. Na lateral oposta, estava montada a área utilizada pela DJ Vanessa Serrah. O espaço não disponibilizava cadeiras ou mesas. As pessoas ficavam em pé, encostadas no corrimão, no balcão do bar, nas paredes ou dançando.

Figura 13 - Decoração na escada que dava acesso ao salão



Fonte: Arquivo pessoal.

O público ainda era pequeno e bastante heterogêneo, mas composto, na sua maioria, por jovens e por LGBTQIAP+ ¹¹⁶. Antes de a banda começar a tocar, a DJ comandava o som com um repertório bastante eclético. Tocava MPB, reggae, samba, funk, disco, rock etc. (estava prevista a participação da DJ Gabriela Leão, mas elas não tocaram juntas; não assisti à apresentação da Gabriela, pois, até o momento em que fiquei na festa, apenas a DJ Vanessa tocou). Vi a Melannie no bar, próximo ao palco, fui ao seu encontro e conversamos um pouco; desejei um bom *show* para a banda. Aproximadamente, às 23h40min o *show* começou¹¹⁷.

As cantoras convidadas anunciadas pela vocalista da banda foram: Anastácia Lia, Camila Reis, Luciana Pinheiro e Núbia. Chamou a minha atenção o fato de todas as cantoras

¹¹⁵ A máscara de **Cazumba** constitui assim um elemento sincrético como outros da cultura popular, tanto por suas origens quando pelas diversas formas de sua confecção. Vimos que há semelhanças entre o personagem Cazumba do **bumba meu boi** e o fôão do Carnaval maranhense, sobretudo no medo que infundem às crianças. Fonte e maiores informações disponíveis em: www.ppgcsoc.ufma.br/index.php?option=com_content&view=article&id=378&...

¹¹⁶ LGBTQIAP+ é uma sigla que abrange pessoas que são: Lésbicas, Gays, Bi, Trans, Queer/Questionando, Intersexo, Assexuais/Arromânticas/Agênero, Pan/Poli e mais. Disponível em: <https://orientando.org/o-que-significa-lgbtqiap/>. Acesso em: 20/07/2020.

¹¹⁷ A banda “Afrôs” tocou com a seguinte formação: Fernanda Preta, Hugo Cesar, Jania Lindoso, Thierry Castelo, Melannie Carolina e Zequinha Moura.

convidadas serem negras. Esse é um ponto importante a ser destacado, pois a cidade de São Luís possui uma população negra numerosa, mas há racismo e desigualdades sociais enormes, sendo mais difícil para pessoas negras ou pardas terem acesso à educação e ao mercado de trabalho mais especializado (SANTOS; RIBEIRO; SANTOS, 2012; SILVA, 2017). Essa questão será retomada no Capítulo 5, junto a outros marcadores. Desta maneira, uma das propostas da banda “Afrôs” (fato relatado por Melanie) é a de buscar discutir e acolher diversidades sonoras e sociais. Objetivo que fica evidente no trabalho apresentado pela banda e em suas interações com o público.

A respeito das hegemonias e dos lugares sociais, constato que a maioria das instrumentistas participantes desta tese não é negra ou não se declarou negra, o que sugere a ocupação do campo da música instrumental, em São Luís, em sua maioria, por homens (como já mencionado) e por brancos (homens e mulheres), corroborando dados de outras pesquisas da área (FREIRE, 2018; PIRES; RÊGO SOUZA, 2017; REQUIÃO, 2020; SEGNINI, 2014; SUCENA Jr., 2017; TOFFANO, 2007). Trazendo esse aspecto, Sucena Junior (2017), ao estudar a performance de mulheres DJ’s em Goiânia, encontrou situação semelhante, posto que nenhuma das entrevistadas por ele era negra. O fato foi apontado pelo autor como uma surpresa e a consequência do “ranço” de subalternidades.

No entanto, todas as participantes desta tese que abordaram o tema, reconheceram a existência de racismo, enfatizando que esse é um aspecto importante e deve ser combatido. Nessa direção, discutindo o racismo, Devulsky (2021) diz:

Se transformar o mundo é tomá-lo pela sua raiz, é abordá-lo como ele se apresenta na materialidade e não em um plano puramente idealizado, é preciso perceber que as explorações se dão simultaneamente no plano do gênero, da sexualidade, da classe e da raça, e que essas divisões servem mais para compreender seu funcionamento correlacionado e menos para indicar o lugar dessas lutas. Classificá-las em uma “ordem de chamada” da revolução é tão ineficaz quanto incongruente com os princípios do marxismo e da luta anticapitalista, pois essas explorações atravessam o cotidiano de entes políticos cuja mobilização é imprescindível para o sucesso daquelas lutas emancipatórias. (DEVULSKY, 2021, p. 37).

A questão racial não pode ser colocada em segundo plano, da mesma forma que todas as explorações devem ser combatidas em um processo legítimo de emancipação e de justiça social. Enfatizando as relações de gênero, em alguns depoimentos fica demonstrado que a maioria das desistências é de mulheres, as quais, além das dificuldades econômicas, são empurradas por convenções sociais criadas e mantidas pelo machismo estrutural, pela divisão

sexual do trabalho, levando-as a desistirem da sua formação por motivos, como, por exemplo: casamento, cuidado de filhos e de familiares. Sobre o tema, trago algumas falas:

[...] você acaba fazendo um plano de vida onde essas opções vão sendo adiadas, né? Sendo lançadas mais pra frente. Então isso é uma escolha evidentemente que a gente tem que fazer escolhas, né? A maternidade é maravilhosa [...], mas eu reconheço que se eu tivesse sido mãe antes eu não teria como ter, não teria como fazer esse curso fora de São Luís devido uma logística né? Que a vida impõe. (fala 10).

Então, assim, [...] são sempre essas escolhas a mulher enfrenta muito mais é [...] desafios e dificuldades e sempre foi assim, né? Sempre foi assim, não adianta achar que agora é que é, a minha mãe teve as dificuldades dela, minha avó teve e se for buscar na ancestralidade você vai ver que era bem pior. (fala 11).

E, mesmo quando a mulher não para o seu curso, ela tem toda uma organização, eu tenho aluna que chega e diz: “professora me atrasei porque eu tive que deixar meu almoço pronto”, “eu tive que...” entendeu? “Eu tive que deixar um monte de coisa pronta em casa antes de sair pra ter sua aula de música”. É uma coisa que o homem não se preocupa muito com isso não (risos). (fala 12).

Voltando à observação do baile, adotei a mesma metodologia de tirar fotos e gravar pequenos vídeos que ajudaram a trazer à memória os sons e os movimentos do momento. Quando a banda começou a tocar, o público reagiu de forma animada. O salão estava cheio, e as pessoas se aproximavam do palco, gritavam e aplaudiam. Era grande o número de pessoas filmando com seus celulares. Fernanda Preta, a vocalista da banda, na abertura do *show*, falou o nome dos produtores e fez a seguinte declaração:

*Estamos homenageando uma grande “Diva” maranhense, a nossa querida Patativa! Ela estaria com a gente aqui hoje, mas ela já está com a idade um pouquinho mais avançada e com a saúde um pouco debilitada, então não pode vir. Mas mandou muitos cheiros, muitos beijos e mandou dizer que **‘xiri meu eu não dou! Só se eu quiser!’**.¹¹⁸*

Quando proferiu as frases que estão em negrito na citação acima, o público respondeu junto, gritando, repetindo as palavras. Parecia que tinham ensaiado. A banda provocou a reação do público, trazendo reflexões em suas músicas autorais e, também, por sua postura no palco. Nessa apresentação, deu para perceber que o grupo possui um público que os acompanha e admira o que fazem. O visual da banda estava caprichado, principalmente as mulheres (percussionista, contra baixista e vocalista), que estavam fantasiadas bem no clima

¹¹⁸ Discurso proferido pela cantora Fernanda Preta, gravado em vídeo no meu celular e transcrito nessa citação.

de baile carnavalesco. O entrosamento deles no palco é grande, tocam sorrindo e interagem entre si. A vocalista, tocou um ganzá em algumas músicas. Quando uma das convidadas era chamada ao palco, o público vibrava e se aglomerava na frente do palco. A acústica não era boa, mas, de maneira geral, o som cumpriu a função de animar a festa dançante. Na hora da apresentação da cantora convidada “Núbia”, o som apresentou um problema no começo da música, ficando difícil de entender o que ela cantava, deu microfonia¹¹⁹, mas foi rapidamente corrigido. No meio do salão, encontrei a cantora Luciana Pinheiro (uma das convidadas da noite) e conversamos um pouco. Tive que ir embora, mas estava previsto que a festa continuaria até o amanhecer.

Figura 14 - Momento da apresentação da cantora Núbia



Fonte: Arquivo pessoal.

4.3 BAILINHO DO “TROPICAL SHOPPING”

Um baile infantil aconteceu no dia 22 de fevereiro de 2020, sábado de carnaval, das 17h às 19h. A Banda que tocou neste evento foi a “Vagalume”, outro grupo em que a Melannie toca contrabaixo. Cheguei ao local por volta das 17h10min. Nesse dia choveu o dia inteiro e, mesmo assim, as pessoas compareceram. O local estava cheio, muitas crianças acompanhadas de suas famílias. O bailinho aconteceu na área central do *Shopping Tropical*, que é ampla, coberta, cercada por jardins e com duas rampas laterais que levam aos corredores de lojas. O palco era um tablado não muito alto, que servia para destacar a banda.

¹¹⁹ Microfonia – distorções causadas por realimentações através do sinal captado (LUVIZOTTO et al., 2006, p.263).

Quando cheguei, a música já estava tocando; desci a rampa e fui até o salão para fazer umas fotografias e vídeos. A Melannie me viu e nos cumprimentamos. O público estava bem animado. Era notório o quanto as pessoas estavam apreciando o momento, dançando, cantando, fotografando, filmando e interagindo com os filhos. Tinha crianças de faixas etárias diversas, algumas bem pequenas e já fantasiadas. Vi fantasias de dinossauros, anjos, capetas, joaninhas, piratas, fofão¹²⁰, entre outros. Muitos casais (casais homoafetivos também), familiares e amigos, todos participando da folia, aproveitando para brincar o Carnaval com música ao vivo.

Figura 15 - Banda “Vagalume”, momento de interação com crianças no palco



Fonte: Arquivo pessoal.

O “Bailinho” foi divulgado em *banners* no próprio *shopping*, bem como por *outdoors* espalhados pela cidade e por chamadas na rádio FM e TV local. Outros *shoppings* também promoveram bailinhos infantis (vi propagandas, e a Melannie me informou que a banda “Vagalume”¹²¹ participaria de outros eventos desse tipo em espaços similares). Constatei, por essa experiência de observação no Tropical *Shopping*, que esse tipo de programação, além de outros aspectos, possibilitou retorno financeiro para os músicos e para os lojistas, pois a movimentação causada pelo Bailinho levou as pessoas a consumirem, principalmente, nas lojas que vendem comida e lanches.

¹²⁰ Um dos mais tradicionais personagens do Carnaval de rua do Maranhão, o fofão pode até não ser atualmente o mais visto, mas há quem lute para que ele não caia no esquecimento [...]. Com vestimenta bem tradicional: roupa de chitão, máscara de papel machê (técnica que usa cola, jornal e tinta), guizos, luvas, boneca na mão, varinha para espantar os cachorros e muita alegria [...]. Fonte: reportagem do Jornal “O Imparcial”. Disponível em: <https://oimparcial.com.br/entretenimento-e-cultura/2019/02/fofao-o-icone-do-carnaval-maranhense/>. Acesso em: 24/07/2020.

¹²¹ Banda formada por Fernanda Preta, Hugo Cesar, Jesiel Bives e Franklin Nazarus, além da Melannie Carolina.

Todos da banda estavam vestidos de forma descontraída e colorida. Os homens com um colete em tecido brilhoso e as mulheres com saia de tutu, tiara e meias coloridas. A contrabaixista, o baterista e o tecladista participavam dos vocais. A vocalista interagiu bastante com o público e com os demais integrantes da banda. Em alguns momentos eles paravam de tocar e ela dava dicas de como usar a “espuminha” de carnaval: “não colocar nos olhos dos colegas”. Falava para as crianças que não podiam subir no palco, sem orientação, porque havia muitos fios e era perigoso. O repertório foi bastante variado, e eles tocaram músicas infantis de diferentes grupos e períodos: “Turma da Xuxa”, “Sítio do Pica Pau Amarelo”, “Balão Mágico”, entre outras. Tocaram também cantigas de roda (“Samba-lelê”), músicas internacionais (“Happy”) e marchinhas carnavalescas mais tradicionais, como, por exemplo, “Jardineira”.

Depois de mais ou menos uma hora de *show*, a vocalista propôs uma brincadeira e escolheu crianças para subirem no palco e dançarem. Fazia perguntas às crianças e depois a banda voltava a tocar para elas dançarem. Muitas crianças queriam participar da atividade e ela fez, então, mais um grupo. Isso, por um lado, animou as crianças que estavam perto do palco. Por outro lado, deixou o público esperando, principalmente quando chamou o segundo grupo de crianças. Essa ação interrompeu a música por um tempo longo e algumas pessoas começaram a ir embora. Por volta da 18h20min me afastei do salão, mas o som da banda era ouvido por todo o *shopping*. O final do baile estava anunciado para as 19h e muitas pessoas já estavam se retirando. No entanto, observei que famílias estavam chegando atrasadas, porém prontas para brincarem no baile de carnaval, mesmo que fosse no finalzinho.

4.4 CARNAVAL NO “CIRCUITO BEIRA-MAR”

No dia 23 de fevereiro fui observar a apresentação do “Bloco Lamparina”, um dos grupos em que a Thaynara Oliveira, violinista e cantora, tocou no carnaval. Essa apresentação ocorreu no Circuito Beira-Mar.¹²² Quanto ao grupo “Lamparina”¹²³, o propósito é cantar e divulgar a música brasileira e maranhense: seus gêneros diversos (marchinhas, frevo, samba, afoxé, carimbó, reggae etc.), além de composições autorais. Eles tocam durante todo o ano, mas é no período de São João e de Carnaval que as atividades se intensificam. O bloco “Lamparina” vem fazendo parte do carnaval de rua e se apresentando no Circuito Beira-Mar

¹²² Disponível em: <https://g1.globo.com/ma/maranhao/carnaval/2020/noticia/2020/02/24/com-estrelas-circuito-beira-mar-vira-sinonimo-do-carnaval-no-maranhao.ghtml>. Acesso em: 25/07/2020.

¹²³ Informações sobre o grupo “Lamparina” no Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ntQ_B_yDV8c. Acesso em: 25/07/2020.

de São Luís desde 2018, com apresentações individuais e dividindo o palco com outros artistas, como, por exemplo, Pinduca, Gabi Amarantos e Chico Cesar. Em 2020, a atração foi a banda “Cidade Negra”. Durante o Carnaval, o trânsito foi interditado a automóveis na região da Avenida Beira-Mar. Uma variedade de música era ouvida, pois estavam acontecendo diversos eventos ao mesmo tempo, em palcos diferentes.

Para realizar essa observação, optei por não levar o celular (meu “caderno de campo”); fiquei apreensiva, com medo da violência anunciada pelas mídias e da possibilidade de ter o aparelho furtado. Desta forma, não fiz registros fotográficos e de vídeos, tal como em outras ocasiões. Percebi, durante a atividade, que essa foi uma decisão equivocada, pois não vi nenhuma briga ou furto acontecer durante todo o tempo em que fiquei no evento. Inclusive, vi pessoas fotografando tranquilamente com celulares e câmeras.

Figura 16 - Circuito Beira Mar, visão do prédio da RFFSA à direita



Fonte: Foto de divulgação.

Existiam vários blocos e pontos de atração no Circuito Beira-mar. Segui em direção ao prédio da RFFSA¹²⁴, onde havia um palco. Perguntei para algumas pessoas se era ali que iria acontecer o bloco “Lamparina” com a banda “Cidade Negra”, mas fui informada de que seria em um trio e que ele passaria pelo meio da avenida. Depois de alguns minutos, avistei o trio elétrico do Bloco Lamparina. Vinha lentamente, pois a multidão não dava espaço para o caminhão passar. Com o palco montado na parte mais alta, o carro estava todo enfeitado e

¹²⁴ REDE FERROVIÁRIA FEDERAL SOCIEDADE ANÔNIMA – RFFSA – [...] foi criada mediante autorização da Lei nº 3.115, de 16 de março de 1957, pela consolidação de 18 ferrovias regionais, com o objetivo principal de promover e gerir os interesses da União no setor de transportes ferroviários. Durante 40 anos prestou serviços de transporte ferroviário, atendendo diretamente a 19 unidades da Federação, em quatro das cinco grandes regiões do País, operando uma malha que, em 1996, compreendia cerca de 22 mil quilômetros de linhas (73% do total nacional). Disponível em: Histórico da Antiga RFFSA — Português (Brasil) (www.gov.br). Atualmente, em São Luís, no prédio histórico que pertencia à RFFSA existe um museu e um café/bar, que oferece trabalho para músicos.

com caixas de som e iluminação, trazendo em letreiros coloridos: “Bloco Lamparina”. A banda Cidade Negra tocava os seus sucessos. O público estava animado e fomos seguindo atrás do trio. Vi a Thaynara lá em cima do carro, encostada em uma coluna; tentei acenar para ela, mas tinha muita gente e ela não me viu. Não assisti à participação do grupo Lamparina e fiquei frustrada, pensando que deveria ter me informado melhor sobre o percurso e horários. Depois, em contato telefônico com o grupo Lamparina, fui informada de que a apresentação não cumpriu as expectativas que tinham: eles tocaram pouco e quase no final do evento. Apesar de eu não ter visto a performance do Lamparina, ressalto que essa observação me serviu para constatar a importância do Carnaval para todos que trabalham com música em São Luís. Percebi, em toda aquela dinâmica variada e vivida por uma multidão, a dimensão que a música tem nesse contexto e a importância dessa festa para a população e a economia da cidade, especialmente para músicos.

Reforço que o Carnaval e as Festas Juninas foram mencionados pelas participantes desta tese como sendo períodos rentáveis, com boas opções de trabalho para músicos em São Luís. Algumas falas trouxeram igualmente o período Natalino, pela realização de muitos eventos musicais (Cantatas, Corais, *Shows*), e a época que precede as eleições, lembrada como bom momento para conseguir trabalhos (apresentações, composições e gravações de *jingles* para candidato(a)s em campanhas políticas). No entanto, esses acontecimentos, de maneira geral, atendem aos músicos com experiência nessas áreas (repertórios específicos).

Por sua vez, outras instrumentistas, que trabalham ministrando aulas particulares e tocando em eventos com outros repertórios (em especial, as que não têm emprego fixo), comentaram que nesses períodos – por coincidirem com os de férias escolares (geralmente: janeiro e julho) – a tendência é haver diminuição de trabalho e de ganho. Existe, segundo elas, instabilidade nas atividades de ensino de instrumentos (aulas particulares). Mas, da mesma forma, elas veem vantagens nessa escolha profissional, como, por exemplo: ser autônoma e poder realizar sonhos como educadora. Abaixo, falas das instrumentistas:

As dificuldades são muitas, a gente sempre sofre preconceito desde sempre. Bares foi uma escola. Mas sobrevivo de dar aulas na escola (cita o nome da escola de sua propriedade). Já trabalhei no SESI, no SESC também, mas [...] eu quero que a minha escola cresça, ter vários profissionais trabalhando comigo (fala 13).

Assim, o bom de dar aula é que [...] todo mundo, às vezes, quer aprender algum instrumento (especialmente o violão que era o instrumento que eu dava aula), todo mundo [...] se propõe muito

facilmente a aprender um instrumento, só que pouca gente se propõe, a de fato, continuar, entende? [...] as pessoas, depois de um tempo, vão largando. Então, assim, eu acho que, é uma forma, sim, muito boa de a gente ter um certo retorno, mas, ao mesmo tempo, tem seus problemas também. Eu tô falando em relação às aulas particulares. Não estou falando em a gente trabalhar numa escola de fato, pagando a gente etc., porque essa vivência eu nunca tive (fala 14).

É, pra você viver de música aqui, em São Luís, é meio complicado (risos). Porque eu ainda acho difícil as pessoas terem uma mente mais aberta. Se você aumenta muito o preço da aula, as pessoas já ficam tipo “meu Deus, por que você está dando aula por esse preço?” Só que eles não entendem que tem todo um estudo por trás, toda uma mão de obra, tudo isso, então ... Aqui, eu vejo que as pessoas, às vezes, não têm essa consideração, sabe? (fala 15).

Então, tocar junto com outras pessoas é sempre muito legal. É, eu diria terapêutico, é terapêutico, você tá ali e é bacana. Ai, o lado ruim é o lado financeiro, porque você nunca tem certeza assim: “ah eu vou fazer, vou tirar umas férias em dezembro”, porque é o período que tu vai ganhar dinheiro (fala 16).

Essas reflexões apontam a incerteza de se ter trabalhos informais. Mostram também que há retornos simbólicos associados a sonhos e à possibilidade de interações e trocas. A falta de reconhecimento da atividade docente, aquela especificamente relacionada ao aprendizado de tocar um instrumento, é a constatação que, de maneira geral, incomoda e leva as profissionais a terem uma postura de resistência e de conquistar melhores trabalhos.

Em relação aos períodos destacados como tendo potencial de oferta de mais frentes de trabalho, com a pandemia da Covid-19 foram suspensos. Portanto, em São Luís não houve os festejos de São João e nem o Carnaval desde março de 2020. O impacto disso na economia do Estado é incalculável. A tristeza e as perdas dos músicos são enormes. Houve iniciativas dos governos municipal e estadual no sentido de criar políticas de editais para eventos virtuais ou de pagamento de auxílios, mas foram muito aquém do esperado e não contemplaram todas as pessoas envolvidas nessas manifestações.

4.5 SAMBA DAS MULHERES NO “CASARÃO COLONIAL”

O Samba das Mulheres foi um evento realizado no dia oito de março de 2020, domingo, com início marcado para as 17h, em comemoração ao Dia Internacional da Mulher. Fui avisada dessa roda de samba pela Nize Cavalcante. Ela iria tocar e me passou as informações. Foi a última observação presencial desta pesquisa antes da pandemia do

COVID-19. Eu não conhecia o local. Pesquisei na Internet e soube que nesse imóvel histórico, conhecido como “Casarão Colonial”, aconteciam festas, em geral, de samba e com estrutura profissional (segurança, bares, sonorização, iluminação, banheiros químicos etc.). Essa é uma tendência de ocupação no Centro Histórico, casas/bares com espaço para eventos de lazer. Vi, no *site* deles, fotografias que mostravam um público heterogêneo e, em sua maioria, formado por pessoas jovens.

O “Samba das Mulheres”¹²⁵ foi uma grande roda de samba só com mulheres: instrumentistas e cantoras. Nessa matéria jornalística, colocada em nota de rodapé, é informado que se tratou do projeto “Mulheres na Roda de Samba” e que reuniria Anastácia Lia, Rose Maranhão, Alessandra Loba, Milena Mendonça, Andrea Frazão, Célia Maria, Chis Santana, Ana Tereza Cunha, Luciana Pinheiro, Lena Machado, Isabel Cunha¹²⁶, Wanda Cunha e Gisele Padilha. Segundo a coordenadora do empreendimento, Anastácia Lia, a ideia surgiu de um projeto homônimo que passou por vários Estados brasileiros e foi realizado ano passado em São Luís. O objetivo é mostrar que as mulheres maranhenses e brasileiras estão unidas na luta por seus direitos, assim como no combate à discriminação, e pedem respeito.¹²⁷

Cheguei à Rua Afonso Pena, onde fica o Casarão Colonial, por volta das 17h. A rua de paralelepípedos estava vazia, mas um pequeno grupo de mulheres também se dirigia para o Casarão e percebi que estavam vestindo a camiseta padronizada de um grupo de resistência feminista. Com o ingresso comprado, entrei pela porta principal. Duas mulheres estavam organizando a entrada: recebiam o ingresso e faziam a revista, usando um detector de metais.

A arquitetura do local é impressionante – mesmo estando quase tudo vazio – e me causaram espanto a altura do pé direito, as grandes portas em madeira, os detalhes esculpidos nos arcos dos portais e os pisos em tábua corrida ou em lajotas hidráulicas antigas. Fiquei imaginando como deve ter sido aquela residência no passado, com seus moradores e móveis. As janelas e portas dos corredores dão para o pátio em que se concentrava o evento: um pátio central nos fundos do casarão, onde, embaixo de uma grande tenda branca, estava montado o palco, não muito alto, uma espécie de tablado cercado. Havia um sistema profissional de som,

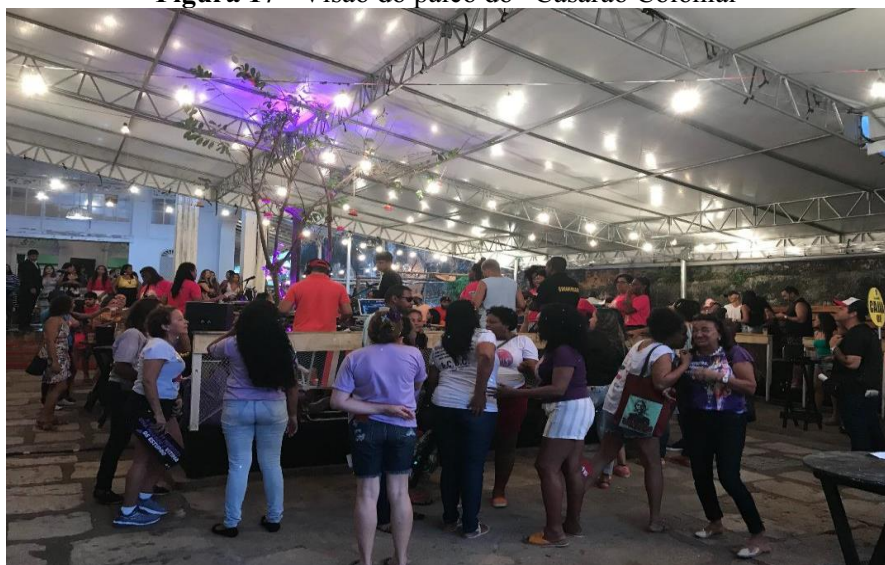
¹²⁵ Matéria sobre o evento. Disponível em: <https://imirante.com/oestadoma/noticias/2020/03/06/vozes-femininas-na-roda-de-samba/>. Acesso em: 27/07/2020.

¹²⁶ A poetisa e cantora faleceu dia 08 de janeiro de 2021, por Covid-19. Ver matéria disponível em: https://imirante.com/Poetisa_e_cantora_Isabel_Cunha_morre_em_São_Luís_em_decorrência_da_Covid-19_-_PortalNamira.com.

¹²⁷ Em 2021, esse evento nacional teve continuidade, mas foi realizado em formato remoto. Mais à frente voltaremos a esse assunto.

iluminação e uma área delimitada para os técnicos operarem as mesas de som. No mesmo local ficava um DJ, tocando antes do *show* de samba começar. O palco estava situado no centro do pátio e o público ficava em torno dele. Uma árvore pequena foi mantida, bem no meio do palco, dando um charme especial ao local.

Figura 17 - Visão do palco do “Casarão Colonial”



Fonte: Acervo pessoal.

Existiam pontos de venda de bebidas e comidas. Não havia mesas e cadeiras, apenas mesinhas altas de apoio e uma espécie de tablado mais elevado nas laterais do pátio, onde as pessoas podiam ficar mais isoladas. O público ia chegando aos poucos, enquanto o DJ colocava músicas variadas, preparando o clima para o início do *show*; a acústica era boa. Vez por outra, ele falava ao microfone e anunciava que a roda de samba das mulheres começaria em instantes.

No palco, instrumentistas afinavam os instrumentos e iam arrumando tudo, passando o som. Como mencionado, essa parte do trabalho, muitas vezes, não é remunerado (REQUIÃO, 2016, SEGNINI, 2014). As instrumentistas e algumas cantoras estavam vestindo a camiseta padronizada na cor rosa, tendo escrito, na frente, “Samba das Mulheres” e, nas costas, o nome do patrocinador. Dessas artistas, umas eu conhecia de vista; outras, tenho mais aproximação.

Figura 18 - Detalhe das instrumentistas no palco

Fonte: Arquivo pessoal.

A Eline Cunha estava participando da banda, tocando violão. Fui ao seu encontro e conversamos um pouco. Lembrei-a de nossa entrevista e ficamos de combinar o horário. Parabeneizei-a pela participação naquela roda e falei que tinha sido avisada pela Nize. Expliquei que estava fazendo observações etnográficas e pedi-lhe que me avisasse quando estivesse tocando em outros eventos. Eline estava sorridente e aparentava estar muito feliz naquela roda. Depois, vi postagens dela em redes sociais com comentários que confirmaram essa minha percepção. Nize chegou e fui conversar com ela bem rapidamente, pois o *show* já estava prestes a começar. Ela foi uma das últimas instrumentistas a subir no palco e estava organizando o seu *set* de percussão junto a outra percussionista.

A baterista Paulinha me falou que tocou nesse dia, mas eu não a conhecia na época (a entrevista dela comigo foi no dia 14 de setembro, seis meses depois desta observação). Na nossa entrevista, ela comentou sobre esse evento e reforçou a importância do movimento de mulheres do samba para o fortalecimento do gênero musical em todo o país, pela oportunidade de trabalho para mulheres e de trocas entre as participantes.

Fotografei e filmei vários momentos da apresentação. Percebi que os nomes das instrumentistas não foram falados, diferentemente das cantoras convidadas, que eram anunciadas pelo nome antes da sua apresentação. Nas matérias de divulgação do evento também não constavam os nomes das instrumentistas. A cantora Rose Maranhão, na hora da sua apresentação, falou o nome da Nize e da Jessica, as percussionistas que estavam próximas a ela. Na entrevista com a Nize, comentei sobre não ter sido falado ou divulgado o nome delas

e ela falou que isso acontece frequentemente, que o protagonismo dos *shows* fica com quem canta. Eline relatou que isso sempre ocorre e que ela fica tranquila. Lembrou-se de forma bem humorada de que já aconteceu de ela dizer que fazia parte do grupo de samba “As Brasileirinhas” e que algumas pessoas até duvidavam, pois lembravam apenas das cantoras e não “viam” as instrumentistas. A baterista Paula, sobre esse aspecto, falou que isso estaria mudando e que depende do espaço. Segundo ela, essa não é uma postura mais frequente nos eventos do samba.¹²⁸

O início da roda das mulheres, no Casarão, se deu com música instrumental. A cantora e instrumentista Ana Tereza (irmã de Carol Cunha; elas formam a dupla “Carol e Ana Tereza”¹²⁹) tocou o choro “Brasileirinho” de Waldir Azevedo, no cavaquinho, acompanhada pela banda. Depois, ela mudou de instrumento, passou a tocar o violão e cantou um samba autoral. A partir daí as cantoras foram se sucedendo nas apresentações e cada uma cantou uma ou duas músicas. A cantora Luciana Pinheiro, no início da sua participação agradeceu a todas e fez a seguinte declaração: “A gente tá aqui nessa luta, nessa representatividade, porque 50% desse mundão todo é feito por mulheres. A outra parte, os outros 50% são feitos por pessoas que foram paridas por mulheres”. Foi muito aplaudida. Ela cantou a música “Terra de Noel”¹³⁰, anunciando que era música maranhense (canção do compositor Josias Sobrinho¹³¹) e foi muito bem recebida pelo público. Dando sequência à roda, as cantoras e compositoras Isabel Cunha¹³² e Wanda Cunha (respectivamente, mãe e tia das artistas Carol e Ana Tereza) cantaram a música “Penha nele”¹³³ de autoria delas, um samba que traz à tona a “Lei Maria da Penha”¹³⁴ mostrando a necessidade de a mulher agredida denunciar a violência sofrida; parte da letra diz: “[...] mulher, faça valer seus direitos, denuncie o agressor você não é saco de

¹²⁸ Constatei que durante o “Terceiro Encontro Nacional das mulheres na Roda de Samba”, em formato *on-line*, após a pandemia (aconteceu em várias cidades, no dia doze de dezembro de 2020, promovido em São Luís, pelo Governo do Estado, via Lei Aldir Blanc), o nome das instrumentistas foi mencionado tanto nas entrevistas veiculadas nas mídias quanto durante o evento. As cantoras e instrumentistas (incluindo uma DJ) eram mencionadas com o mesmo destaque, diferentemente da roda que observei presencialmente, no dia 8 de março de 2020. Essa mudança pode ter ocorrido em razão de o formato remoto exigir maior cuidado com as questões de crédito. Mas, também, pode demonstrar a possibilidade de avanço em relação à valorização e ao reconhecimento das instrumentistas nesse mundo da arte, certamente, fruto de discussões e lutas dessa categoria. É possível, ainda, que a discussão desse aspecto nas entrevistas desta pesquisa, que agrega algumas das participantes desses eventos, possa ter contribuído com as reflexões e as mudanças.

¹²⁹ Informações sobre a dupla “Carol e Ana Tereza”. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/carol-ana-tereza/> Acesso: 28/07/2020.

¹³⁰ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/josias-sobrinho/1986594/>

¹³¹ Disponível em: <https://www.last.fm/pt/music/Josias+Sobrinho/+wiki>

¹³² Ver nota de rodapé 118.

¹³³ Letra e clipe da música “Penha nele”. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/isabel-cunha-e-wanda-cunha/penha-nele/>. Acesso em: 28/07/2020.

¹³⁴ Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2006/Lei/L11340.htm.

pancada, merece ser respeitada. É linda, é guerreira, nasceu pra ser amada”. E o refrão conclui: “Bota Penha nele, não tem pena dele. Bater em mulher é uma coisa feia, aquele que bate merece cadeia (“Penha Nele” – Isabel e Wanda Cunha)”.

A cantora Chris Santana começou a sua apresentação dizendo que a canção que iria cantar era para o seu ex-marido e completa: “não é uma canção romântica, mas fala de amor”. O público riu e a aplaudiu. O refrão da música diz: “safadeza pega”. Nesse tom de ironia e de muita competência das participantes, a festa seguiu por, aproximadamente, três horas. O *show* teve um tom político, de manifesto, com músicas autorais, discursos feministas e muita animação. O público interagiu bastante com as artistas, cantando junto com elas. Muita diversão, dança e alegria. No final, todas voltaram ao palco e cantaram o samba “Não deixe o samba morrer” de autoria de Edson Conceição e Aloísio Silva, conhecido também pela gravação da cantora maranhense Alcione, no ano de 1975. O locutor anunciou que o samba com um grupo da casa, iniciaria em instantes e que aquela roda feminina iria acontecer às quintas-feiras.

Trago um aspecto que só poderia ser destacado em uma observação. Ao caminhar para a saída vi que alguns músicos já estavam aguardando para tomarem lugar no palco. E tive a percepção de que o tom de fala do locutor possibilitou a interpretação de que dali a instantes o “samba” iria começar, com a banda da casa, “pra valer”. Apesar dos elogios e do sucesso do projeto, ficou marcado que aquele foi um espaço cedido de forma temporária ou em um dia comemorativo. Nessa direção, Sousa (2016), ao investigar a participação feminina no reggae de São Luís, mais especificamente sobre a atuação das DJs, destaca que:

Em pesquisa de campo observou-se o tratamento diferencial dado às mulheres, na maioria das vezes elas são chamadas para fazer apenas pequenas participações. O horário nobre da festa só é concedido a elas quando se trata de festas com alusão à temática feminina, como dia das mães ou dia da mulher. Caso contrário, elas sempre dividem o tempo com um outro DJ do sexo masculino. (SOUSA, 2016, p. 158-159).

Pesquisando acerca do trabalho de mulheres DJ, Sucena Junior (2017) afirma: “Logo, o acontecimento dessa pesquisa possibilitou-me inferir que a mulher DJ é uma artista, é uma performer, transita no centro, mas está à margem” (SUCENA JUNIOR, 2017, p. 129). Essas reflexões são necessárias. Destaco que, mesmo ficando evidente que o público reagiu de forma positiva, aplaudindo muito o samba das mulheres, há muitas questões a serem revistas em uma sociedade marcada pelo machismo e por racismo.

Apesar do entendimento de que essas questões são complexas e fazem parte de um processo, a Roda de Samba das Mulheres foi um evento musical que demonstrou atitudes de engajamento, de resistência e que conseguiu ocupar um espaço de trabalho, pois será um projeto permanente.¹³⁵ Com a continuidade da pesquisa, a feitura de observação remota e a continuidade dessas rodas de samba com retorno às atividades após o pique da pandemia, tem se confirmado a persistência desse movimento de mulheres no samba, talvez o mais organizado e atuante dentro dos “Mundos da Arte” musical local. Há muita luta a ser travada. A importância dos movimentos feministas é discutida e observada por Freire (2018):

Decerto, as contribuições do pensamento feminista para a ciência e para o avanço democrático atual são historicamente marcantes, em especial, quando se trata de problematizar o sujeito social. Muitas transformações sociais e políticas ocorreram acompanhadas por conquistas de direitos, mudanças de comportamento e de revisões nas identidades sociais e de gênero. (FREIRE, 2018, p. 59).

Pesquisando os discursos poéticos musicais recentes das feministas jovens em Salvador, destaca-se a pluralidade dos feminismos e sua importância para as resistências às desigualdades e para as transformações do social (GOMES; MELLO, 2007). Na música feita pelas instrumentistas maranhenses, essa tendência de criação de coletivos e redes de cooperação entre elas se mostrou como alternativa de superação de dificuldades (movimento de sambistas, coletivos ou grupos como: a rede Sonora, SOMAnas, Maratuque-Upaon Açú, Batuque Mulher, entre outros).

4.6 OBSERVAÇÕES REMOTAS E PÓS LIBERAÇÃO DO RETORNO DE EVENTOS

Com o surgimento da pandemia da COVID-19, tornou-se necessário fazer adaptações no planejamento desta tese, uma vez que o ano de 2020 teve paralisação das atividades por longo período, sendo impossível fazer as observações presenciais previstas na metodologia da pesquisa. Em consequência, os prazos da Pós-Graduação foram revistos, buscando adequação à realidade e a se dar continuidade aos processos. Muitas dúvidas e questionamentos surgiram diante da terrível situação imposta e fomos caminhando dentro do possível.¹³⁶ Foram aulas, encontros científicos e bancas realizados de forma remota. Os recursos tecnológicos

¹³⁵ Jamais se poderia imaginar o surgimento da pandemia do COVID-19 e que ela iria mudar tudo. Agora é outro cenário, porque, depois de muito tempo sem eventos presenciais, as coisas vão voltando aos poucos. Após o avanço nas vacinações e seguindo protocolos de cuidados, as apresentações ao vivo voltaram a acontecer, mas ainda há incertezas. Estudos futuros poderão explorar esse tema com mais profundidade.

¹³⁶ Necessário destacar o abalo emocional causado pela perda diária de pessoas em todo o planeta e pela exposição da vulnerabilidade humana, nitidamente marcada por diferenças econômico-sociais perversas. No Brasil, temos a marca dos 622.563 mortos. Disponível em: [Coronavírus Brasil \(saude.gov.br\)](https://coronavirus.saude.gov.br/). Acesso em: 22/01/2022.

disponíveis possibilitaram essas práticas mediante o uso de programas, plataformas, *softwares* e outros dispositivos que permitiram um “novo normal” à distância, que, em determinadas situações, funcionou. Sobre o tema, Guazina (2021) declara:

Para grande parte dos(as) trabalhadores(as) da música, como para trabalhadores(as) de outros setores, esse novo momento se traduziu na necessidade de adaptação e transformação das suas atividades laborais ao meio virtual, quando existiam condições de fazê-lo. No mundo do trabalho musical, popularizam-se as lives patrocinadas, em geral para aqueles(as) com maior poder econômico; lives para “passar o chapéu”; lives para “mostrar o trabalho”; e lives para mobilizar a classe musical para o debate sobre os desafios e as possíveis alternativas para o setor. Popularizaram-se também as aulas on-line; os esforços para multiplicação de acessos aos canais do YouTube; e as campanhas de arrecadação de mantimentos e fundos para os(as) mais afetados(as). (GUAZINA, 2021, p. 2).

Mas, tais tecnologias não são disponibilizadas a todos e têm as suas limitações. Por volta do mês de agosto de 2020 começaram a retornar certas atividades presenciais seguindo protocolos sanitários. Uma prática cheia de incertezas e dúvidas. Na sequência, algumas reflexões das instrumentistas:

Então, a gente foi extremamente afetado pela pandemia. É... eu me senti muito insegura em relação ao meu futuro, em relação ao meu ano, em relação aos meus planejamentos. Aos meus clientes também que muitos cancelaram seus eventos, outros adiaram por 2 anos seus eventos. Então, foi um momento muito difícil pra mim. De muita ansiedade, [...]; noites de sono perdidas. Uma insegurança, que já é natural de nossa profissão, que é uma insegurança que a gente já é, tipo: acostumada, entre aspas. Porque eu não me acostumo com coisa ruim não, mas... (risos). (fala 17).

Tem que respirar fundo pra responder. Um período que ninguém vai esquecer [...] muitas pessoas especiais se foram e muitas ainda devem ir, até se estabilizar tudo. Foi o último setor a voltar e a gente ainda está voltando devagar [...] grupos muito reduzidos; não tem grandes bandas, não são permitidas. A noite é muito incerta. Com a COVID-19 essas pessoas ficaram desamparadas (fala 18).

O fato é que o mundo foi afetado por essa pandemia, e os impactos dessa catástrofe em todas as instâncias e, particularmente, a do nosso interesse aqui, o mercado de trabalho musical, são difíceis de serem mensurados. Sobre isso, Prates (2021) diz: “Menos de dois meses após as medidas de distanciamento social adotadas em março de 2020, mais de 1 milhão de postos de trabalho foram desfeitos somente no mercado formal, e outros 2 milhões no informal [...]” (PRATES; LIMA, 2021, p. 9). As estatísticas de desemprego ainda não traduzem com precisão esse fluxo.

Dados preliminares apresentados pela OIT projetavam a perda de 195 milhões de empregos em tempo integral já no segundo trimestre de 2020 (veremos que de fato serão efetivamente muitos mais, dada a invisibilidade odiosa que caracteriza o mundo do trabalho em nosso tempo), sendo que 1,6 bilhão de pessoas, que viviam na informalidade, já estavam sofrendo com a destruição de suas próprias condições de sobrevivência ultraprecárias (ANTUNES, 2020, p. 13).

Ao impedir que as pessoas saíssem para trabalhar ou para procurar trabalho, a pandemia transformou potenciais desocupados em inativos. Como consequência, logo na primeira semana de maio, milhões de pessoas desejavam trabalhar, mas estavam impedidas. David Harvey, falando sobre COVID-19 e suas implicações na “nova classe trabalhadora”, ressalta que ela corre o maior risco de contrair o vírus em seus empregos ou de ser demitida sem ter garantias devido à contenção econômica imposta pelo vírus. O autor ainda aponta que há quem possa trabalhar em casa e outros que não podem. Há também quem consiga se isolar ou fazer quarentena. Esses são fatores que aumentam a divisão social. Ou seja, segundo Harvey (2020), a COVID-19 “[...] exhibe todas as características de uma pandemia de classe, gênero e raça. Embora os esforços de mitigação estejam convenientemente ocultos na retórica de que ‘todos estamos juntos nessa guerra’” (HARVEY, 2020, s/p.).

No campo da música os efeitos foram devastadores e marcados por peculiaridades. Muitas das dificuldades da área, no Brasil e no contexto da cidade de São Luís – algumas já conhecidas e discutidas aqui – são anteriores à pandemia. Contudo, as situações precárias foram agravadas: “Numa pandemia inesperada, a abalada infraestrutura da assistência social tateou às cegas pela sala de concerto em busca dos mais pobres, informais e vulneráveis, que há muito poderiam constar nos registros oficiais.” (PRATES; COSTA, 2021, p. 9). Todas essas mudanças acarretaram imensa perda para a categoria de músicos, que agrega boa parte de suas ocupações no mercado informal e com atividades direcionadas a um público, muitas vezes, numeroso e aglomerado em torno das performances artísticas.

Foram criadas “vaquinhas”¹³⁷ e outras estratégias de arrecadar fundos para ajudar aqueles mais atingidos ou sem perspectiva de trabalho remunerado. Houve investimento do setor público, mas insuficiente para atingir um número considerável de pessoal e para suprir

¹³⁷ “A expressão é utilizada quando uma pessoa arrecada dinheiro para determinado objetivo. O termo surgiu na década de 1920 e era associado ao futebol. Naquela época, a maioria dos jogadores não eram assalariados e a torcida se reunia para angariar uma quantia em dinheiro, como forma de premiar os atletas ao fim de cada jogo. [...] a quantia arrecadada era classificada de acordo com os números do jogo do bicho. [...] Quando conseguiam juntar o valor máximo, que era 25 mil réis, chamavam de “uma vaca”. A expressão se popularizou e é utilizada até hoje quando queremos arrecadar certo valor. A forma de “fazer uma vaquinha” mudou com as novas tecnologias. Existe um *site* chamado “Vakinha” em que é possível receber doações de amigos e desconhecidos para alguma finalidade (CARVALHO, 2021, s/p.).

as perdas salariais. Alguns setores fizeram pressão para que as atividades fossem retomadas de forma gradual depois de, aproximadamente, cinco meses de paralisação do setor.¹³⁸ Essa é uma questão complexa, pois infectologistas e outros especialistas da área de saúde se pronunciaram, afirmando que o distanciamento social e o uso de máscaras são a forma mais efetiva de se inibir um avanço da proliferação do vírus. Logo, essa flexibilização dos serviços pode ter contribuído para o aumento de casos em quase todos os países e no Brasil, em quase todos os Estados, tendo ocorrido uma situação gravíssima em Manaus no final de setembro de 2020.¹³⁹

Na parte metodológica, as observações presenciais foram suspensas, uma vez que não havia atividade com público, uma vez que não estava autorizado o funcionamento de casas de espetáculo, cinemas, teatros, restaurantes e bares. Ou seja, estavam fechados praticamente todos os espaços que abrigam atividades musicais e que possibilitam opções de trabalho para músicos. As entrevistas que faltavam, foram concluídas com a ajuda de suporte eletrônico em ambiente remoto para atender às regras do distanciamento social. Assim, essas entrevistas foram realizadas em novo formato, por via de ligações telefônicas de vídeo/áudio (Zezé Cassas, Rosemary Fontoura e Geise Viveiros) e por via do computador com a utilização de salas de reunião em plataformas digitais, como, por exemplo: *Zoom*, *Meet* etc. (Ana Neuza, Eline Cunha, Lisiane Nina, Paulinha Batera, Fran Carvalho, Nise Cavalcante, Carol Cunha e Valda Lino). Mantive a gravação das entrevistas para poder fazer a transcrição das falas e segui o mesmo roteiro. Foi acrescentado o tema da pandemia e as suas consequências para a área da música.

O governo do Estado do Maranhão expediu a Portaria nº 054/2020, em 11 de agosto de 2020, que alterou o Anexo I da Portaria n.º 042, de 24 de junho de 2020, e aprovou protocolo específico de medida sanitária segmentada para o funcionamento de bares, restaurantes e afins, na forma em que especifica. Ficou permitido, a partir da 00h00 do dia 15 de agosto de 2020, o retorno de atividades musicais em bares e restaurantes, inclusive aqueles localizados em praças de alimentação, galerias e *shoppings*, com formação instrumental e vocal de até 2 (dois) integrantes, a exemplo de voz e violão, voz e teclado, violão e percussão

¹³⁸ Matéria sobre o assunto disponível em: <https://cultura.ma.gov.br/2020/08/26/musicos-comemoram-retorno-gradual-aos-palcos-no-maranhao/#.X0-TQueSIPY> Acesso: 10/09/2020.

¹³⁹ Para mais informações ver link: Coronavírus Brasil (saude.gov.br) e em: Manaus vive uma segunda onda de infecções pelo novo coronavírus? | CNN Brasil.

ou formação similar.¹⁴⁰ Desta forma, *shows* e eventos voltaram a acontecer de forma presencial. A cidade voltou a viver uma aparente normalidade no setor da diversão e do entretenimento, apesar do momento pandêmico daquele período.

O governo do Estado e a prefeitura de São Luís lançaram editais para fomento de *shows* musicais e a Lei Aldir Blanc contribuiu para que a área conseguisse sobreviver.¹⁴¹ No dia 3 de março de 2021, o governador do Estado, Flávio Dino, fez pronunciamento em que anunciava novas medidas de prevenção, com horário de funcionamento reduzido das “atividades não essenciais”. O governo do Estado lançou um novo Edital da “Conexão Cultural”, com mil vagas e o valor de R\$1.500,00 para cada apresentação.¹⁴² No entanto, as notícias veiculadas nas mídias apontam que, desde fevereiro de 2021, foram registradas mais de mil mortes a cada 24 horas no Brasil.

Fiz observações de *shows* e eventos disponibilizados em espaços virtuais, priorizando as atividades com a participação das instrumentistas parceiras desta pesquisa; ao final da tese, nos “Anexos”, há uma listagem dos endereços eletrônicos desses eventos. Ocorreram muitas produções virtuais, mas, em grande parte, elas não trouxeram retorno financeiro para os participantes. Mas, segundo as instrumentistas, mesmo sem ganho monetário a contento, foi importante tocar esses projetos. Isso as manteve em cena, fazendo o que gostam e com a possibilidade de abertura de novos contratos. Em um primeiro momento, poucas delas se envolveram com editais e algumas relataram que “deixaram” a oportunidade para quem estava precisando mais, ou para quem não tinha outra fonte de renda. Principalmente, após a criação da Lei Aldir Blanc houve maior número de pessoas participando dos editais públicos. Observei que das vinte e uma instrumentistas, dezesseis participaram de projetos (tanto patrocinados pelas leis de incentivo, quanto vinculados às instituições). Houve quem participasse em mais de um projeto. Tais eventos envolveram trabalhos com bandas, trabalhos-solo, aulas/palestras, *lives*, formaturas, entre outros.

[...] Eles botam um pouco de dificuldade, né? Ah, o auxílio, esse auxílio que teve, emergencial, eu recebi o primeiro, mas o segundo e terceiro eles me bloquearam; eu não sei por que ainda, né? Então, eu tô na base de tirar uma live que o pessoal vai fazer e me chama pra fazer. Ou então em alguma festa particular, porque no particular pode ter mais pessoas [...]. E dá pra tirar. Mas não é mais aquela

¹⁴⁰ Disponível em: PORTARIA-Nº-054-DE-11-DE-AGOSTO-DE-2020-casa-civil.pdf (saude.ma.gov.br) . Acesso em: 19/01/2021.

¹⁴¹ Informações disponíveis em: Secretaria de Cultura do Maranhão e Secretaria Municipal de Cultura (saoluis.ma.gov.br) Acesso: 21/01/2021.

¹⁴² Edital disponível em: cultura.ma.gov.br.

coisa, porque agora a boca dos donos de festas, bares é “ah, mas agora tem a pandemia não dá mais pra pagar aquele valor, e pá, pá, pá” ..., aí vem aquele velho “migué”¹⁴³, que eles já tinham pra não pagar, agora tá pior. Aí, por enquanto tá sendo assim, aí eu toco uma vez aqui, demora um pouquinho e eu toco uma vez lá, porque antes da pandemia era sexta, sábado e domingo. Ou então quinta, sexta, sábado e domingo, ou então a semana toda e agora não. Aí tem uns certos privilégios porque o cara chama só aquele que tem nome ou que é amigo dele, não tem mais aquela coisa de ah [...], vou chamar uma pessoa, me indica. Não, o meu parceiro está sem tocar eu vou chamar ele. Eles têm essa coisa, aí chega pro lado da mulher ainda é um pouquinho discriminada. Caiu um pouquinho, a movimentação tá um pouquinho baixa, né? Então complicou um pouco, mas a gente tá levando, não pode é desistir. Esperar pra ver se melhora, né? Daqui pra frente, no próximo ano, é o que está mais previsto é para o próximo ano. (fala 19).

Não, assim, a maioria desses editais, às vezes, eles colocam logo ou que não pode ter vínculo com o Estado e não pode ter carteira assinada. (fala 20).

Momento muito difícil para todo mundo, mas muito mais difícil para os músicos. Fui me virando, fiz curso de edição de vídeos, gravei vídeos para o Instagram. Depois ninguém tinha mais saco de gravar vídeo. Aquela técnica de vídeo-colagem. Sobre a banda de música foi uma frustração. Marcamos fazer atividades on-line. Foi uma frustração. Voltamos com o grupo reduzido. Apresentações ao ar livre. (fala 21).

Afetou imensamente, momento de rever muitas coisas e se abrir para outras oportunidades. Fiquei paralisada, perda de amigos, do meio do ano (2020) para o final do ano foi um momento muito forte de adaptação, até para manter minha saúde mental. Eu tive que fazer esse movimento; fiz muitos cursos, aprendi a mexer em tudo que é plataforma. Eu só sabia dar aula presencial. (fala 22).

Senti pouco por ser mais professora e até pelo instrumento. Eu não tenho esse perfil de tocar em barzinho. Sou uma privilegiada, tenho salário fixo, sou funcionária do Estado. Imagino quem vive disso, que não tem salário fixo. Que tem que fazer show, tocar em barzinho. Eu acompanhei várias pessoas, colegas em situação muito séria. (fala 23).

Nós fomos uma classe muito atingida mesmo. Precisou se unir, um ajudando o outro. Necessidade do coletivo. Eu ainda estou em uma fase de entender [...] hoje já falei com uns dez lugares para tocar, e alguns não estão cedendo espaço pelas restrições. (fala 24).

¹⁴³ Gíria, que significa estar mentindo, enrolando, enganando. É bastante utilizada em São Luís.

Não está sendo fácil, pelo contrário, está sendo muito difícil para todos, mas, felizmente, a gente conta hoje em dia com tecnologias e com tanta coisa moderna que tem proporcionado uma reinvenção do trabalho. Por exemplo, eu tenho visto lives maravilhosas com coral, montagens e lives com cantores, pianistas, enfim, ninguém ficou parado. (fala 25).

Assim, a coisa nova que surgiu é que agora eu estou dando aulas on-line, que era uma coisa que eu não fazia e agora as aulas estão cem por cento on-line. Então, é, toda a prática, toda a parte prática, que era desenvolvida, tá... parou presencialmente, mas eu continuo trabalhando aqui, como dá, como dá, porque tem um monte de ferramentas aí que se a gente for fazer é tão caro, sabe é muito caro e aí não tem condição, então a gente trabalha com o celular e com o notebook. (fala 26).

Eu não tenho coragem de ficar fazendo duo, trios, tem gente que tá fazendo, né? Eu vejo na internet, tem [...] acompanhando, mas assim, eu não tenho essa coragem, porque cantor, se a gente fala a gente emite, imagina cantando? Imagina soprando... entendeu? Você projeta muito mais, então assim, a gente tem que aceitar, não dá, não dá não. (fala 27).

No futuro, que talvez nem esteja muito distante, a gente vai ter a real dimensão de que foi esse evento mundial. O que ele causou nas vidas das pessoas. Nós estamos ainda imersos. Muito imersos nos traumas e não dá nem pra gente ter a noção. Então só o distanciamento, com o passar do tempo que vai se revelar muitas coisas, né? (fala 28).

As observações remotas não permitiram uma vivência etnográfica total, em que há cheiros, sons, movimentos e possibilidades de trocas diretas entre os participantes. Também, não permitiram o erro, o espanto, pois muitas das apresentações eram previamente gravadas e editadas, não tendo muito o que observar além do resultado “filtrado” exibido. Mesmo nas apresentações “ao vivo”, havia a captação das imagens feitas pelas pessoas encarregadas por esta função, geralmente, as gravações mostravam um plano geral estático, com destaque para as cantoras e os cantores. Um aspecto que ressalto como possível “vantagem” desse formato é a concessão dos créditos em, praticamente, todas as produções, nas quais havia o registro do nome dos participantes e dos apoiadores.

Em outubro de 2021, com o avanço das vacinações e a manutenção dos protocolos sanitários (uso de máscara, lavar as mãos, uso de álcool em gel e distanciamento) percebeu-se uma diminuição nos números de mortes e de internações em todo o território nacional. As atividades culturais presenciais voltaram a acontecer, seguindo protocolos cada vez mais flexíveis. Em alguns Estados brasileiros, apesar do alerta contrário de especialistas em

epidemiologia, muitas gestões estão avaliando e adotando a suspensão da necessidade do uso de máscara. Em São Luís, um decreto do governo tornou facultativo o uso de máscara em local aberto.¹⁴⁴

Continuei com as observações de maneira remota até concluir meu ciclo vacinal e voltei a fazer observações presenciais a partir do dia 13 de novembro de 2021, realizei observações até onde foi possível, pois elas mantiveram o trabalho, atualizado, bem como as relações com as participantes e com suas práticas profissionais. Essa ação também me permitiu ter acesso à novas filmagens que foram utilizadas no filme (processo paralelo ao da escrita). As instrumentistas continuam na luta para realizarem seus trabalhos e, dentro do possível, seguem com seus projetos. Fizeram e fazem trabalhos virtuais (aulas, *lives*, cursos), participam de editais, dão depoimentos nas redes sociais refletindo sobre a situação vivida no país e muitas ajudam na organização e divulgação de campanhas de auxílio para outros músicos que estejam precisando de ajuda.¹⁴⁵

4.6.1 Som na Feira de artesanato e outros trabalhos

Retornei às observações presenciais no dia 13 de novembro de 2021. Senti que era importante voltar a ter contato direto com as participantes em suas atividades, vivenciar o campo, após o longo período de paralisação e de eventos virtuais. Fui à apresentação musical da dupla formada por Adriana Soraya (teclado) e Chris Santana (canto), acompanhadas por um baixista e um baterista. Essa apresentação musical ocorreu durante a II Feira de Artesanato “Meninas da Arte”, evento coordenado e composto por mulheres artesãs, e que recebeu patrocínio do governo do Estado, via Lei Aldir Blanc. Relembro que o retorno de atividades artísticas presenciais, em São Luís, se deu de forma gradativa, a partir de agosto de 2020. No entanto, por questões de saúde, evitei sair para lugares com muitas pessoas reunidas. Retornei, tomando os cuidados necessários e seguindo os protocolos exigidos.

Essa feira aconteceu em um restaurante localizado no bairro do Olho d'Água, próximo à praia. O local tem área ampla e arborizada. As bancas das artesãs foram dispostas na parte da frente do terreno, tudo ao ar livre e com distanciamento. O espaço ocupado pela banda, ficava em uma parte mais elevada do piso, permitindo boa visualização do *show*. Havia um técnico responsável pelo som, que preparou o equipamento (caixas, mesa, pedestais e estante) e ficou controlando a captação dos instrumentos. O início do evento estava marcado para as

¹⁴⁴ Pronunciamento do Governador Flávio Dino. Disponível em: Governador Flávio Dino detalha novo decreto com medidas sanitárias para a covid-19 - Governo do Estado do Maranhão (www.ma.gov.br)

¹⁴⁵ Nos anexos, constam os links de alguns desses eventos virtuais.

14h, cheguei no local por volta das 15h30min e o *show* musical não havia iniciado. Elas (instrumentista e cantora) já estavam presentes e, depois de passado uns 20 minutos, fizeram a passagem de som. Os outros músicos chegaram por volta das 16h, montaram seus instrumentos e passaram o som. O *show* só teve início por volta das 16h30min.

Percebi que essa questão de atraso ou horário flexível para o início da atração musical é usual em alguns tipos de espetáculos, na cidade. Ou seja, nesse evento e em outros que observei, as pessoas não demonstraram sentir desconforto ou insatisfação pela demora. O público não era numeroso e pelas conversas foi possível constatar que a maioria das pessoas estava envolvida com a Feira, eram familiares ou amigos das artesãs e dos integrantes da banda. Notei que poucas pessoas usavam máscara, mas era um espaço aberto e ventilado. A banda tocou de frente para a área em que estavam montadas as mesas de venda dos artesanatos. Na área atrás da banda, havia mesas onde algumas pessoas comiam e bebiam. O repertório apresentado era eclético, composto por músicas brasileiras e internacionais. A dupla Adriana Soraya e Chris Santana, já tem bastante experiência de tocar junto e demonstra esse entrosamento durante as apresentações.

Figura 19 - Adriana e Chris em um momento do *show*



Fonte: Arquivo pessoal.

Mantive a sistemática de fazer filmagens e fotografias, para servirem de registro às análises e integrarem o filme. Interrompi por vezes a filmagem, pois pessoas passavam na frente da câmera, prejudicando a gravação. Após elas tocarem algumas músicas, me retirei, pois, devido ao atraso do início da apresentação, não me foi possível ficar por mais tempo.

Conversei um pouco com a Adriana antes de elas começarem a tocar. Ela estava feliz com o retorno das atividades presenciais, com a interação do público. A sua agenda de compromissos estava cheia para os dias seguintes. A participação de mulheres instrumentistas estava destacada em dois eventos, dos quais ela participou naquele período. Um, foi no dia 14 de novembro, o batizado da “Ciranda de Roda”, que aconteceu às 12h, na Casa das Minas¹⁴⁶ e o outro, aguardado com forte expectativa, foi o evento internacional: “4º Encontro de Mulheres na Roda de Samba”, que, nessa edição, homenageou a sambista maranhense Alcione e ocorreu no dia 11 de dezembro de 2021. Coloquei os convites e os folhetos de divulgação nos anexos desta pesquisa como exemplos da retomada de atividades artísticas presenciais, tendo a participação de mulheres instrumentistas. Não fiz a observação dos eventos citados, mas acompanhei as notícias nas redes e pedi para a Adriana me enviar vídeos de momentos do *show* e dos ensaios.

Na Figura 20, destaco um panfleto de divulgação do Samba das Mulheres, porque nesse material de divulgação estão colocadas as cantoras e as instrumentistas juntas. Desta forma, não houve a separação das pessoas com relação à atividade musical exercida (cantora ou instrumentista);¹⁴⁷ foi-lhes dado o mesmo tratamento e crédito.

¹⁴⁶ A Casa Grande das Minas ou Casa das Minas Jêje, situada no Centro Histórico de São Luís do Maranhão – mais precisamente na rua São Pantaleão, n. 857 – está, desde 2005, entre os terreiros tombados como patrimônios culturais brasileiros pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). (CAVALCANTI, 2019, p. 389).

¹⁴⁷ Relembro que na primeira observação da roda de samba das mulheres, feita em março de 2020, esse cuidado não foi tomado e as instrumentistas não foram citadas durante a apresentação e nem nas matérias de divulgação. Considero essa mudança uma conquista para a área.

Figura 20 - Panfleto do Encontro de Mulheres na Roda de Samba



Fonte: Arquivo enviado por Adriana Soraya (2021).

Todas as participantes foram destacadas. Esse tipo de cuidado pode contribuir para o reconhecimento e a valorização das instrumentistas, que, muitas vezes, são vistas e tratadas apenas como acompanhantes, sendo pouco focalizadas. Colocar em evidência as instrumentistas também permite que haja a “naturalização” desses ofícios, contribuindo, de certa maneira, para a quebra de estereótipos e com a possibilidade de influenciar ou de servir de referência a outras mulheres e meninas que queiram seguir nessa profissão (REQUIÃO, 2020).

Os registros do Encontro de Samba enviados por Adriana (Figura 21) me permitiram perceber a alegria estampada no rosto e nos gestos das participantes. Elas ocuparam uma grande mesa, com cantoras e instrumentistas misturadas e compondo a roda. Iam se revezando e cada cantora puxava, em média, duas ou três músicas. A roda toda participava. O local do evento foi um bar localizado na Rua da Estrela, no Centro Histórico. O repertório trazia clássicos do samba, sambas de compositores maranhenses e sambas autorais. Elas fizeram,

também, arranjos em música de compositores maranhenses, em versão de samba (toadas de Bumba meu boi, canções românticas, entre outros).

Figura 21 - Roda de Samba das mulheres



Fonte: Arquivo enviado por Adriana Soraya (2021).

Nessa fotografia, estão presentes três participantes desta pesquisa. Ao fundo, em pé, está Adriana Soraya, atrás de Eline Cunha, que está empunhando o violão. Centralizada, bem à frente, está a baterista/percussionista, Paula Trindade, integrante do “Trio Akácia”, que foi a banda protagonista de outra observação que descrevo a seguir.

4.6.2 Luau das Akácias: música à beira mar

O “Luau das Akácias”, foi a terceira edição desse evento e aconteceu em uma sexta-feira, dia 19 de novembro de 2021, no bar “*Soul Lounge*”, que fica na Avenida Litorânea, na praia do Calhau. O lugar é aprazível, com vista para a praia e seus coqueiros, além de ter lua cheia. A entrada foi controlada e, após a compra dos ingressos, o público recebia uma pulseira de identificação. A área é bem grande, tendo opção de ambientes cobertos e ao ar livre. O evento estava marcado para as 20h. Cheguei em torno das 21h e já havia bastante gente. Escolhi uma mesa que desse uma boa visão do palco, para fazer os registros que queria. Praticamente, toda a divulgação do evento foi feita pelo *Instagram*. A partir das falas das

instrumentistas, entendi que, atualmente, essa é uma tendência na área. A maioria dos eventos musicais são divulgados nessa rede e dominar tal ferramenta se mostra necessária para os(as) profissionais que desejam atingir um público maior.

Segundo informações que recebi, via *Instagram*, as convidadas seriam as cantoras: Anastácia Lia, Donna Bill, Audi Webber e Natalia Soares, a guitarrista Eline Cunha e a DJ Thay Ribeiro. A DJ já estava tocando um repertório eclético quando cheguei. Achei que o volume estava um pouco alto, era difícil conversar, ainda mais com o uso de máscara. Com o passar do tempo, o volume do som foi equilibrado. Muitas pessoas foram chegando, e havia um bom público, formado, em sua maioria, por jovens e mulheres. Chamou-me a atenção a presença de famílias com crianças pequenas, apesar do horário do evento. Por volta das 22h, as participantes da banda chegaram; falei com a Paula e com a Geise, comuniquei que gravaria vídeos e desejei bom *show* para elas.

Mais uma vez constatei a questão da flexibilidade do horário, pois a apresentação se deu bem mais tarde do que anunciado. O *show* iniciou por volta das 23h. A guitarrista Eline começou tocando com a banda. Havia bom entrosamento entre as artistas. A banda estava formada por Geise no violão, Paula na bateria/Cajon e Diana no vocal. A alegria delas no palco era contagiante: o trio tocava sorrindo e com muita empolgação. A participação da Eline manteve e reforçou essa postura. A primeira cantora chamada ao palco foi a Anastácia Lia. O público participava, cantando e aplaudindo. O repertório delas era composto por músicas internacionais, sambas, rock dos anos 80, MPB (Djavan, Cássia Eller, Alceu Valença), bem variado. As cantoras convidadas foram se revezando e observei que a Eline ficou o tempo todo no palco, como uma quarta integrante da banda. Achei interessante essa rede de troca e de “camaradagem” entre elas – em um meio, muitas vezes, visto como competitivo.

Figura 22 - Trio Akácia, com a convidada Eline Cunha na guitarra



Fonte: Arquivo pessoal.

O público demonstrava acompanhar a trajetória da banda, vibrava com as músicas e aplaudia com entusiasmo. Em vários momentos, pessoas corriam para a frente do palco, para cantar junto, dançar ou fazer filmagens e fotografias. Era perceptível o carinho pelo trabalho delas. Por volta das 00h20min, eu me retirei. Quando me levantei para sair, uma turma que estava aguardando um lugar melhor, correu para pegar a mesa em que eu estava, o que me sinalizou que a festa seguiria seu curso. Fiz mais uma filmagem, aproveitando o ângulo diferente e saí. Esse foi um evento musical coordenado e totalmente vivenciado por mulheres. Elas “não deixaram cair”¹⁴⁸.

4.6.3 Recital de piano

Fiz a última observação etnográfica para esta tese no dia 14 de dezembro de 2021. Um recital de piano composto por alunos e ex-alunos da Prof.^a Rosemary Fontoura, da EMEM. O local da apresentação foi o cine teatro Aldo Leite,¹⁴⁹ que fica no térreo do Palacete Gentil Braga, um casarão antigo que pertence à UFMA, onde funciona a Diretoria de Assuntos Culturais, dessa universidade. Tal imóvel fica localizado na Rua do Passeio, esquina com a Rua Grande, no Centro da cidade. O evento foi gratuito e aberto ao público. Houve uma reportagem no jornal da TV local, chamando para o recital (TV Mirante – afiliada da Rede

¹⁴⁸ Parafrazeando aqui o samba interpretado por Jovelina Pérola Negra, colocado na epígrafe desta tese.

¹⁴⁹ Aldo de Jesus Muniz Leite (1941- 2016) é uma das maiores expressões das artes cênicas do Maranhão. [...], possui uma vasta experiência como ator, diretor e autor teatral. Foi reconhecido nacional e internacionalmente ao ser premiado, na década de 1970, com o Prêmio Molière como Melhor Diretor de Teatro (PEIXE, 2011).

Globo). Estava marcado para as 18h, horário em que o trânsito, de maneira geral, é mais congestionado na cidade. Saí um pouco atrasada e cheguei ao teatro às 17h55min. O auditório estava cheio, mas encontrei uma cadeira bem na lateral. Observei, entre os poucos lugares vazios existentes, que algumas pessoas “reservavam” lugares, colocando bolsas nas cadeiras vazias. Havia certa ansiedade demonstrada nas posturas do público.

Às 18h, a Prof.^a Rosemary subiu ao palco cumprimentou o público e explicou que estavam aguardando uma pessoa e que em instantes o recital teria início. Ela fez colocações sobre o programa da noite e desceu do palco. Em torno de 18h10min houve outro pedido de desculpas pelo atraso. Sobre esse aspecto, pude inferir que, nesse tipo de evento musical, o horário de início é cumprido. Diferente de outros eventos nos quais observei que um atraso bem maior foi vivenciado como algo “normal” ou tolerável.

No repertório havia músicas de: Handel, Bach, Mozart, Elton John, Leonard Cohen, Queen, Zequinha de Abreu, Piazzolla, entre outros. Os alunos e alunas eram de faixas etárias variadas (crianças, jovens e adultos com os cabelos grisalhos). Sete mulheres se apresentaram (incluindo a professora Rose) e sete homens (houve mais um pianista, ex-aluno, que fez uma homenagem a ela, mas não constava no programa). Assim, ocorreu um equilíbrio entre os gêneros feminino e masculino. Como discutiremos no próximo capítulo, parece haver a tendência a ter maior presença de homens que frequentam o curso técnico de piano, na atualidade, em São Luís.

O público era composto, em sua maioria, por familiares e amigos dos participantes. Muitas pessoas traziam arranjos de flores, que foram entregues aos pianistas após a apresentação e à professora Rosemary, o que foi outro aspecto simbólico observado e inerente a esse tipo de apresentação musical. O entusiasmo era grande e os pianistas foram muito aplaudidos pela plateia. Quase todo mundo filmava e fotografava as apresentações. Foi difícil fazer registros e diversas das fotografias que tirei registraram essa prática. Foi um dos eventos mais fotografados dentre os que observei.

Figura 23 - Capa e contracapa do programa do recital de piano



Fonte: Arquivo pessoal.

Um aspecto que me chamou a atenção foi a rede de colaboração de outros músicos participando do recital. Teve a presença de Thaynara Oliveira (violino), Jorlielson Lima (violoncelo), Lee Sousa (saxofone) e Rose Nogueira (canto). Por sua vez, Rosemary (piano) e Rose (canto), acompanhadas por Jorlielson (violoncelo), encerraram o recital com “O Mio Bambino Caro” de G. Puccini e “Melodia Sentimental” de Heitor Villa-Lobos. Nessa hora, o ar-condicionado do teatro foi desligado para não prejudicar a cantora (outro aspecto específico do tipo de performance e ambiente). Sob muitos aplausos, o recital chegou ao fim.

Figura 24 - Rose Fontoura e Willame Belfort, piano a quatro mãos



Fonte: Arquivo pessoal.

A seguir, o Capítulo 5, em que o trabalho com música das instrumentistas maranhenses, na atualidade, será discutido de maneira mais detalhada.

5 AS INSTRUMENTISTAS E O TRABALHO COM MÚSICA

*“Umam ralam em várias
jornadas
Outras estão por aí jogadas [...]
Mesmo que a porta pareça
fechada
A luta é essa tem que continuar
Meta sua cara não fique parada
E o preconceito vai ter que
acabar”*

(OLIVEIRA, 2015)

A estrutura deste capítulo tem por base o roteiro¹⁵⁰ utilizado nas entrevistas com as participantes. Adequiei alguns tópicos, que são complementares, visando à melhor sequência para o desenvolvimento dos diálogos e das análises. As subdivisões deste capítulo são: 1) Relações de gênero e outras interseccionalidades; 2) Práticas e formação acadêmica; 3) Dificuldades e recompensas; e 4) Trabalho com música e a pandemia da COVID-19.

No Capítulo 2, mais especificamente, no item 2.3, abordei questões referentes às desigualdades relacionadas ao gênero e a outros marcadores. Volto a essas questões, adensando as reflexões e fazendo inferências mais específicas ao trabalho com música, principalmente, as contidas nas falas das instrumentistas parceiras desta pesquisa. Enfatizo que essas subdivisões estão interligadas e têm por objetivo organizar as temáticas, facilitando o percurso da leitura e da compreensão. No entanto, as questões de gênero e demais categorias, que demarcam segregações e violências, são transversais a todos os assuntos e estão presentes no texto, não apenas no item 5.1, que vem a seguir.

5.1 RELAÇÕES DE GÊNERO E OUTRAS INTERSECCIONALIDADES

O aumento no número de participação das mulheres no meio musical é perceptível, por exemplo, na conquista de novos espaços (festivais, coletivos, encontros) e no surgimento de grupos musicais com a presença feminina como maioria ou como totalidade. Porém, esse mercado de trabalho é, ainda, ocupado majoritariamente por homens (ALBERNAZ, 2010; BONFIM, 2020; NORONHA, 2021; REQUIÃO, 2020; SEGNINI, 2014; TOFFANO, 2007; VELON, 2019). Nesse sentido:

O campo de música e gênero está situado e em relação com o campo da música, que é, ainda hoje, predominantemente masculino, branco, androcêntrico, eurocêntrico,

¹⁵⁰ Quadro 1, p. 82.

marcado pela constante e crônica exclusão e silenciamento de mulheres (e de outros grupos social e historicamente marginalizados), descon sideração de perspectivas críticas feministas/ de gênero/ interseccionais e de questões de gênero (e também de questões étnico-raciais, geopolíticas, classistas, culturais e outras). (ZERBINATTI; NOGUEIRA; PEDRO, 2018, p. 10).

Entretanto, surgem ações que potencializam as possibilidades de mudanças. Essa entrada de mulheres no trabalho com música, principalmente na música urbana, é recente e fruto de resistências e de lutas travadas por pioneiras. Nesse viés, Santos (2019) reforça a percepção da dificuldade de as mulheres assumirem postos avançados dentro das instituições e de como esse fato contribui para a manutenção de um *status quo*.

A invisibilidade das mulheres em posições de destaque ocasiona, nas próximas gerações, uma negação de suas próprias capacidades intelectuais, já que as futuras regentes, solistas e compositoras não identificam uma possibilidade de atingir, profissionalmente uma posição de prestígio como solistas ou maestrinas, por exemplo. (SANTOS, 2019, p. 226).

Sobre a música regional do Maranhão, mais especificamente, na brincadeira do Bumba Meu Boi, a participação de mulheres é fenômeno recente e apresenta complexidades. Algumas posições ou ocupações (cargos de direção, musicista, personagens) já são permitidas, mas ainda de forma incipiente e sem maiores mudanças de costumes. Nesse sentido, Albernaz (2010) observa:

De qualquer forma a referência às mulheres, por quase todos os/ as entrevistados/as brincantes, parece repetir os resultados das pesquisas sobre o boi: minimizar a presença delas no passado e maximizar sua presença atual, havendo uma naturalização às avessas. Digo isso porque a presença atual das mulheres é atribuída a uma “evolução natural” da sociedade apagando-se o processo histórico recente que permitiu a participação das mesmas em posições que não podiam ocupar anteriormente. Por sua vez, antes como agora, permanece uma mesma justificativa para ausência das mulheres em determinadas posições: proteção e controle moral. (ALBERNAZ, 2010, p. 85).

Algumas falas das participantes desta pesquisa abordam essa questão da inclusão de mulheres no mercado da música em grupos ou em manifestações culturais locais, como os de Bumba meu Boi, um processo ainda “tímido”, com poucas possibilidades de cargos mais centrais, conforme citado mais à frente, nesse Capítulo. É fato, que a maioria de participação masculina não é exclusividade do mundo musical. Há diferenças socialmente construídas que definem quais trabalhos seriam “apropriados” para mulheres e quais para homens – a já comentada “divisão sexual do trabalho” – e, em geral, essas divisões são criadas e mantidas por critérios baseados em aspectos biológicos, em preconceitos, em mitos que perpetuam

desigualdades e a manutenção de poder em grupos hegemônicos. Nesse sentido, Swain (2010) diz:

A construção da diferença sexual é, portanto, um processo político que produz diferença, desigualdade, que cria hierarquia e assimetria, que permite e estimula o uso da violência institucional e social, centradas na valorização e/ou desvalorização de um detalhe biológico – o sexo. (SWAIN, 2010, p. 39).

Há diferenciações dentro da própria área da música. Dialogando com a literatura, Bonfim (2020) discorre sobre a categorização de hierarquias e posições “mais aceitas” para as mulheres nesse campo:

Green (1997) categoriza três tipos de inserção social feminina no campo da música de acordo com um suposto conceito de feminilidade: (1) as cantoras e educadoras são as mais aceitas por estarem associadas à educação infantil, (2) as instrumentistas são menos aceitas por dominarem um instrumento, e (3) as compositoras e improvisadoras são as que encontram maior resistência social por exercerem o trabalho intelectual. (BONFIM, 2020, p. 124).

Essas categorias sofrem transformações em determinadas culturas, temporalidades e, mesmo, se tomarmos como modelo a música urbana brasileira atual, diversas transformações ocorreram ou estão em curso. Mas, é importante conhecer e nominar que em menos de duas décadas passadas essas relações e desigualdades de gênero eram travadas no campo da música. Nesse aspecto, Hirata e Kergoat (2007) dizem: “[...] forma de divisão do trabalho social decorrente das relações sociais entre os sexos; mais do que isso, é um fator prioritário para a sobrevivência da relação social entre os sexos” (HIRATA; KERGOART, 2007, p. 599). As autoras afirmam que essa forma particular da divisão social do trabalho conta com dois princípios organizadores: o princípio de separação (existem trabalhos de homens e trabalhos de mulheres) e o princípio hierárquico (um trabalho de homem “vale” mais que um trabalho de mulher).

Nesse viés, Fernandez (2019) argumenta:

Há diversas ocupações que são tradicionalmente percebidas como adequadas para as mulheres, ao passo que outras, não. No primeiro grupo podemos elencar todo o tipo de serviço que, de uma forma ou de outra, reproduz aquelas funções que a mulher já desempenhava em casa, na atividade doméstica e/ou de cuidados dos filhos, maridos e pais, nomeadamente os trabalhos de enfermeira, babá, garçomete, comissária de bordo, professora infantil, cuidadora de idosos, recepcionista e secretária. Já no segundo grupo, formado por aqueles trabalhos socialmente percebidos como “inadequados”, podemos mencionar qualquer tipo de trabalho que foge muito do estereótipo familiar/doméstico, como piloto de aeronaves, neurocirurgiã ou astronauta. Esse tipo de clichê revela que existe discriminação contra a mulher no mercado de trabalho. Essa discriminação está consolidada na crença de que as mulheres não podem ser consideradas como substitutas dos homens, e isso devido

aos mais diversos motivos, que nem sempre são verdadeiros. Por exemplo, para além de considerar que elas são fisicamente mais frágeis, pode-se ainda aventar que elas seriam menos inteligentes, menos racionais, menos confiáveis, menos produtivas ou emocionalmente menos estáveis do que eles. (FERNANDEZ, 2019, p. 87-88).

Biroli (2018), ancorada na literatura e em um conjunto de dados, apresenta a divisão sexual do trabalho como um problema. Tal divisão, “[...] é uma base fundamental sobre a qual se assentam hierarquias de gênero nas sociedades contemporâneas, ativando restrições e desvantagens que modulam as trajetórias de mulheres” (BIROLI, 2018, p. 23). Essa autora reflete, ainda, acerca de essas hierarquias de gênero assumirem formas distintas segundo a posição de classe e de raça das mulheres. No entanto, tal divisão não se prende a demarcações das vantagens de classe e raça; ela atinge também as mulheres privilegiadas, porém trazendo consequências distintas daquelas impostas à maioria das mulheres. A divisão do trabalho, portanto, está no cerne da dinâmica de opressão das mulheres, da produção de gênero e de como se organizam as relações de poder nas sociedades contemporâneas. Desta forma, algumas pessoas são marginalizadas e privadas de cidadania plena.

Os movimentos sociais de massa, no Brasil, tiveram crescimento significativo somente nas décadas de 1970, 1980, dando visibilidade às reivindicações de mulheres, de negros e de homossexuais. Desta forma, discutiu-se amplamente questões caras a esses segmentos sociais, buscando direitos, solução de problemas e reparação de injustiças que pudessem ser contempladas com políticas públicas (SOUSA, 2005, p. 40).

Falando da carreira de pianista e sobre relações de gênero, Toffano (2007) pontua:

Os trabalhos de gênero chamam a atenção para o que se apresenta de forma ambígua no que diz respeito a uma profissão e a uma carreira quando se é mulher. As estatísticas revelam a procura do exercício de uma profissão pela mulher, mas detectam que uma carreira propriamente dita ainda não é parte do vocabulário ordinário da mulher pós-moderna. A tendência da mulher ainda é partir para profissões alternativas à carreira principal ou “acomodar” uma carreira dentro de parâmetros que possam garantir-lhe uma conciliação dos seus papéis sociais. E isso, de qualquer forma, retira-a da concorrência, em termos equitativos, com o homem. (TOFFANO, 2007, p. 152-153).

As diferenças entre essas duas categorias: “homem” e “mulher” estão demarcadas em sociedades e discursos. Precisam, sem dúvida, ser refletidas e transformadas. No entanto, falar sobre relações de gênero – como vem sendo mostrado – não se reduz a isso. Biroli (2018) discute ser um ponto importante a distinção entre trabalho remunerado e não remunerado, questão não circunscrita à família. Muitas mudanças ocorreram no que podemos chamar de “modelo familiar patriarcal”. Fatores como as lutas feministas, as lutas do movimento negro,

o acesso das mulheres ao trabalho assalariado e à educação formal, foram essenciais para tais modificações. Reconhecendo essas mudanças nas tarefas domésticas, Davis (2016) pontua que: “É verdade que o trabalho da mulher, de uma era histórica a outra, tem sido geralmente associado ao ambiente doméstico” (DAVIS, 2016, p. 226). No entanto, os arranjos familiares estão cada vez mais plurais e diversos, conforme esclarece Biroli (2018):

A família permanece, ainda assim, como nexa na produção do gênero e da opressão às mulheres. Mas a noção de dependência parece ser hoje menos adequada, em especial quando se pretende caracterizar por meio dela a relação entre mulheres e homens no casamento. Opto, assim, pela noção de vulnerabilidade, que entendo corresponder mais adequadamente à posição desigual das mulheres hoje. Os arranjos familiares e os padrões da divisão sexual do trabalho modificaram-se, mas continuam a implicar, nas suas formas correntes, maior vulnerabilidade relativa para as mulheres, em especial as mais pobres. O diagnóstico dessa vulnerabilidade relativa não implica, como se verá a seguir, a pressuposição de que todas as mulheres são igualmente impactadas por esses arranjos e padrões. A exploração do trabalho e a expropriação do tempo e da energia das mulheres não têm apenas homens na outra ponta das relações cotidianas que as efetivam. (BIROLI, 2018, p. 28) (Grifos da autora).

Ou seja, a posição desigual das mulheres ultrapassa a relação binária “mulher” / “homem”, principalmente no casamento, situação em que as relações se modificaram com o passar do tempo. Contudo, as mulheres ainda ocupam posições desiguais e estão expostas a maior vulnerabilidade na sociedade.

Outro aspecto a ser levado em consideração, ao se tratar de injustiças, é a necessidade de que as diversidades de vozes sejam ouvidas, o que é ponto central nessa perspectiva de estudo. Tratando do gênero em tempo real e, especialmente, na colonialidade, Connell (2016) evidencia o reconhecimento de questões globais nesses estudos e destaca que o número de artigos¹⁵¹ que trazem nos seus títulos ou resumos a combinação do termo “globalização” e do termo “gênero” multiplicou-se por dez entre os anos de 1990 e 2000 (CONNELL, 2016, p. 26).

Essas produções acadêmicas sobre o gênero global instruem e são produtivas, mas trazem um problema em sua base: o pensamento majoritariamente ocidental sobre o tema. Desta forma, teorias de pensadoras e pensadores “periféricos” não são tratadas como significativas. Assim, as análises de gênero precisam ser compreendidas como parte de uma economia política global do conhecimento, em que a valorização de saberes locais parece fundamental para a construção de uma episteme mais abrangente e crítica.

¹⁵¹ Artigos indexados no sistema *ISI Web of Knowledge*.

Nesse viés, um exemplo a ser colocado é a reflexão trazida por Oyěwùmí (2021) em seu livro “A invenção das mulheres”, no qual discute a prática acadêmica de uso de teorias e de conceitos originados e dominados pelo Ocidente (OYĚWÙMÍ, 2021, p. 27). Durante seu processo de pesquisa, a pesquisadora percebeu que a categoria “mulher” –central nos discursos de gênero ocidentais – não existia na cultura Iorubá antes do contato mantido com o Ocidente. Logo, “[...] aplicar essas categorias naquele contexto, pode levar a sérios equívocos quando aplicada à sociedade Oyó-Iorubá.” (OYĚWÙMÍ, 2021, p. 28).

Um segundo ponto trazido por Connell (2016), que deriva diretamente do primeiro, é o fato de que a violência de gênero teve papel fundamental na formação das sociedades coloniais e pós-coloniais: “[...] o estupro das mulheres em sociedades colonizadas era uma parte normal da conquista” (CONNELL, 2016, p. 31). Nessa direção e refletindo sobre as imbricações entre os tecidos sociais, políticos, econômicos e culturais, Connell afirma:

O gênero não está separado e guardado em um armário próprio. Está sim, embrenhado nas mutantes estruturas de poder e reviravoltas econômicas, no movimento das populações e na criação das cidades, na luta contra o *apartheid* e nos lapsos do neoliberalismo, nos efeitos institucionais das minas, prisões, exércitos e sistemas educacionais. (CONNELL, 2016, p. 33).

São processos coletivos, construções históricas em eterno fazer-se e desfazer-se enquanto corpos humanos e sociais. Assim, Connell afirma que: “[...] o fazer e desfazer das relações de gênero ao redor do planeta é parte significativa das questões mais urgentes de nosso tempo” (CONNELL, 2016, p. 44).

Certas pesquisas (REQUIÃO, 2020; SEGNINI, 2014) apontam que as mulheres – mesmo as altamente qualificadas e escolarizadas, que ocupam cargos para os quais prestaram concurso público – expressam formas contemporâneas de vulnerabilidade e de intensificação do trabalho, ainda mais visíveis do que as informadas pelos seus pares do sexo masculino. Pichoneri (2010), em pesquisa sobre as relações de gênero em uma orquestra, afirma:

De fato, é possível observar um conjunto de dados, como a distribuição sexuada por instrumentos e posição (solistas/tuttistas), a inserção da mulher em contratos precários de trabalho sem a proteção de direitos sociais, entre outros, que evidenciam maiores dificuldades para a construção de carreiras femininas em música, mesmo quando ambos os sexos apresentam níveis de qualificação semelhantes. (PICHONERI, 2010, p. 3-4).

Nessa direção, Pichoneri (2010) relata que as mulheres encontram mais dificuldades em conciliar a carreira musical e os cuidados com a família do que os homens. O sentimento ou a conscientização dessas desigualdades de oportunidade e de reconhecimento no trabalho,

foram trazidas pelas participantes desta tese. Algumas, mostram em seus relatos que já refletiram mais e adotam uma posição política frente a essas situações. Outras, mesmo não tendo postura crítica definida, se mostraram sensibilizadas com situações geradas por essas desigualdades (SWANK; FAHS, 2017). Vejamos:

[...]eu me utilizei desse meu local de fala pra evidenciar a mulher na música. Justamente, botar a gente em evidência, trazer, causar essa reflexão. Por exemplo, hoje mesmo, na minha sala de aula com meus alunos [...], eu tenho 14 meninas e um menino. Então, um número imenso [...], mulheres[...], mas depois, eu não sei o que acontece, somem. Eu não sei porque isso acontece. A gente sabe o que acontece (risos). Né? Mas eu não consigo acreditar que isso não possa mudar. Entendeu? Então, eu acho que tem que ter artistas, mulheres artistas. Acho que isso está acontecendo agora. Agora, a gente tá tocando. É bem recente, a mulher e trabalho e eu acho que o meu objetivo como artista é esse. É, utilizar o meu local de fala pra causar essa reflexão da mulher como instrumentista na sociedade. Dizer que a gente também faz música. A gente também é instrumentista. (fala 29).

[...] nunca percebi se sofri algum preconceito, por eu ser mulher[...] São dez alunos e somente dois são meninos. Mas, eu vejo assim, pensando nelas, eu acho que até eu, às vezes, fico acanhada porque a maioria mesmo, no mundo musical é de homens que dominam, né? Então, não sei, acho que acaba tendo uma timidez em alguns momentos. [...] Se sentir acuada, e aí, realmente a gente queira provar que é um pouco capaz, que é, sei lá, virtuose em alguns pontos. Mas eu, particularmente nunca senti preconceito, porque eu nunca deixei (risos). [...] tem uma coisa que eu gosto muito de falar com minhas alunas. Olha, vocês são maioria aqui, vocês não vão se deixar intimidar? Né? tinha um aluno, eu lembro que tinha um aluno que ele era muito assim. Ficava querendo fazer “bullying”¹⁵² com as meninas. Eu perguntava: vocês vão se deixar intimidar por ele? Por que ele acha que toca mais? Não, vocês não podem deixar, têm que mostrar serviço. Bem isso. (fala 30)

[...] artista, a gente é igual. Somos iguais, mas a grande dificuldade é eles compreenderem, por que entra uma outra questão. Eu tenho um amigo que toca trompete. Ele já toca em vários lugares, a gente começou juntos na mesma escola, situações assim parecidas, mas ele tem mais oportunidade de tocar. Aí em uma conversa, eu meio frustrada com algumas situações, ele falou: “ah, tu precisa tocar mais.” A gente tocava nos mesmos grupos e ele falou que a partir desses grupos que ele conseguiu um trabalho, né? Pra ganhar dinheiro. Eu tocava nos mesmos grupos que ele. Por que não me chamaram? [...]. Então tem essa distinção, tem esse preconceito (fala 31).

¹⁵² Ao aparecer alguma palavra estrangeira colocarei entre aspas simples, para destacar do texto das falas das participantes dessa tese, em itálico (padrão usado nesse tipo de ocorrência textual).

Então, desde o começo da minha formação musical. [...] acontece sempre de ter um colega pra subestimar, né? Ou pra dizer que tu não toca, sei lá. Não compreende que são processos, né? E, algumas vezes, isso me afetou. Mas, eu sempre tive em situações desse tipo. [...] eu era a única mulher. [...] É o que mais sinto nesse meio, é justamente o preconceito (fala 32).

O que é ser mulher dentro da música? Local muito machista. Rock, principalmente, quase não se vê mulheres (fala 33).

Esse é um aspecto bem delicado pra mim, né [...] eu acho que é a primeira vez que eu tô falando diretamente sobre isso. Mas, desde que eu comecei a querer conquistar espaço eu sempre sofri muito preconceito com essa coisa de achar que por eu ser mulher, e não existe outra razão pra isso. [...], é evidente de que a única razão das pessoas te acharem com um menor valor na música e eu tô te falando isso não só como instrumentista não, eu estou te falando de ocupar o lugar de professora também. As pessoas sempre me viram como alguém menor por ser mulher. Entende? Então assim: “como que passou?”, “como que conseguiu?” e isso eu tô te falando desde que eu comecei até o último concurso que eu fiz, eu passei por isso. A ponto de colegas nossos, é claro que não vou citar nomes, mas colegas nossos aqui do cenário, conhecidíssimos que chegaram e falar por aí: “mas era fulano quem devia ter passado”. Aí eu te pergunto, não existia critérios? Não tinha prova prática? Não tinha prova teórica? Não tinha provas de títulos? Eu não passei? O porquê então de duvidarem de eu estar ocupando aquela função? Isso me deixava muito mal antigamente. E eu duvidava de mim, eu ficava assim, meu Deus do céu, acho que eu não estou no lugar correto [...]. Poxa, aí eu comecei a ter contato com outros professores. O meu professor que sempre dizia: “não, você tem que estudar” ...” você vai chegar lá” ... E eu comecei a buscar uma coisa diferente na minha cabeça, que cada um tem uma linguagem diferente, que cada um tem um preparo diferente e que essa, de ficar o tempo todo me colocando como; ah, porque eu sou mulher eu não vou poder tocar que nem fulano, ia só me prejudicar. Entende? Aí quando eu fiz o concurso [...], foi a primeira vez que eu disse assim, eu vou lá. Eu vou lá, com as dificuldades ou sem dificuldades, com as pessoas olhando torto ou não olhando torto, eu vou lá. Eu tô me preparando pra isso [...], e o que eu te digo, é que isso é tão sério, porque cria um bloqueio. Pra você fazer um recital você já vai. Vixe, mas vai tá lá fulano [...], e a gente tem que largar isso de mão. Entende? Não é uma busca de você tentar provar que você é melhor do que o homem, não é isso, não é. Mas, é entender que a gente tem um espaço, a gente tem um espaço. Eu acho muito chato ter que ficar o tempo todo provando que eu sou é..., boa no que eu faço. Não é nem uma questão de boa, é que eu tenho a competência pra estar ali. Entende? Então assim, essa é uma situação pra mim, muito delicada que eu já sofri demais, demais mesmo (fala 34).

Essas questões são muito sérias e, como elas colocaram, deixam marcas, criam traumas e podem trazer consequências, tanto para o âmbito econômico-profissional, quanto para a saúde dessas pessoas. As construções de gênero são produzidas e disseminadas por concepções apoiadas em preconceitos, termo que uso em acordo com Sousa (2005), que o vê como uma construção interpretativa que precede a compreensão das coisas, objetos, ou condutas dos sujeitos, simplificando-as, ou reduzindo-as a expressões residuais, negativas ou estereotipadas que comumente são veiculadas na cultura (SOUSA, 2005, p. 39). Desta forma, essas concepções podem produzir injustiças que se perpetuam nos discursos e em ações compartilhados socialmente. Obviamente, existem diferenciações, se levarmos em conta os contextos, do mesmo modo que essas “normas”, sofrem alterações com o passar do tempo. Algumas, por exemplo, são “superadas” ou amparadas por legislações e políticas de afirmação. Souza, falando das diferenças e preconceitos, explica:

As pessoas cuja orientação sexual diverge daquela que foi convencionada como a “norma”, tornam-se alvo de preconceitos que geram atos agressivos e violentos, assim como, também são atingidas as mulheres brancas e negras, os homens negros, os índios, os velhos, e as prostitutas, em modalidades que tem se reproduzido constantemente em nosso cotidiano [...] situações de exclusão e discriminação que são cometidas contra as pessoas destes grupos (SOUSA, 2005, p. 39).

As desigualdades sociais, étnico-raciais e de gênero permanecem presentes na sociedade brasileira, que teve a sua formação marcada por violências. Foram mais de trezentos anos de escravidão, predominando uma elite agrária, proprietária e branca como grupo social dominante, o que produziu violências, principalmente, contra as mulheres negras e indígenas. “O patriarcalismo e a escravidão são constitutivos da sociabilidade burguesa, possuindo expressões específicas em lugares como o Brasil e outros territórios colonizados (ARRUZZA et al., 2019, p. 16). Ainda sobre essa lógica colonizadora, as autoras afirmam que:

A consolidação do sistema capitalista no mundo está imbricada com a invasão e a dominação dos territórios latino-americanos e a imposição ao mundo de um modelo de ser humano universal moderno que corresponde, na prática, ao homem, branco, patriarcal, heterossexual, cristão, proprietário. Um modelo que deixa de fora diversas faces e sujeitos, em especial as mulheres. (ARRUZZA et al., 2019, p. 16).

Estudando essas questões e retornando o foco para o trabalho com música, o livro “Elas também tocam jazz” aborda a participação de mulheres instrumentistas, nesse segmento. Nele são discutidos alguns preconceitos e estereótipos sobre a ação de mulheres que tocam instrumentos. Carneiro (1989) reflete acerca das relações de gênero e, no primeiro

parágrafo da introdução, destaca: “Os instrumentos musicais tradicionalmente considerados apropriados para as mulheres são o piano, o violino, a harpa e alguns outros instrumentos de corda. Nunca o contrabaixo” (CARNEIRO, 1989, p. 11) e frisa que, mulher no *jazz*, considerando o grande público, seria sinônimo de cantora. As convenções ou costumes descritos pelo autor estão fundados em construções sociais que desvelam argumentos apoiados em machismo e sexismo (SOUSA, 2005). Um exemplo dessa concepção está na narrativa de que a visão de uma mulher espremendo os lábios contra o bocal de um trombone ou inflando as bochechas para soprar um trompete não seria estética.

Ressalto que não deixa de causar espanto que esses comentários carregados de preconceitos descrevam, de certa maneira, um contexto musical do século XX, um período de tempo não tão distante e em um país considerado de primeiro mundo. Talvez, estejam aí, nesse tipo de argumentação, os primórdios dos preconceitos de que tocar instrumentos não seja função “apropriada” às mulheres. Carneiro (1989) discute questões referentes ao racismo, quando diz que nos anos 20, em Nova Orleans e Chicago, era raro uma mulher ocupar o lugar de músico, um meio em que “[...] as mulheres negras só tinham pela frente duas carreiras, mesmo assim se fossem bonitas: a de prostituta ou a de *blues singer*. Frequentemente as duas” (CARNEIRO, 1989, p. 12). Ele exalta que transformações foram se dando nas sociedades e reconhece a importância dos movimentos feministas:

Mas não há dúvida de que os movimentos femininos exacerbados a partir dos anos 60 tiveram uma influência marcante no *jazz establishment*. [...] As mulheres começaram a ter coragem de se candidatar às escolas de música não apenas na qualidade de pianista e harpistas, mas dispostas a encarar um trombone, soprar um saxofone, ou enfrentar uma bateria. Mais do que isso, mostraram-se seguras para disputar com os homens a condição de líderes, compondo e arranjando para *combos* e *big bands*. (CARNEIRO, 1989, p. 14).¹⁵³

Os movimentos feministas, especialmente, os feminismos negros trazem uma leitura aprofundada e oposta à perspectiva sexista, misógina e racista narrada por Carneiro (1989) sobre o *blues* (VELON, 2019). Com vasto referencial teórico, Collins (2019) expõe algumas reflexões importantes sobre este tema. O *blues* não pode ser visto apenas como entretenimento, uma vez que era uma maneira de consolidar a comunidade e debater o tecido social da vida da classe trabalhadora negra nos Estados Unidos. Uma cultura que fomentava o

¹⁵³ O autor relaciona 24 mulheres atuantes no jazz, em instrumentos diversos, dentre estas há duas brasileiras: a pianista e cantora paulistana Eliane Elias e a pianista e cantora maranhense Tânia Maria (CARNEIRO, 1989, p. 147-155).

entendimento sobre a própria pessoa, a sua agência. O *blues* parecia estar em toda parte. Fazia parte da própria vida. Collins complementa:

As mulheres negras têm sido fundamentais na manutenção, transformação e recriação das tradições do *blues* na cultura afro-americana. Como afirma Michelle Russell, o “*blues*” é, em primeiro lugar, uma linguagem familiar para as mulheres negras, ou até parte fundamental da vida. O *blues* ocupou um lugar especial na música das mulheres negras como espaço de expressão de autodefinição. As cantoras de *blues* tentam criar uma atmosfera na qual possa haver uma análise e, ainda assim, essa atmosfera é intensamente pessoal e individualizada. Quando nós, mulheres negras, cantamos *blues*, cantamos nossos próprios *blues*, individualizados e personalizados, ao mesmo tempo que expressamos o *blues* coletivo de todas as afro-americanas. (COLLINS, 2019, p.193-194).¹⁵⁴

Essas são discussões importantes e que desvelam os preconceitos de alguns discursos. Em artigo sobre a ópera e as questões de raça e gênero, Pires e Câmara (2019) analisam discursos teóricos de divergentes perspectivas e afirmam que:

[...] o debate sobre a situação da mulher negra dentro da visão restrita ao capitalismo patriarcal é negligenciado, uma vez que este movimento não reconhece a opressão de caráter racial e se sustenta no mito da democracia racial e da miscigenação. Tais discursos não são mais que argumentos falaciosos, com intuito de silenciar os debates sobre as opressões e desigualdades raciais no Brasil. (PIRES; CÂMARA, 2019, p.153).

Portanto, se há inviabilização de mulheres, sobre as mulheres negras há um silenciamento imperativo. As autoras reiteram que: “[...] são poucos os estudos que falam sobre os protagonismos de musicistas negras, sendo as documentações em que se encontram registros sobre o assunto referentes ao período colonial, muitos deles relatos de europeus viajantes (PIRES; CÂMARA, 2019, p. 158). Tais constatações são produto de racismo e das demais opressões que excluem as mulheres negras de ocuparem espaços de poder em todas as esferas sociais (CARDOSO, 2012; GOMES, 2017).

Werneck (2013b) reflete sobre o racismo na música popular brasileira e problematiza o termo: “macacas de auditório”, criado por Nestor de Holanda para definir as participantes

¹⁵⁴ Destaco um aspecto interessante comentado por Collins (2019): “A música de intérpretes clássicos de *blues* da década de 1920 – quase exclusivamente mulheres – marca o primeiro registro escrito dessa dimensão da cultura oral negra estadunidense. As canções eram originalmente cantadas em pequenas comunidades, nas quais os limites que distinguem intérpretes e público, canto e resposta e pensamento e ação eram fluidos e permeáveis. Apesar do controle das gravadoras geridas por brancos, os discos eram feitos exclusivamente para o ‘mercado racial’ afro-americano e, portanto, para os consumidores negros. Como um grande número de mulheres negras não tinha acesso à educação formal, esses discos foram os primeiros documentos permanentes a explorar um ponto de vista das mulheres negras da classe trabalhadora, ao qual elas tinham acesso apenas em locais específicos. As músicas podem ser vistas como poesia, como expressão de mulheres negras comuns rearticulada pelas tradições orais negras.” (COLLINS, 2019, p. 194).

dos auditórios dos programas de rádio nas décadas de 1940 e 1950, pois, entre outras coisas, essa expressão fala de não pertencimento, de segregação. A autora alega:

Nos dias atuais, quando já se consegue ver a inspiração racista na origem do termo, é cada vez mais difícil seu uso na esfera pública, especialmente nos discursos midiáticos. Afinal, foi um longo percurso até aqui, marcado por fortes disputas – nunca definitivas – acerca dos processos que explicam a sociedade brasileira e suas incongruências. A longa hegemonia do mito da democracia racial foi lentamente deslocada em favor do reconhecimento da força com que o racismo estrutura relações sociais, econômicas, culturais. Deslocamento que permite visualizarmos sua abrangência e os impactos produzidos ao longo dos anos – séculos! –, apesar de haver um igualmente longo caminho para a sua superação e a destruição de seus efeitos (WERNECK, 2013b, s/p.).

Werneck (2013b) desenvolve o argumento de que a resistência das mulheres negras, nesses ambientes do rádio e da cultura, registra conquistas e empoderamento, resultando em protagonismos e poder para as mulheres que abriram espaços a fim de que outras chegassem. A autora traz nomes, como: as pioneiras Tia Ciata, Chiquinha Gonzaga e toda uma sequência de mulheres negras que conquistaram espaços e poder no meio musical:

Por estarem posicionadas estrategicamente quando surgiram as diferentes oportunidades, no momento da popularização do rádio, as mulheres negras puderam inserir-se de forma ampla. Entre muitas, destaco algumas de especial interesse neste trabalho: Araci Cortes (1904-1985), Aracy de Almeida (1914-1987), Carmem Costa (1920-2007), Dolores Duran (1930-1959) e Elza Soares (1937). Todas, mulheres negras nascidas no Rio de Janeiro na primeira metade do século XX, onde desenvolveram grande parte de suas carreiras e tiveram, em comum, trajetórias proeminentes e marcantes na cultura brasileira. Partilhando a origem pobre, sua entrada na indústria se deu a partir de programas populares, como circos, teatros ou programas de calouros. (WERNECK, 2013b, s/n.).

A autora discute serem essas participações, táticas que “[...] diante dos limites da participação coletiva negra na sociedade da época e ainda nos produtos radiofônicos, aquelas mulheres negras encontraram brechas para exercer protagonismo nos programas de auditório, possibilitando novas modalidades de inserção coletiva” (WERNECK, 2013b, s/n.).

Voltando o foco para as mulheres instrumentistas e pesquisando em fontes digitais, os resultados encontrados confirmam dados sobre a predominância de homens no contexto da música instrumental. Por exemplo, na listagem dos “100 maiores músicos brasileiros” da Revista Rolling Stone¹⁵⁵ no ano de 2008, apenas 14 pessoas dessa lista são mulheres e todas elas cantoras. Na mesma revista, no ano de 2012, há uma lista destacando “os trinta

¹⁵⁵ A escolha dos nomes foi feita por quase 70 jornalistas convidados e faz parte do material de aniversário de dois anos da publicação no país, publicada em outubro de 2008. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_dos_100_maiores_artistas_da_m%C3%BAsica_brasileira_pela_Rolling_Stone_Brasil. Acesso em: 02/09/2020.

violonistas e guitarristas brasileiros¹⁵⁶”, mas apenas a violeira Helena Meirelles integra a listagem, sendo homens os outros vinte e nove integrantes. Chamou-me a atenção o fato de que alguns desses artistas elencados como violonistas/guitarristas, não colocam a ênfase da sua carreira nessa atividade. Trago como exemplo os cantores e compositores Lulu Santos e Herbert Viana.

Obviamente que, ao fazer essa colocação não tenho intenção de questionar a maneira ou a expertise com que eles tocam esses instrumentos. Busco sim, refletir sobre quais os critérios utilizados para essa escolha, pois, há um número considerável de artistas que se dedicam à performance instrumental (violonistas/guitarristas) de forma mais intensa do que eles e não foram incluídos. Ou seja, muitos outros nomes, inclusive de mulheres violonistas/guitarristas ficaram de fora. Só para citar algumas instrumentistas: Rosinha de Valença, Badi Assad, Maria Livia São Marcos, Angela Muner, Andrea Perrone, Lucinha Turnbull, Renata Montanari, entre outras. Todas as que citei aqui são instrumentistas que apresentam ou apresentaram carreiras musicais consistentes dedicadas ao violão e/ou à guitarra e que poderiam ter sido lembradas (ênfasis que, para não me distanciar da data da revista – 2012 –, não citei instrumentistas de uma novíssima geração bastante atuante).¹⁵⁷ Em outra listagem de instrumentistas, feita pelo “Guia da Semana-São Paulo”, são destacados os “12 jazzistas brasileiros que você devia conhecer”¹⁵⁸. Há, entre eles, apenas uma mulher citada, a violonista, cantora e compositora Badi Assad.

Buscando informações sobre instrumentistas maranhenses, a situação é similar. Conforme já colocado nesta pesquisa, o número de mulheres citadas é pequeno ou inexistente em referências sobre artistas maranhenses dos séculos passados e, mesmo, em trabalhos que abordam a atualidade. Para ilustrar esse aspecto, trago exemplos de trabalhos acadêmicos e artísticos que abordam a música maranhense: no livro “Chorografia do Maranhão” (SANTOS; SANTOS; RIBEIRO, 2018) em que são entrevistados cinquenta e quatro bambas do choro maranhense. Há apenas uma mulher entrevistada, a instrumentista Ignez Perdigão, maranhense, radicada na cidade do Rio de Janeiro, onde desenvolve carreira musical. Costa (2011), em trabalho acadêmico sobre a música popular produzida em São Luís-MA na década

¹⁵⁶ Ver em: Os 30 maiores ícones brasileiros da guitarra e do violão --RollingStone. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/artigo/os-30-maiores-icone-da-guitarra-e-do-violao/>.

¹⁵⁷ Ver na página do violão brasileiro, nesse endereço eletrônico: Mostra reúne 67 mulheres violonistas neste fim de semana (violaobrasileiro.com.br). Também disponível no YouTube: 1ªMostra de Mulheres Violonistas - Edição On-line - Primeira Noite - YouTube.

¹⁵⁸ Disponível em: <https://www.guiadasemana.com.br/shows/noticia/12-grandes-jazzistas-brasileiros-que-voce-precisa-conhecer>.

de sessenta do século XX, aborda a importância do rádio e da televisão como veículos de comunicação na época; os conjuntos de baile e o movimento de violonistas, em São Luís, não citam nenhuma mulher instrumentista.

Araújo (2016) fez pesquisa sobre um projeto de música instrumental na cidade, o “Projeto Sexta Musical”, que, durante dez anos, realizou eventos em São Luís, em outras cidades do Maranhão e em cidades de outros Estados brasileiros. No entanto, o pesquisador relata que o projeto teve apenas duas mulheres convidadas, as cantoras Naarã Aguiar e Rosa Reis. Nenhuma instrumentista esteve presente.

Por sua vez, Costa Neto (2015) discorre sobre o choro maranhense e não encontra registro de mulher no cenário estudado. Keller (2020), tendo como objeto o trabalho com música em São Luís, investigou a trajetória de cinco mulheres musicistas ludovicenses (Patativa, Celia Sampaio, Dicy Rocha, Nubia Rodrigues e Lena Machado), todas cantoras e algumas delas também compositoras. Destaco que a cantora Celia Sampaio teve a sua carreira como tema de monografia desenvolvida na UFMA (SOARES, 2019).

O documentário “Ventos que Sopram Maranhão”, dirigido por Neto Borges, traz um panorama da música maranhense, juntando artistas representantes de diferentes gerações e estilos musicais, mas com ênfase na chamada MPM. Faz um levantamento histórico e filma performances tanto de artistas que possuem trajetória já estabelecida quanto de outros, mais novos, iniciantes na carreira. Estão presentes nomes como Zeca Baleiro, Nosly Júnior, Sérgio Habibe, Núbia, entre outros. Em entrevista, no dia 18 de junho de 2021, com a repórter e integrante da equipe de curadoria da amostra de filmes, Andrea Pasquini¹⁵⁹, o diretor Neto Borges, é questionado sobre a falta de mulheres no filme. Andrea, pergunta se foi uma questão de agenda ou se elas ainda não estão assim tão “influentes” na música local. Ele respondeu que eram poucas nos anos 1970; em 1980, surgiu maior quantidade de mulheres; e, agora, haveria mais mulheres presentes, no entanto poucas aparecem no filme. Neto, ainda nessa entrevista, citou as cantoras maranhenses Alcione e Rita Benedito, que teriam ficado de fora do documentário por falta de tempo nas agendas.

Ainda tratando da ausência de mulheres no meio musical, mas tendo como exemplo um evento musical recente, trago para a análise o “Festival Canta São Luís: I Festival

¹⁵⁹ Ver entrevista em: #InEditBrasil Neto Borges, diretor de Ventos que Sopram Maranhão | papo com Andrea Pasquini | In-Edit Brasil 2021 - YouTube.

Ludovicense de Intérpretes da Música¹⁶⁰”. Produzido com investimento de recursos públicos, mobilizou numerosos artistas locais. O festival aconteceu durante o mês de novembro de 2020, com seis apresentações classificatórias, e a final teve lugar no dia 02 de dezembro de 2020. Tratou-se de uma grande produção, com apresentações presenciais e remotas, devido à pandemia. Envolveu muitos profissionais (músicos, apresentadores, júri, ajudantes de palco, técnicos de som, iluminadores, imprensa, entre outros) e distribuiu um montante de prêmios significativo, tendo entregue o valor de R\$60.000 (sessenta mil reais) para o primeiro colocado. Havia três bandas se revezando nas apresentações do festival, no entanto, entre os seus integrantes, não constava mulher instrumentista. Também não há o registro dos componentes das bandas no *site* do evento, destacando-se apenas os nomes dos diretores musicais. Informo que duas participantes desta tese se apresentaram como cantoras nesse evento: Carol Cunha e Thaynara Oliveira.

Cabe refletir que a falta de representatividade de mulheres nessas diversas produções trazidas aqui constitui uma pequena amostra de que, de maneira geral, na música – especialmente, na instrumental, nesse contexto – os homens são maioria, ao passo que as mulheres estão segregadas ou invisibilizadas. Chamo a atenção para o fato de que a falta de mulheres tocando parece não causar espanto ou incômodo, passando a ideia de ser visto como algo “normal”. Talvez, para o meio musical local, esteja “naturalizado” que o campo musical e principalmente o seguimento instrumental não seja um lugar para mulheres – o que eu vejo como um contrassenso, uma vez que boa parte das pessoas que ingressam nas escolas de música locais são mulheres. Logo, quem fez formação em música ou participa do meio musical da cidade (homem ou mulher), certamente conviveu e vivenciou experiências musicais com mulheres (professoras, colegas, alunas). Onde elas estão? Por que não se tornam instrumentistas atuantes? Por que não são chamadas para trabalhar? Por que não são citadas? Manter silêncio ou indiferença a este fato contribui para que as coisas se mantenham como estão.

Portanto, se o lugar de instrumentista é concebido como não apropriado para mulheres, aquelas que porventura venham a ocupá-lo, serão vistas com espanto, como algo exótico ou transgressor. Essas construções simbólicas estão na base da manutenção dos preconceitos e injustiças. Além disso, como já apontado, a falta de referências de mulheres instrumentistas, dificulta que novas gerações tenham modelos para seguirem nessa carreira musical

¹⁶⁰ Para mais detalhes ver: Canta São Luís (saoluis.ma.gov.br).

(REQUIÃO, 2020). Logo, isso vira um ciclo, que se repetirá e contribuirá para a manutenção da hegemonia masculina e o apagamento de mulheres nesta função. Algumas falas:

Na banda tem pouco tempo. Com a banda eu comecei esse ano, faz pouco tempo e eu sou a única mulher dentro da banda. É... o violino, eu participo da orquestra da UFMA, de cordas friccionadas. Lá também tem poucas mulheres, [...] geralmente tem três, quatro... Mas assim, no meio erudito do violino eu consigo ver muito mais mulheres, tocando instrumentos do que dentro de uma banda de rock. Por exemplo, é muito incomum a gente ver mulheres tocando guitarra e etc. E sendo bem reconhecidas por isso. Ainda é um meio assim mais... voltado para o masculino mesmo, a questão do meio do rock. E, no curso de Licenciatura também eu vejo que tem muitas mulheres lá dentro que cantam, mas que não têm assim, que não se desenvolveram dentro de nenhuma área instrumental, sabe? (fala 35).

É eu costumo falar, tem uma coisa assim que tem em minha cabeça que é a questão de você sim, segregar, porque você tem uma dívida histórica, né? Então esse papo que pra mim é furado de que “ah, isso já foi superado”, para com isso, homem e mulher (faz gesto com as mãos na mesma altura para representar igualdade), o que importa é a competência, isso não é verdade. Nós precisamos sim de políticas que coloquem as mulheres, porque ainda é visto como uma minoria. Então, mesmo que a gente já tenha aberto um pouco mais, já tem umas pessoas com uma cabeça diferente, pra mim isso é uma dívida histórica [...]. Como é uma dívida com o negro, como é uma dívida com o pobre. Então, você precisa sim abrir espaço, políticas afirmativas pra essas pessoas. É o que eu digo sempre né? O lance da meritocracia só existe quando você dá a oportunidade pra pessoa. Então, é mais ou menos assim, trocando em miúdos:[...] teve uma educação maravilhosa, a [...] sofreu a vida inteira. Eu só posso chegar até o teu espaço se alguém me dá essa possibilidade. Me dá um prato de comida, me dá educação, pra eu te alcançar. Se não me dão isso, você vai estar sempre à frente. A meritocracia só existe quando te dão esse suporte. [...]. Meritocracia só é feita quando você dá a base pra ele chegar lá. Ai sim, eu vou ter a capacidade de disputar com qualquer outra pessoa. Então, assim, de uma maneira geral eu acho que a gente tem, sim, que abrir portas cada vez mais, reafirmar mesmo essa política em relação às mulheres. No caso dos instrumentistas, abre sim, abre edital somente para mulheres instrumentistas em alguma coisa, você não vai eliminar o cenário que tem, que é dominado pelo masculino. Entende? Mas você cria oportunidade para mais à frente enxergarem, “ah! Foi necessário tudo isso pra eu entender que a mulher e o homem podem disputar o mesmo espaço. [...]. Tudo pra mim quando perguntam o porquê dessas políticas eu digo, dívida histórica que a gente tem com esse povo (fala 36).

São Luís é um celeiro muito grande de mulheres que participam da questão da cultura, da música, claro que a maioria delas não são reconhecidas ainda né? [...], não é que elas começaram agora, um pouco uma questão pessoal que eu observo. Mas a visibilidade tá começando agora, né? Diferente dos homens que já tem uma [...] nosso naipe de [...], por incrível que pareça tem mais mulheres do que homens. [...], mas trombone tem uma mulher. Trompete não tem nenhuma. Percussão tem uma mulher, na percussão. E aí o resto não tem. Clarinete tem uma menina, tinham duas meninas, mas aí uma saiu tem só uma agora (fala 37).

É tocando mesmo eu acho muito complicado porque tem muitos lugares onde a gente toca aqui em São Luís, às vezes, as pessoas não valorizam tanto quando deveriam. Então, assim, às vezes é muito complicado mesmo, a questão de a gente tocar na noite, querer ganhar assim um dinheiro de uma forma que dê assim para você se bancar é muito complicado. Olha, ao longo do tempo, eu tocando, em festivais de música, e geralmente eu ia para tocar [...] e, assim, tinham muitas mulheres lá, como eu disse, para cantar, poucas para tocar (fala 38).

É, a pressão, é uma pressão que fica ali por trás sabe? Você está ali tocando e os caras estão ali esperando você errar alguma coisa, que é para eles te ensinarem como é para ser feito. Ou então eles estão sempre ali para duvidar da tua capacidade de realmente tocar aquele instrumento com uma excelência necessária. Então, tem sempre isso ali por trás. Será que ela vai dar conta desse solo? Será que ela vai dar conta de tocar isso aí? Então, sempre fica aquela coisa ali subentendida, o tempo todo de como se as mulheres tivessem uma capacidade menor do que os homens de aprender alguma coisa. Nossa, já teve, casos de amigos meus virem conversar comigo, tipo, ah, tem outros caras que falam ah, mas instrumento de mulher é o baixo, que é mais fácil. É, aí tem isso de dizer, ah, o instrumento mais fácil, acho que dá mais para mulher tocar, do que esse aqui (risos), você tem que ficar o tempo todo. Nossa, o tempo todo a gente tem que ficar se reafirmando. É muito complicado, acho que mina muito a nossa autoestima. Mexe muito. (fala 39).

Jota Quest, por exemplo, você lembra o nome do cantor, você não sabe nem quem é o baterista, quem é o percussionista, quem é o tecladista, é normal mesmo essa visão centralizada no cantor. Eu até fico tranquila, já aconteceu muito assim, eu toco com [...], toca? Ah eu nunca te vi... (risos). [...], cantor que tá com o microfone. Sempre pega a frente. [...], mas é legal, porque tem assim agora esses eventos com as meninas, é legal conhecer outras músicas, outras mulheres tocando. Os meninos, também é muito legal, [...], também é muito bacana tocar junto. (fala 40).

As falas das instrumentistas dialogam com a literatura e com a vivência de músicos de outras regiões do país e do mundo. Alguns desses aspectos levantados por elas, são

corriqueiros em relações do trabalho com música. Trago, para melhor ilustrar as reflexões, o relato da pandeirista, educadora e estudiosa do choro e samba, Roberta Valente, de São Paulo, dado em uma entrevista, que está disponível no *YouTube*¹⁶¹. Ela, falando da sua trajetória, principalmente no ambiente do choro, conta que nos anos 1980, 1990, não tinha praticamente mulher nesse meio. A roda de choro é, em geral, uma prática musical com maior participação masculina. Para se tocar essa música é exigido que se tenha boa técnica. Os “chorões”¹⁶² são criteriosos: a pessoa tem que tocar bem, para entrar numa roda de choro. Roberta afirma que a mulher só é respeitada se tocar muito bem. Se tocar mais ou menos, vai sofrer bastante crítica, mais do que um homem receberia. Não que os homens não recebam críticas; eles recebem, mas de forma diferente. Resulta dessa rigidez, dessa obrigação de não errar, que pode gerar inibições. Ela, narra ter sofrido muita repressão e, com isso, não se permitia ousar, se arriscar em solos, por exemplo. Segundo a instrumentista, o machismo, está enraizado no social, ela mesma se reconhece como machista e diz que foi aprendendo a ver o que ia reproduzindo.

Outro aspecto levantado nas falas das instrumentistas participantes desta tese é reforçado por Roberta, o de que a postura da mulher é fundamental. A postura de não se intimidar com isso. Nesse aspecto, ela conta a história que viveu em uma roda de choro, na cidade de João Pessoa. Havia entre o público um rapaz que a conhecia, que já a tinha visto tocar em outra ocasião e ficou pedindo para que os chorões a chamassem para tocar na roda. Ele não foi ouvido, mas ficou insistindo. Segundo ela, a situação ficou um pouco constrangedora. Até que ela foi chamada para tocar e puxaram o choro “Bem Brasil”¹⁶³ do compositor Altamiro Carrilho – que, conforme explicou Roberta, talvez se trate de uma das músicas mais difíceis para pandeiristas, cheia de breques e viradas. No entanto, ela já conhecia a música e a tocou melhor que o pandeirista que lá estava. Aí, a situação se inverteu, foi um espanto geral. Ela foi notada, virou a atração, foi aplaudida e abraçada.

Esse tipo de ação, de “testar” a capacidade ou mesmo, uma possível tentativa de “derrubar” a instrumentista, também foi apontado nas falas das instrumentistas de São Luís. Infelizmente, segundo elas, esses fatos acontecem frequentemente. No senso comum são

¹⁶¹ Entrevista disponível em: Roberta Valente - Episódio 01 da série 'Mulheres no Choro'. - YouTube . Acesso em: 02/05/2021.

¹⁶² Chorões: Como são batizados os músicos que executam o gênero choro, os grupos são chamados de Regionais. Disponível em: <https://www.infoescola.com/musica/chorinho/>. Acesso: 27/01/2022.

¹⁶³ Vídeo dessa música, tocada pelo grupo “Ó do borogodó”, com a Roberta Valente no pandeiro. Disponível em: Ó do Borogodó | Bem Brasil (Altamiro Carrilho) | Instrumental SESC Brasil - YouTube. Acesso em: 27/01/2022.

chamados de “casca de banana”. Cabe a pergunta: tais posturas levam a quê? Quais interesses estão por trás dessas atitudes? Quais as consequências dessas práticas?

Perguntada sobre a atualidade musical no Brasil, Roberta Valente declara que hoje está bem mais fácil. Há dezenas ou centenas de mulheres nesse meio. Quando ela começou, quase não havia participação feminina nas rodas e ela teve como inspiração duas choronas: a Jane do Bandolim e a Kika Hein (pandeiro). Hoje, Roberta e muitas outras mulheres são inspiração para novas instrumentistas. Ou seja, enfatizo o aspecto da relevância das referências, de haver outras mulheres em destaque e ocupando esses lugares. Isso é importante para que diminuam as diferenças e as segregações. Trago outras falas das instrumentistas:

Principalmente nesses eventos em que eu vou buscar fora, workshops, festivais, normalmente eu sou a única mulher da turma [...]. Eu sou a única mulher, então sempre tem olhares de desaprovação ou de..., né? Então são situações que intimidam um pouco você, a única mulher e apesar de eu estar [...], querer mostrar a força e representar: “tô aqui e no mesmo nível, tô aqui com vocês”; mas, é bem difícil. Bem complicada essa situação porque se, por exemplo, for uma apresentação em que cada um vai ao palco, quando é a minha vez já tem comentários, já tem [...], é complicado essa parte. (fala 41).

Sim, em shows também, palcos grandes, festivais, sobem várias bandas, quando sobe a minha banda que tem mulheres na frente – a gente trabalha muito essa questão do feminino, então é levantar a bandeira mesmo e erguer a cabeça porque é difícil – Rola ali, desde a produção ao roadie¹⁶⁴, todos os olhares são diferentes. Pra mim, inclusive é bem complicado (fala 42).

Isso já acontece é mais no meio dos profissionais, né? Sendo que o meio do instrumento que eu escolhi ou que me escolheu, a maioria praticamente são homens né? Que executam, então é difícil (fala 43).

As oportunidades das mulheres são piores. Muita desigualdade. [...], falou de juntar racha eu tô no meio. [...] Ser artista é ser resistência, eu vivo de arte. Viver de arte é guerrilha. Ser mulher na música é delicado. A revolução virá pelo ventre (fala 44).

Tem muito preconceito. A gente se depara com várias pessoas subestimando. A maioria dos músicos homens subestimam muito o trabalho. Pela minha experiência[...] tem isso, até com amigos próximos, acaba acontecendo isso. Pensar que por ser mulher vai ter

¹⁶⁴ *Roadie* é um técnico de espetáculo musical. Um *roadie* viaja com bandas em turnês e é uma figura que se vê, por exemplo, passando o som ou contribuindo com o artista e seus músicos na hora da passagem de som; está sempre atento na hora do espetáculo para problemas ocasionais – da troca de encordoamento até a substituição de um instrumento. Disponível em: O que faz um roadie? - Souza Lima Blog.

um trabalho inferior. Tento não deixar isso me tomar. Acontece assédio, várias situações bem constrangedoras (fala 45).

A maioria dos meus alunos são mulheres. Quando acaba o curso, nenhuma segue, assim, como instrumentista. Relações de gênero, o papel da mulher, a mulher tem que ficar em casa, ou então [...] enfim, serviços domésticos. A gente tem que fazer muita coisa ao mesmo tempo. Tem que ter um equilíbrio interno muito grande pra suportar essas coisas e eu tento levar isso pra sala de aula. Tanto para as minhas alunas, quanto pros meus alunos também. Tem que ter o mesmo nível de importância e pregar sempre que tenham respeito (fala 46).

As meninas têm dificuldade de seguir e de estudar o instrumento. Tem o relato de uma aluna, bem nova, tem uns 12 anos e ela veio muito triste me falar que gostaria de seguir essa carreira, mas não tem o apoio dos pais [...]. Pessoalmente, foi dessa forma comigo. Assim, eu tive apoio, mas não foi aquele apoio de acreditar, de comemorar junto, de ver realmente como uma profissão [...], mas, esse apoio sendo mulher foi barra pesada. Foi solitário, é um caminho solitário (fala 47).

No meio dos instrumentistas sou a única mulher. Isso é um fato recorrente na minha vida musical. Eu sempre estive em grupos em que eu era a única mulher instrumentista [...] em Big Bands, em bandas [...] é recorrente, em grupos grandes como esses eu ser a única mulher participante (fala 48).

No naipe, se alguém erra, eles olham logo pra mim, mesmo quando não fui eu quem errou (fala 49).

Segundo Segnini (2014), a incorporação das relações de gênero às pesquisas partiu da compreensão evidenciada nos resultados obtidos, a de que os trabalhadores têm dois sexos e que percebê-los assexuados empobrecia a tentativa de captar o social. Reforçando essas desigualdades, a autora diz:

As relações sociais consubstanciais de classe, gênero e raça/cor da pele informam diferenças observadas nas pesquisas quando se considera o lugar que ocupam e as trajetórias de homens e mulheres nas formas de vivenciar o campo artístico, seja no trabalho com vínculos duradouros e formais (orquestras/corpos estáveis e docência), seja no trabalho intermitente (trabalho artístico de curta duração, financiado por meio de projetos, editais, cachês e outras formas). Os dados estatísticos selecionados evidenciam que o campo da música é, de forma predominante, um espaço constituído por homens brancos (48% do total). (SEGNINI, 2014, p. 75).

Diante de tantos depoimentos que mostram aspectos reproduzidos nas relações de trabalho nessa área, fica evidenciado que tais vivências são produto de uma sociedade que, de maneira geral, se desenvolve apoiada em valores carregados de machismo, sexismo,

misoginia, racismo, preconceito de classe, entre outros. Butler (2018) defende que estamos, na contemporaneidade, vendo uma nova forma de fascismo, no qual nem sempre há quebra explícita com a democracia e que, em alguns casos, funciona dentro de sua estrutura. Rodrigues et al. (2019), ao entrevistarem a autora, destacam:

Nesse ponto, Estados Unidos e Brasil estariam muito próximos, experimentando formas de precariedade induzidas pelas forças financeiras e econômicas que estão intensificando a xenofobia, a homofobia, o antifeminismo, o racismo e uma série de reações violentas aos movimentos sociais. (RODRIGUES et al., 2019, p. 12).

A filósofa Judith Butler esteve duas vezes no Brasil: a primeira, no ano de 2015, quando cumpriu agendas nas Universidades da Bahia e em evento na cidade de São Paulo. Retornou ao país no ano de 2017, participando da organização do seminário “Os fins da democracia”, realizado em São Paulo, onde lançou o seu livro “Caminhos Divergentes”. Durante a segunda estada no país, houve manifestações contrárias ao pensamento de Butler e ela foi agredida no aeroporto, quando retornava à sua casa.¹⁶⁵ Episódio esse que, de certa maneira, ilustra o avanço desse “novo fascismo”. Sobre o assunto, Rodrigues et al. (2019) colocam:

No intervalo que separou as duas visitas de Butler ao país, as forças de extrema direita cresceram e a sua figura quase franzina se transformou num dos maiores símbolos de tudo que precisava ser combatido no pensamento de esquerda. Enquanto dentro do auditório um grupo de intelectuais discutia os fins da democracia, lá fora o que se podia constatar era o fenômeno mesmo que Butler menciona nesta entrevista: a democracia sendo corroída por dentro das próprias instituições que a sustentam. (RODRIGUES et al., 2019, p. 13).

O Brasil é um país marcado pela injustiça social e, conseqüentemente, pela pobreza. Encontra-se em um momento histórico no qual a agenda neoliberal avança, gerando precarizações em diversos setores. Falando dessas violências, Butler (apud Rodrigues et al., 2019) afirma:

[...] é essencial chamar a atenção para como a riqueza é agora apropriada e acumulada por uma pequena porcentagem de pessoas, ao mesmo tempo que muitos outros estão expostos à pobreza e despossessão. Assim, essa radical e obscena desigualdade tem que ser denunciada em todos os aspectos do movimento feminista, assim como o feminicídio, a violência contra os migrantes, a homofobia e a transfobia. Temos de achar uma maneira de articular todas essas dimensões do movimento e renovar nossa teoria social para impedir a devastação do presente, inclusive das florestas tropicais e dos lugares de promessa para uma nova aliança. (BUTLER apud RODRIGUES et al., 2019, p. 21).

¹⁶⁵ Mais informações sobre esses episódios, disponíveis em: Filósofa Judith Butler é agredida em Congonhas antes de deixar São Paulo - ÉPOCA | Cultura (globo.com). Acesso em: 28/01/2022.

A inclusão da interseccionalidade é fundamental para a ampliação das discussões. Reforço o que dizem Collins e Bilge (2021):

A interseccionalidade, ao reconhecer que a desigualdade social raramente é causada por um único fator, adiciona camadas de complexidade aos entendimentos a respeito da desigualdade social. Usar a interseccionalidade como ferramenta analítica vai muito além de ver a desigualdade social através de lentes exclusivas de raça, ou classe; em vez disso, entende-se a desigualdade social através das interações entre as várias categorias de poder. (COLLINS; BILGE, 2019, p. 46).

Em nossos diálogos, nas falas das participantes, foram apresentadas questões relacionadas a preconceitos de classe, de raça, de orientação sexual, entre outros. Mas, se comparadas às relações de gênero, apareceram em menor quantidade e percebi que eram tratadas de formas diferentes. Talvez, dentre outras possibilidades, como a subjetividade de cada uma, pude inferir que alguns desses aspectos foram mais difíceis de serem abordados, silenciados ou mesmo ignorados (não percebidos). Compreendo, também, que o “não falar” pode estar carregado de significados e de sentimentos. Notadamente, preconceitos e diferenças trazem consequências para a vida das pessoas, sendo difícil, muitas vezes, até nominá-los ou reconhecê-los. Portanto, há questões que ficaram menos evidentes.

Sobre racismo, uma análise interessante trazida na fala de uma instrumentista participante diz respeito à formação de músicos por projetos sociais – como, por exemplo, a “Escola de Música do Bom Menino” – que atende, quase que na totalidade das vagas oferecidas, uma população de menor poder aquisitivo e proveniente de bairros periféricos. Segundo esse relato, esses projetos apresentam geralmente nas suas turmas maior quantidade de pessoas negras ou pardas. Fato que pode inferir e demonstrar segregações causadas, principalmente, pelo racismo. Usualmente, esses jovens também vão compor grande parte das bandas militares (Guarda Municipal, Bombeiros, Exército). Negros ou não, esses músicos são oriundos de famílias de menor poder aquisitivo e encontram na música uma possibilidade de ascensão social. No entanto, nem todos conseguem seguir na formação de músico e abandonam a área, muitas vezes, em busca de empregos em outras profissões com retorno financeiro mais imediato ou estável.

Outro preconceito que necessita de destaque é contra a população LGBTQIA+, que é numerosa no Brasil. Em vinte anos, essa discriminação matou mais de 5.000 pessoas.¹⁶⁶ Em 2020, pelo menos 237 pessoas morreram por causa desse preconceito e, desse total de mortes,

¹⁶⁶ Ver mais detalhes em: Preconceito matou mais de 5 mil LGBTQIA+ em 20 anos, diz estudo | CNN Brasil . Acesso em: 28/01/2022.

mais de 94% foram homicídios, o que significa que 224 pessoas dessa comunidade foram assassinadas. Apesar de alarmantes, esses números mostram queda de quase 30% se compararmos com os dados do mesmo levantamento, no ano de 2019. De acordo com os grupos que fazem a pesquisa, esses números estão em queda principalmente depois da decisão do Supremo Tribunal Federal- STF, que colocou a homofobia entre os crimes na legislação brasileira.¹⁶⁷

Essa questão da violência, foi trazida também por Sousa (2005), quando declara: “A homossexualidade ainda hoje é objeto de muito preconceito e alvo de violência, conferindo aos quadros estatísticos de homicídios intencionais elevados índices que destacam os assassinatos motivados por ódio e repulsa à orientação sexual” (SOUSA, 2005, p. 38). Nessa direção, Mariano (2005), tendo Butler por referência, afirma que ter a heterossexualidade como norma traz consequências:

A normatização das identidades e sua conseqüente opressão definem padrões de comportamento e de conduta rejeitando as diferenças dos sujeitos sociais. Exemplo dessa opressão é o heterossexismo presente nas definições de gênero. Para Judith Butler, heterossexualidade pressuposta nas relações de gênero é opressora, na medida em que busca criar uma unidade em torno do que é ser mulher e uma estabilidade entre sexo, gênero e desejo. Refutar essa estabilidade sempre pressuposta, mas jamais real, “desconstruindo” o sujeito e subvertendo as identidades, é uma condição necessária para uma epistemologia com maior abrangência explicativa e para a radicalização da democracia. Note-se a dupla preocupação das pensadoras feministas com o conhecimento e com a prática política. (MARIANO, 2005, p. 487).

Discutindo gênero, militância LGBT e musicologia *queer* no Brasil, Cavalcanti (2018) destaca fatores históricos:

Sabe-se que o Brasil passou por um período ditatorial por mais de duas décadas, o qual institucionalizou e intensificou a homolebotransfobia que já existia no país. A educação sexual foi expulsa das escolas e houve prisão, perseguição e tortura de pessoas LGBT por livre associação aos movimentos de esquerda. Hoje, os altos índices de violência contra essas pessoas mostram uma necessidade urgente de políticas eficazes nesse sentido, apesar de haver uma “bancada evangélica” em várias instâncias políticas prestando um desserviço à comunidade LGBT. Em 2013, inúmeras manifestações ocuparam as ruas do Brasil. Os manifestantes estavam saturados com toda a corrupção da classe política, a violência contra minorias e clamavam por mais investimentos na educação e saúde públicas. Embora as mudanças políticas não tenham sido favoráveis ao povo brasileiro desde então, houve uma maior abertura na sociedade para maiores debates políticos e

¹⁶⁷ Desde 2019, a homofobia é criminalizada no Brasil. A determinação está atrelada à Lei de Racismo (7716/89), que hoje prevê crimes de discriminação ou preconceito por “raça, cor, etnia, religião e procedência nacional”. A prática da lei contempla atos de “discriminação por orientação sexual e identidade de gênero”. Por isso, ainda que usando o termo de homofobia para definir essa lei, todas as outras pessoas LGBTQIA+ são contempladas.

econômicos, como também, para a arte LGBT e *queer* (CAVALCANTI, 2018, p. 6-7).

Importante essa contextualização para que não esqueçamos as violências e arbitrariedades que ocorreram no período da ditadura militar brasileira e das suas consequências, atrasando o desenvolvimento de diversos setores da sociedade, principalmente o da cultura e arte. Chamo a atenção para a menção que faz Cavalcanti (2018) nesse trecho sobre o ano de 2013, mesmo período em que observei aumento de demandas e investimentos no cenário musical na cidade de São Luís. Tal “coincidência” diz respeito ao reconhecimento de que havia uma abertura e um clamor por políticas públicas que diminuíssem as desigualdades. Concordo com a constatação de que não houve melhoras com as mudanças políticas após o golpe de 2016, que resultou no *impeachment* da então eleita presidenta Dilma Rousseff. O país, de maneira geral, tem passado por políticas que geraram perdas salariais e de direitos trabalhistas.

Voltando à questão LGBT, assim como tiveram ebulição os movimentos negros e feministas na segunda metade do século XX, nos Estados Unidos já havia um movimento lésbico e *gay* em formação e “[...] foi em 1969, depois do motim *Stonewall* – série de manifestações de LGBTs em resposta a uma invasão da polícia em um bar *gay* de Nova York de mesmo nome” (CAVALCANTI, 2018, p. 8) – que ele ganhou força, seguindo na militância e na busca por respeito. Nesse sentido, na música brasileira sempre houve artistas engajados a esta causa e, na atualidade, novas atuações dão continuidade a essas resistências e movimentos. Sobre essa questão:

[...] a cultura *queer* resistiu nas mãos e no talento das “Dzi Croquettes”, companhia brasileira de dança e teatro que de 1972 e 1976 concebeu espetáculos onde faziam questão de borrar os limites de gênero. Concomitantemente, no universo da música popular, Ney Matogrosso e os “Secos e Molhados” também desempenhavam este papel. Pode-se dizer que Ney Matogrosso foi um dos pioneiros na representatividade *gay* na MPB, juntamente com outros artistas encarregados de exceder os limites de gênero e heteronormatividade em suas canções como Chico Buarque, Rita Lee, Elis Regina, Tuca, Milton Nascimento, Caetano Veloso, dentre outros. O cenário favorável da música LGBT brasileira contemporânea deve-se bastante a esses artistas, e cresce cada vez mais: as MC’s Xuxu, Linn da Quebrada e Mulher Pepita, as cantoras *drags* Lia Clark, Pablo Vittar, Gloria Groove, os rappers Rico Dalasam e Tássia Reis, os cantores Jaloo, Johnny Hooker, Felipe Catto, Ellen Oléria, Lineker, Alice Caymmi, Raquel Virginia e Assucena da banda “As Bahias e a Cozinha Mineira”, e Liniker da banda “Liniker e os Caramelows”, são alguns nomes da nova geração de artistas que cantam e tocam a diversidade em suas músicas. (CAVALCANTI, 2018, p. 8-9).

Articulando esse aspecto a esta tese, relembro que a metodologia utilizada nas entrevistas e filmagens foi de deixar as questões abertas, proporcionando que as participantes

se autodeclarassem ou se posicionassem de acordo com o seu desejo. Portanto, eu trazia o “tema”, fazia perguntas sobre situações que envolviam essas categorias de análise e elas discorriam de acordo com as próprias experiências e vontade. Nesse sentido, apenas uma participante se autodeclarou lésbica, ao fazer um comentário sobre sua vida particular e a convivência com a sua companheira.

Mas, como já mencionado, a minha “alteridade próxima” com o campo pode ter interferido nesse aspecto, uma vez que, por ter relação de amizade ou profissional com muitas delas, conheço suas famílias e elas, a minha, o que, possivelmente, contribuiu para que não comentassem a respeito da orientação sexual delas, por não sentirem necessidade. O que não invalida a possibilidade de que, para algumas, essa possa ser uma temática que traga constrangimentos ou dificuldades de exposição.

De qualquer modo, nos relatos apareceram questões relacionadas à sexualidade e a preconceitos, como, por exemplo, a ocorrência de “xingamentos” ou comentários relacionados à homossexualidade em determinado evento e também sobre assédio moral e sexual. Esse último ponto foi unânime: todas as instrumentistas que abordaram o tema, relataram que sofreram ou conheciam mulheres que foram assediadas em momentos de trabalho. Alguns relatos explicitam essa situação:

[...] nossa. Já teve vezes de assim, é, produtores virem falar comigo querendo fazer algo relacionado à produção musical me convidarem, pra tipo: almoços de negócios e darem em cima de mim, assim sugerirem coisas assim incabíveis, [...] Nossa, é muito comum no meio, isso é muito comum. Os homens pensam que pelo fato de as mulheres estarem nesse meio, elas estão disponíveis. Então, sabe? Ou então elas estão disponíveis para fazerem isso pra, de certa forma, alavancar a carreira delas e não é assim, sabe? Por que para as mulheres tem que ser assim? Para os homens é assim? (fala 50).

O que eu acho que acontece muito, é a questão do machismo ... ah, porque são mulheres, ah, terminando aí vem sentar aqui com a gente.

Assédio, eu acho que é desnecessário, é desagradável, né? (fala 51).

Eu fui assediada pelo meu chefe durante dez anos praticamente. Tive depressão, desenvolvi vários problemas. Lógico que eu tive outros problemas [...], mas um dos pontos que eu tratei com terapia que ao tocar mexia muito comigo foi essa questão desse assédio. E o que que aconteceu, o que mexeu comigo? Eu queria progredir e eu sentia que de alguma forma que ele fazia de tudo pra que eu não progredisse lá dentro, entendeu? [...]. Chegou um momento em que ficou tão sem explicação que eu mesmo sem falar, [...] quando eu não tenho muita

intimidade com a pessoa eu sou muito introspectiva. Então como eu não trocava ideia com todo mundo as pessoas não entendiam, mas depois as pessoas começaram a observar que tinha alguma coisa estranha, do porquê que o meu comportamento era diferente, porque que ele me tratava diferente. Porque que ele favorecia uns e impedia que algumas coisas acontecessem, sendo que eu nunca fiz nada pra ele. [...]. foi muito complicado e eu era barrada. [...]. Ele começou a criar um monte de coisas, que eu queria o lugar dele [...] ele é problemático mesmo, né? Então não teve problema só comigo, mas eu falo aquilo que eu passei. [...], tem pessoas que até hoje fazem piada, porque dizem que isso é coisa da minha cabeça. [...], foi muito forte. Eu não escondo isso, eu falo, claro pra quem entende[...] quando eu me dei conta do que aconteceu, [...]. Eu comecei a falar, fiz terapia, mas eu passei muito tempo calada, [...], até porque se tem alguém, um colega que chegou a verbalizar isso de te desqualificar, você vê que é uma coisa muito séria mesmo. [...] é mais comum do que se acha que é. Entendeu? É bem mais comum. E eu não me dava conta, eu ficava assim, [...] é as coisas aqui acontecem assim. Eu tenho que ficar aqui no meu lugar, quieta. Chegou um momento que eu desmotivei total (fala 52).

Já, de pessoas que a gente não imagina que vai fazer isso um dia. Que a gente vê como um mentor, um... e acaba acontecendo de [...]. Do público? ah, pelo menos até agora a minha experiência com assédio do público foi bem tranquilo. Só questão de elogiar, de querer tirar fotos, essas coisas (risos). Até agora foi bem tranquilo, não teve nenhuma situação. Por parte, desse outro lado, né? Da convivência com outros músicos, já me aconteceu situações bem chatas. Assim, que também acontece, da pessoa, do rapaz, de botar uma menina aqui, já vê como. Já tem um olhar sexual de objeto, de objetivar a mulher. E associar sempre a mulher como, por exemplo, teve uma situação que eu fui à sala de aula da pessoa, do professor né? E tinha lá a foto de uma mulher tocando um instrumento, um respectivo instrumento e ela estava quase que, seminua. Então, são pequenos detalhes, né? De representações que fazem perpetuar essa cultura de objetificação da mulher e acho isso muito perigoso. Muito mesmo, e por ser a única mulher em vários grupos eu já tive algumas conversas e eles não conseguem compreender. A gente conversa, já expus: oh gente eu tenho medo de sair de noite porque tal coisa pode acontecer comigo. Ai eles ficam: não, mas homem também sofre assédio. (risos) isso é um perigo, não pode, não pode fazer essa comparação. É histórico, não pode fazer a comparação. E eu sempre. Pelo menos agora, nessa época, eu tenho 22 anos. Agora que eu tô acordando, formando na minha cabeça o que eu vou levar como artista? (fala 53).

Bastante, na época do barzinho era mais difícil porque sempre tinha bilhetinhos ou se eu levantava um pouco do palco para ir ao banheiro, alguém sempre acompanhava. Ou, quando acabava o show eu sentava em uma mesa, sempre vinha alguém e, o assédio está

presente assim bastante. Hoje, não tanto, mas na época. [...] Sim, de pessoas que tocaram junto comigo [...] rola, rola bastante (fala 54).

Assédio já aconteceu sim. É mais comum. Já aconteceu assim, das pessoas misturarem um pouco, “ah! Olha, uma menina” e querer dar em cima, né? (fala 55).

Comigo não tem dessa porque eu corto logo. Se vier, eu digo logo a real, o ABC todinho, se vier, eu vou denunciar. Eu já tive pessoas que já me contaram, colegas que já foram assediadas, [...] passar uma música e nesse passar a música, ele passa a mão, então, ele acha que é muito fácil, aí, qualquer menina, mas não é. Ele ainda não tem esse limite, né, uma coisa assim. [...]. Mas eu sei que rola assédio, que é uma coisa que nem deveria rolar (fala 56).

Sofrer assédio não, mas, de fato, eu nunca me coloquei, assim, pra tocar em casamento, por causa dessas questões. De horário, não é? E pensar, eu vou voltar tarde da noite, voltar sozinha, ter esse medo. Inclusive, hoje eu sou casada, eu sempre coloco, ah, mas se eu for, meu marido que vai ter que me levar, porque eu não vou sozinha porque eu tenho medo, né? (fala 57).

É muito recorrente a questão do assédio, por exemplo, eu acho que pra quem tá na noite é bem sério também. O que também não tira a questão [...], a questão do assédio ela existe em todas as áreas, ela existe em todos os segmentos. Existe o assédio de professor para aluna, existe o assédio de aluno para professor. O assédio das fãs em relação ao homem sempre existiu. Isso não precisa nem falar, né? As mulheres, aquela coisa de tietagem, de enlouquecer, de ir atrás do cara em hotel. Algumas mulheres fazem isso, as adolescentes fizeram e muita gente que não é mais adolescente continua fazendo e a sociedade aceita né? Aceita, existe uma certa aceitação (faz o gesto de aspas, com as mãos) com isso daí. Eu acho que precisa haver um olhar bastante crítico porque qual o momento que deixa de ser tietagem e começa a ser o assédio, né? Eu acho que isso é que vai gerar uma mudança de comportamento, até quando que você está só sendo fã e quando é que você começa a incomodar a pessoa e começa a assediar a pessoa? Eu não acompanho, claro eu não acompanho a vida de uma mulher que canta na noite; eu imagino que ela enfrenta muitas situações de assédio. [...] na vida diária a gente enfrenta e uma situação, é só a mulher ter um pouquinho mais de exposição que ela também começa a sofrer mais, né? Então, enquanto você tá em uma situação que você não aparece demais, tá menos sujeita, mas quando você chama atenção em um determinado momento uma situação, ali você se expõe um pouco mais e ali você vai sofrer mais (fala 58).

Por assédio, bastante. Né, eu já fui assim duvidada por ser mulher, assim: “será que não vai ter envolvimento com ninguém?” eu já

passei por essas coisas. [...] Agora, assédio é absurdo. De pessoas da banda em que eu ia tocar, e sempre aquela gracinha a mais (fala 59).

Muitos desses comportamentos apresentados exprimem condutas machistas, comuns em sociedades nas quais as construções de gênero segmentam e hierarquizam as pessoas levando em consideração aspectos biológicos (BUTLER, 2003; OYĚWÙMÍ, 2021). Nesse viés, pesquisando sobre as mulheres *DJs* que trabalham no reggae maranhense e citando exemplos trazidos pelas suas entrevistadas, Sousa (2016) discute concepções em que a figura da mulher é associada à sensualidade/promiscuidade e, também, como sendo utilizada na qualidade de fator de *marketing*, de chamar a atenção e de obter lucro:

Historicamente, a mulher é subestimada em relação a suas capacidades profissionais. Resquícios do pensamento patriarcal contribuem para a imagem da mulher como ser inferior. O depoimento de Elizabeth ilustra um exemplo clássico de machismo: a impossibilidade de aceitar que a mulher obteve sucesso por méritos próprios, associando o sucesso feminino como mérito decorrente de uma figura masculina. As profissionais femininas, das mais variadas áreas, principalmente em profissões tidas como “masculinas”, constantemente são vítimas de pensamentos misóginos, que atribuem o sucesso profissional feminino à sua sexualidade, como se a sedução fosse o único atributo da mulher. Durante a pesquisa de campo, em conversas informais, surgiram comentários do tipo “toca em determinada casa por que passou no teste do sofá do proprietário”, “não vai durar muito por que o proprietário do espaço vai enjoar dela” ou “tem público só por que é bonitinha, não toca nada”, deixando claro a representação da *DJ* feminina construída por parte de alguns profissionais da cadeia produtiva do reggae. Em relação a este tipo de julgamento, as *DJs* que tocam na companhia de seus maridos estão mais “protegidas”, enquanto as *DJs* que fazem carreira solo terminam mais expostas. Sobre a exposição da figura feminina durante o exercício da atividade profissional a violências físicas e simbólicas e a problemática do corpo feminino, Fabiana Rasta afirma que muitas bandas têm contratado mulheres por jogada de marketing, por perceber a mulher como uma figura enigmática, que aliado à exploração da sensualidade feminina vai atrair o público, “por terem tão poucas, as mulheres no reggae terminam sendo novidade e motivo de curiosidade”. (SOUSA, 2016, p.157).

Confirmando essa percepção, Biroli (2018) comenta: “Os corpos estão no centro das disputas, evidenciando o caráter político e social do que neles se passa, do que representam em uma economia simbólica e material mais ampla” (BIROLI, 2018, 80-81). Desta forma, os percursos, inclusive as carreiras, das pessoas sofrem consequências pelos modos como esses corpos são visados segundo práticas normalizadoras e pela inscrição de violências fundadas não apenas no ódio, mas também em diferentes sistemas de crença e perspectivas morais (BIROLI, 2018).

A esse respeito, Sousa (2016) diz:

Para as mulheres, torna-se mais difícil pela construção social que tenta legitimar espaços da presença feminina em razão de sua constituição física e aspectos morais. Os estudos de gênero baseiam-se nos discursos construídos sobre corpos sexuados.

O corpo físico da mulher, na sociedade ocidental, está culturalmente associado à fragilidade e inferioridade em relação ao corpo masculino. As mulheres ainda são tolhidas socialmente devido a discursos construídos sobre o corpo feminino (SOUSA, 2016, p.143).

Assédio, é uma forma de violência e é, sem dúvida, um assunto central da saúde pública, especialmente pelas consequências que impacta na saúde e qualidade de vida das pessoas. Santos e Gerizani (2018), tratando do assédio na educação musical, explicam que:

Abuso, agressão, assédio ou violência, são muitos os nomes, e podemos utilizá-los para nos referir aos mais diversos tipos de sofrimento infligidos propositalmente à outras pessoas, desde as formas mais sutis, tais como perseguições e privações de direitos, até as mais graves como difamação e humilhação, por exemplo, que podem ocorrer nos âmbitos familiares, âmbito profissional ou mesmo acadêmico/escolar. (SANTOS; GERIZANI, 2018, p.1).

O assédio sexual é caracterizado como uma manifestação sensual ou sexual, alheia à vontade da pessoa a quem se dirige. Estão aí incluídas as abordagens violentas, as falas grosseiras, as ofensas e propostas inadequadas que levam a constrangimentos, a humilhações e causam medo. Nos casos de assédio, não há o consentimento da outra parte, diferentemente do que acontece na paquera¹⁶⁸.

Blanco (2021), falando sobre assédio sexual na *Dance Music*, apresenta uma pesquisa realizada pelo Sindicato dos Músicos do Reino Unido antes da pandemia da Covid-19, com dados estatísticos alarmantes: 48% dos músicos sofreram um tipo de assédio sexual no trabalho e 58% testemunharam algum assédio sexual durante o trabalho. A pesquisadora diz existir uma cultura predatória enraizada na comunidade musical que precisa ser extinguida.

Não são vítimas apenas mulheres, mas a comunidade LGBTQI+, artistas, funcionários e freelancers que sofrem e acabam deixando a indústria e abandonando a música. É necessário uma união entre clubes, figuras de alto escalão e frequentadores da cena com uma tolerância zero para tais atitudes para garantir que a música seja o foco (BLANCO, 2021, s/p.).

¹⁶⁸ “As cantadas ou os assédios físicos não são uma forma de conhecer pessoas para um relacionamento íntimo. Uma paquera acontece com consentimento de ambas as partes: é uma tentativa legítima de criar uma conexão com alguém que você conhece e estima. Por outro lado, o assédio nunca leva a uma intimidade maior. O sujeito que grita para uma mulher na rua de dentro do seu carro jamais quer ouvir a opinião da outra parte. Ele quer apenas se impor sobre ela. Quem confunde assédio sexual com paquera quer, na verdade, causar confusão justamente para poder continuar a fazer o que quiser sem dor na consciência. Paquera não causa medo e nem angústia. O mais importante é buscar o consentimento e aceitar “não” como resposta”. Ver mais em: [assedio_sexual.pdf \(cprm.gov.br\)](#). Acesso em: 04/03/2022.

O assédio moral¹⁶⁹, também presente na fala das instrumentistas, é outra forma de violência que acaba, por vezes, produzindo danos emocionais que podem causar incômodo e levar até ao suicídio, dependendo do estado da saúde psicológica da pessoa que foi violentada (SANTOS; GERIZANI, 2018, p. 4). É importante saber definir e caracterizar o problema, para que, a partir do conhecimento do que deve ser combatido, saiba como proceder para solucionar as questões. O assédio moral pode acontecer nos mais diversos contextos sociais, seja no de trabalho, nas famílias ou nas instituições de ensino. Tal fenômeno acaba por alterar o resultado de atividades, gerando problemas psicológicos, sociais, de aprendizagem e de conduta profissional, devido às humilhações e/ou sofrimentos por ele causados.

5.2 PRÁTICAS DE TRABALHO E FORMAÇÃO ACADÊMICA EM MÚSICA

As práticas de trabalho com música são variadas dentro da música urbana aqui tratada, são muitas as “frentes de trabalho” possíveis e, também, a formação acadêmica na área tem suas particularidades. Exemplificando um aspecto: para atuar profissionalmente no mercado de trabalho da música, a pessoa prescinde do diploma universitário ou de qualquer certificado, diferentemente de outras ocupações organizadas com mediação de um curso superior (SALGADO, 2005b, 2020). O processo de “formação” do músico está ligado a uma aprendizagem, que, geralmente, começa antes do curso de Graduação, continua paralelo a ele (muitas vezes, de forma independente) e continua após a sua conclusão. Discutindo a relevância do Curso Superior em Música para músicos de orquestra, Kronemberger (2016) afirma:

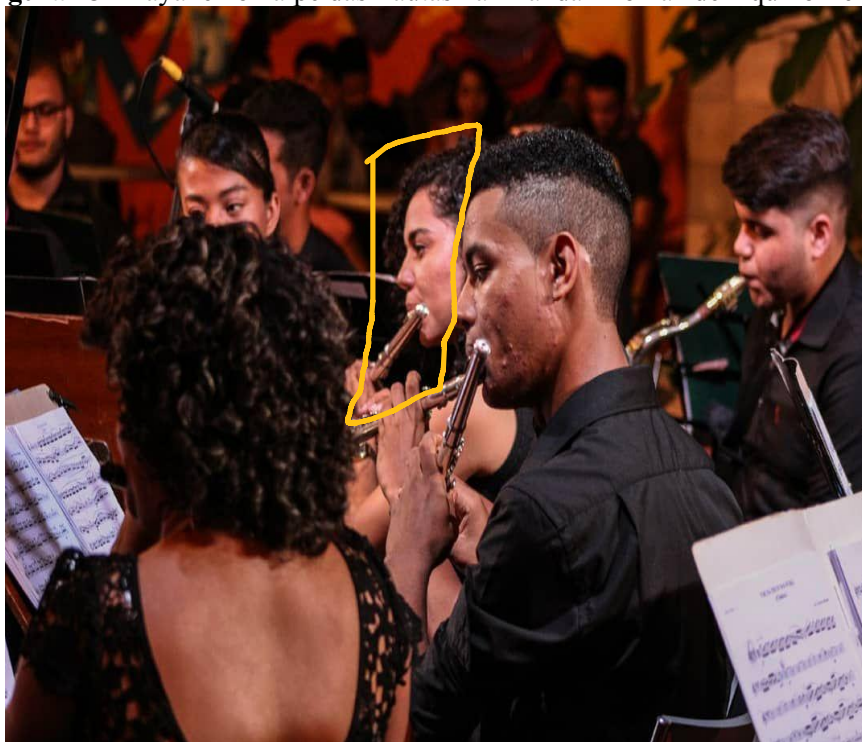
O ensino superior é visto pelos músicos como possibilidade economicamente viável de acesso a bons professores, a melhores estruturas e ferramentas que viabilizem o aperfeiçoamento de suas práticas musicais. Presente na grande maioria dos currículos dos músicos, a passagem pelo ensino superior tem como objetivo central a continuidade do desenvolvimento musical. Assim, o ensino superior se mostra um recurso ou ferramenta necessária à formação dos músicos de orquestra, mesmo não sendo reconhecido formalmente a partir da exigência de diploma em alguns dos processos seletivos. A possibilidade de estudar com grandes professores funciona, ainda, como um direito tácito de entrada ao exercício da profissão músico de orquestra, uma vez que o estabelecimento dos contatos e das redes de relações com professores-músicos de orquestra corresponde à importância da posse de capital social como recurso para a abertura de oportunidades para o ingresso no mercado de trabalho artístico. A participação em redes de relações sociais possibilita o acesso a

¹⁶⁹ Ver mais em: [assedio_sexual.pdf](#). Disponível em: cprm.gov.br. Acesso em: 04/03/2022: “É a exposição dos trabalhadores e trabalhadoras a situações humilhantes e constrangedoras, repetitivas e prolongadas durante a jornada de trabalho e no exercício de suas funções, sendo mais comuns em relações hierárquicas autoritárias e assimétricas, em que predominam condutas negativas, relações desumanas e aéticas de longa duração, de um ou mais chefes dirigida a um ou mais subordinado(s), desestabilizando a relação da vítima com o ambiente de trabalho e a organização, forçando-o a desistir do emprego” (O QUE É ASSÉDIO MORAL, 2011).

importantes recursos (informações, influência, indicações) para a inserção no mercado de trabalho. Ao direito de entrada explícito – êxito no concurso – se soma o direito de entrada tácito: o pertencimento a essa rede de relações, a posse de capital social (KRONEMBERGER, 2016, p. 22).

O trabalho em orquestras e bandas em São Luís é limitado às orquestras de câmara, bandas militares, bandas marciais e sinfônicas, geralmente vinculadas às instituições de ensino de música e escolas, como veremos detalhes no item 5.2.1. Não há orquestra sinfônica na cidade, na atualidade. As escolas de música e, principalmente, a escola de música do Estado – EMEM – mantêm grupos de câmara com formações instrumentais diversas, como: orquestra de violões, orquestra de Câmara, banda sinfônica, *big band*, quintetos de metais, grupos de cordas, grupo de choro, grupo de música antiga, entre outras formações. As instrumentistas expuseram a importância das suas participações nesses grupos e algumas ainda integram alguns deles. É reconhecido, por elas, que essas participações possibilitam socialização, sentimento de pertencimento, manutenção da técnica e aprendizado de novos repertórios aos seus integrantes. São importantes também, para a formação das redes de cooperação, que possibilitam novos contatos profissionais, possibilidade de capacitação (participação em Congressos, Seminários, Festivais), entre outros. De maneira geral, esses grupos não oferecem remuneração fixa aos seus participantes, mas pode ocorrer o ganho de cachê ou de valor para ajuda de locomoção, alimentação, entre outros; isso ocorre geralmente quando o grupo atua em evento contratado por via de editais ou projetos (em eventos privados, festas, bares etc.).

Figura 25 - Tayane no naipe das flautas na “Banda Thomáz de Aquino Leite”



Fonte: Arquivo enviado por Tayane.

A prática de trabalho com performance musical mais constante e que possibilita maior retorno financeiro às profissionais nesse contexto, segundo apontado pelas parceiras desta pesquisa, são as apresentações em eventos sociais, tais quais, solenidades, casamentos, formaturas, festas e a prática da música ao vivo, em bares e restaurantes. Também alguns períodos do ano foram lembrados como momentos especiais e que ofertam mais oportunidades de trabalho na área; dentre esses momentos, destacaram-se o Carnaval e o período do São João. Antes da pandemia de Covid-19, boa parte das entrevistadas que atuam nesses segmentos narraram que trabalhavam praticamente a semana toda, algumas vezes, conciliando mais de um evento por dia. Após o surgimento da pandemia e, principalmente, em seus momentos críticos (2020/ 2021), esse fluxo de atividades parou e as apresentações foram voltando aos poucos. A partir de novembro de 2020, houve melhora no mercado, que seguiu em ritmo de crescimento no ano de 2021. No ano de 2022, ainda que sem festas de Réveillon e de Carnaval (com todas as perdas que esses cancelamentos produziram nesse setor profissional), parece que começou a haver uma perspectiva de estabilização da pandemia, principalmente depois das campanhas de vacinação. O desejo da área musical é que, nesse aspecto de frequência de eventos musicais, volte a se estabilizar. Abaixo, falas sobre as práticas de trabalho com música em São Luís:

Flautista em São Luís é difícil, pois se tem destaque para a cultura popular, para o folclore. Só aparece um pouco de vaga no “Cacuriá”, mas só nesse tipo de grupo musical ou no “Choro”, o flautista que tem que se fazer, a não ser tocar em eventos como casamentos (fala 60).

Tenho que pegar mais segurança para reger uma banda, [...]. Banda marcial de escola. E, assim, tô nessa vida; atualmente, eu trabalho com teatro, [...] e trabalho com grupo musical [...], a gente toca sempre na noite de São Luís, estamos tocando sempre. Então, quem quiser me ver (risos), estou aí tocando aos sábados, aos domingos, às quartas-feiras e na segunda-feira, terça-feira, quase a semana toda (risos) (fala 61).

É, já participei dos grupos folclóricos daqui do Bumba meu boi como: “Encanto do Olho d’água”, “Brilho da Juventude” e “Nina Rodrigues”, passei um tempo. [...] Toquei, ano passado, no boi “Novilho dos Guarás”, [...], que é onde eu fiquei na frente, né? Peguei, me deram esse trabalho dessa orquestra e, aí, saí correndo atrás dos músicos, dos arranjos e comandi pela primeira vez, eu comandi uma orquestra de Bumba-Boi. E também foi a primeira vez que eu fiquei na frente de uma banda como uma maestra. Maestrina? Maestra? Eu não sei a palavra correta (fala 62).

Por músico? Assim, depende. Se for a gente que batalha, como eu podia falar isso... que não tem fama, que não é famoso. O músico que está ali, batalhando, eles pagam pra músico assim em barzinho, o cachê de 200 reais. É essa faixa, é, que eu vejo. Barzinho, né? Aí, tem que ver, tem cara que quer pagar 150. Hoje, eu fui convidada para fazer um som num bar onde o metro quadrado de São Luís é o mais caro. Me convidaram para fazer um som hoje lá e eu fiquei surpresa com a proposta do dono, né? Sabe, machuca, eu não fui, né? Porque, realmente, foi uma proposta indecente. Eu não fui. Mas, eu conheço alguém que foi, que tem tanta qualidade quanto eu. Aí essas coisas, pra mim, são as maiores dificuldades que eu vejo. É, não valorizar. Não dá importância. Bom, graças a Deus eu recebi apoio da família. Minha mãe eu sei que posso contar o tempo inteiro. Embora, eu não more com ela. [...]. Claro que tem aquela preocupação né? Tem a preocupação. É sazonal, ah, mas e se chover, ah, mas o local é aberto. A família tem essa preocupação. Mas eu nunca passei nenhuma pressão [...] (fala 63).

Essa questão musical é muito boa. Quando eu entrei na EMEM, foi uma experiência muito boa, porque, até então, eu era uma pianista solitária. Adoro tocar em grupo, eu sou muito mais do grupo do que do solo (fala 64).

Atualmente, eu faço esse “freelance”, né? Que é como a gente chama, eu toco com vários artistas, com quem chama, mas assim, todos os gêneros, do forró, ao sertanejo, MPB, POP, de tudo a gente faz um

pouco aí. Depende, tudo que a gente tem evento, fora o barzinho, eventos particulares, casamentos, confraternização a gente tá dentro, né? Uma renda mesmo que entra na vida da gente pra somar mesmo. Ó, é como eu tô falando pra você, assim, a nível de barzinho hoje eu não consigo sair da minha casa, pra ir tocar em um barzinho, 3 horas de música, por menos de 150 reais. O cachê de barzinho. Menos que isso fica inviável por conta dos custos, tem o combustível, tem o material, né? Os cachês de festas particulares eles pagam um cachê melhor 200, 250, 300, dependendo do evento é mais ou menos nessa faixa aí. O barzinho mesmo é um pouco mais complicado, pra gente conseguir um cachê melhor (fala 65).

Trabalho com eventos: missas, casamentos, homenagens e comecei a minha trajetória musical ainda na infância por influência da minha tia (fala 66).

[...] Eu sempre me questioneei, por que não tem um grupo só de mulher fazendo música também? E hoje eu tenho. Eu formei um grupo, só de mulher. [...]. Eu chamei as pessoas pra tocar comigo. Mas, tá bem no começo mesmo (fala 67).

A gente fez uma “live” com o grupo [...], fizemos uma live com o grupo, que foi patrocinada pelo Governo do Estado. Deve estar no site do Governo [...]. Depois eu fiz também uma “live” com [...], também pelo Governo do Estado. Mas, assim, pensa só. Estavam pagando mil reais, só que nós somos dez (fala 68).

Quando eu comecei a estudar música, eu pensava muito assim, em querer ser somente instrumentista, sei lá... me sustentar só tocando, só com a música. Mas, não foi algo assim que aconteceu. Não só pra mulher, eu penso que a carreira musical é difícil mesmo para o instrumentista. Não só pra mulher (fala 69).

Os barzinhos, foram uma escola pra mim, acho que é pra todo músico aqui. Foi um pouco mais complicado para mim pelo fato de ser mulher e estar sempre tocando só com homens. Mas, eu tocava com o meu pai que era cantor, então [...]. Já tinha ali uma proteção, digamos né? Então, passei muito tempo tocando com ele, muito tempo tocando em barzinho, até ingressar por outros rumos. Que foi fazer shows, com bandas, em palcos grandes, shows, nesse mercado aqui. [...]. Acompanhando cantores também, mas, mais bandas. Assim, me acolheram, me convidaram, e eu estou até hoje fixa, né? E o mercado, que a gente tem aqui em São Luís praticamente é São João e Carnaval. Aqui essa festa grande é o que traz pra gente ... e a gente infelizmente a gente não tem muito essa cultura de Projetos Musicais mais elaborados (fala 70).

Passei a me colocar não só como artista, mas como produtora pela necessidade que eu vi em São Luís, de sermos valorizados por ser músicos, pelo que a gente faz. E nada melhor do que sermos vistos

por outros músicos também. Eu já acompanhei Alcione, Leci Brandão. Já tive contato com Zizi Possi, de acompanhar, fiz algumas participações de shows. Não de ser músico fixo, mas de trabalhar com algumas experiências com cantores bem conhecidos aqui no nosso nível nacional. E passei a integrar vários grupos (fala 71).

Eu toco com todo mundo em São Luís. Faço gravação de CD também. Faixas de CD com vários artistas maranhenses. (fala 72).

Como são só nós duas. Somos voz e violão. [...]. Aí, fica assim, à noite a gente toca três horas, são 3 horas, e é 150 reais, que a gente ganha. 150 para mim e 150 para ela. (risos) (fala 73).

Foi mencionada também pelas participantes a questão das igrejas ou templos, de diferentes doutrinas religiosas, como locais de ensino e aprendizagem de música. Algumas relataram que começaram a tocar um instrumento musical por integrarem essas instituições, que disponibilizaram para elas instrumentos e espaço para o estudo da música. As igrejas possibilitam trabalho com música em celebrações e cultos diversos, aspecto trazido nas falas das instrumentistas. Essa é uma temática que demanda investigações em estudos futuros.

Figura 26 - Vânia Coelho tocando com a sua banda no São João



Fonte: Arquivo enviado por Vânia.

Continuando com a discussão sobre a formação em música, ressaltar que há peculiaridades que trazem problemas de definição ou de fronteiras, gerando diferentes maneiras de interpretação para esse fato. Para alguns, concluir um curso de Licenciatura em

Música pode ter relevância, pois possibilitaria, por exemplo: aumento salarial, acesso à docência em instituições (universidades, institutos, conservatórios), reconhecimento social, manutenção da tradição, entre outros. Para outros, representaria algo desnecessário, que, devido, por exemplo, à estrutura curricular e obrigações acadêmicas, poderia limitar a sua dedicação à prática de tocar um instrumento e de participar de grupos musicais. Conforme ressalta Salgado (2005b):

No campo da música, existe uma condição sócio-cultural que particulariza o estudante e recomenda a investigação de suas experiências prévias: é que este sempre chega à faculdade trazendo uma vivência, um conhecimento e mesmo uma habilidade específica relevante. Mais uma vez distinguindo-se, como área de formação universitária, da odontologia ou do direito, a música manifesta-se em sociedade com a agência desses sujeitos (seus estudantes), em formas diversas de realização. (SALGADO, 2005b, p. 223-224).

Outro fator, que deve ser visto é que a formação universitária em música pressupõe aspectos econômicos e sociais dos candidatos. O autor destaca três deles:

1) a condição de ter cursado o ensino fundamental e médio com suficiente qualidade para passar no exame vestibular; 2) um investimento anterior de tempo e recursos na aprendizagem musical (que possibilita a aprovação no teste de “habilidade específica” do mesmo exame); e 3) a possibilidade de seguir dedicando pelo menos uma parte dos dias úteis às atividades não-remuneradas de estudo (SALGADO, 2005b, p. 226-227).

Desta forma, para permanecer em um curso universitário, mesmo que em universidade pública (com gastos de transporte, materiais, refeição, tecnologias etc.), os discentes mantêm trabalhos paralelos (na área, ou fora dela) ou recebem ajuda de familiares. Além dessas questões relacionadas mais diretamente à situação econômica, existem outras causas que dificultam a formação acadêmica na área de Música e que são circunscritas a determinados contextos, como, por exemplo, a inexistência de Curso de Graduação na área. Esse foi o caso da cidade de São Luís, que, somente a partir do ano de 2005, passou a ter cursos de Licenciatura em Música nas universidades públicas. Esse atraso trouxe consequências que serão discutidas com mais detalhes no item 5.2.1.

O Brasil possui um vasto território, constituído por regiões em que há diversidade cultural e atividades musicais variadas. Mas, de maneira geral, a profissão de músico é marcada pela precarização das condições de trabalho sendo costumeiro, diante das necessidades de maior ganho financeiro, que os profissionais exerçam acúmulo de funções ou diferentes “frentes de trabalho”, tocando em vários grupos e, muitas vezes, exercendo trabalhos em outras áreas profissionais (BARTZ, 2018; ERTHAL, 2017; FURTADO, 2014;

PACKMAN, 2011; REQUIÃO, 2005; SALGADO, 2020). A seguir, comentários das instrumentistas participantes sobre aspectos de formação e da prática docente:

Assim, sempre surgiram pessoas procurando se eu dava aula e tudo. Só que, assim, a minha dificuldade maior é justamente a falta de ter tido uma formação. Uma formação teórica e tudo. Então, eu me sinto um pouco travada pra conseguir passar esses conhecimentos e assim, eu nunca dei aula [...], não, eu não consigo. Assim, não que eu sinta que não tenha competência pra isso. Mas, eu sinto que me falta bagagem entendeu? Principalmente da parte teórica (fala 74).

Eu acho super correto você mostrar para uma outra pessoa, para uma outra mulher, “olha lá, ela conseguiu”. Entendeu? É bonito, é bonito dizer que você enquanto mulher, vivendo de arte, você alcançou né? Dentro de critérios, essa colocação. Eu tenho muito orgulho disso. Hoje tem que engolir, né? (risos) (fala 75).

É verdade, ontem mesmo eu estava conversando com uma amiga minha as questões relacionadas à música que a gente tira de letra, né? Agora a gente tem que estudar um pouquinho as leis, psicologia, sociologia, antropologia, metodologia, né? Coisa que a gente na prática, a gente já faz, mas a gente tem que dar nome aos bois e, aí, a gente aprende coisas que a gente ainda não praticava (fala 76).

Pessoas que só tiveram o básico do básico, estão por aí dando aula. Vejo alunos tocando com a mão trocada, com a mão errada (fala 77).

Preciso formar em música; todos os meus alunos se formam, eu não formo? No tempo que eu entrei na escola eu entrei com 19 anos, eu não tinha formação superior nenhuma. [...] Eu e todos os meus colegas, nenhum tinha, né? (fala 78).

Existe uma hierarquia de instrumentos. Tu vai ensinar uma flauta, ah, o quê, flauta? Flauta ninguém dá 10 reais (risos). Sendo que todo instrumento tem toda uma vivência de estudo, conhecimento e prática. Qualquer instrumento que for, pode ser um instrumentinho miudinho assim, uma gaitinha. Aí, tu tem que explicar que estudou, que o filho dele vai ter uma aula diferenciada [...] (fala 79).

Fiz faculdade de música [...], Curso técnico [...], Pós-Graduação [...]. Tenho um trabalho muito forte no ramo de eventos em São Luís, então eu tenho uma trajetória bem longa nesse meio (fala 80).

Acho que o grande problema quando você é autodidata é você saber assim... ah, primeiro eu vou por aqui[...] porque é sempre um mundo de assuntos que vão se conectando, né? E, às vezes, você cai em um assunto, mas você tem que saber de outro para poder partir [...]. E aí o professor te dá essa facilitada. Então, assim, quando você é autodidata, está fazendo música, às vezes, você deixa alguma coisa passar, porque você acha que outras são mais importantes [...]. Mas

eu achei incrível, assim, como musicista popular, eu achei incrível porque eu pude traçar o meu próprio caminho. Mas, no caso do erudito mesmo, eu não sei como eu poderia seguir sem ter alguém ali pra estar me guiando. [...] antes de eu entrar na Licenciatura, eu tinha um problema muito grande com isso, porque eu queria fazer o Bacharelado em cordas. Só que, assim, depois que eu entrei de fato no curso de Licenciatura eu consegui me ver mais dentro, vivendo de música mesmo, mais do que antes. [...], quando você fala que quer viver de música fora de uma realidade onde você estude e vá se qualificar para isso, a sua realidade é você tocar. Mas tocar onde? Tocar em um barzinho? Tocar em algum lugar assim [...] querendo ou não a gente acaba meio que nos diminuindo. Não tô dizendo que não vá tocar, eu amo essa vida, eu quero continuar tocando, compondo inclusive. Mas, assim, quando eu entrei na Licenciatura ela abriu muito o meu leque de possibilidades. Hoje em dia eu me vejo fazendo várias coisas dentro da área de música que eu não via antes. Quando eu entrei na Licenciatura eu fui me conectar não com esse lado performático, mas mais com o lado, realmente científico da música, eu fui me conectar com as partes mais teóricas e etc. Porque, assim, querendo ou não, quando você vem desse meio autodidata, geralmente, você dá mais importância para a questão da performance, do quão bem você toca um instrumento etc. Isso realmente é relevante, mas também tem outra parte ali, que fica meio que de lado. E aí, eu ter entrado em um curso de Licenciatura foi muito bom para isso. Então, hoje em dia eu me veria, com certeza, fazendo pesquisas dentro da área de música, etcetera e tal, me expandiu muito, assim, os horizontes em relação a isso. (fala 81).

Na verdade, eu nem gosto, né? Porque a minha família, aqui em casa, a minha família é toda de professoras. E eu dizia, eu não quero ser professora, não quero, não quero essa vida, mas acho que a coisa foi me empurrando. “Não, é pra isso que tu vai!” e aí eu aproveitei, é uma área que eu gosto, né? Música, não sei fazer outra coisa, não sei cozinhar, lavar roupa, eu gosto é de tocar (risos). Então tem que evoluir (fala 82).

Comecei na docência pela dificuldade. Uma maneira de me sustentar. Mas, me apaixonei e quero ser professora de arte/música. Fui buscar formação para dar aulas. Sou professora, mas não deixei de tocar. Toco na banda [...], na igreja e alguns eventos, esporadicamente (fala 83).

A maioria daqueles professores da escola foram meus alunos, sendo que a maioria era mais velho do que eu (fala 84).

Todas essas falas exprimem concepções sobre o ensino-aprendizagem de música, suas peculiaridades e exigências no contexto social estudado. É possível perceber também que as subjetividades, os valores buscados por essas profissionais conformam a base das suas escolhas. Evidentemente, as diferenças de classe, de raça, entre outras, são fatores

determinantes para os processos de concretização de tais ações. De certa maneira, elas reconhecem a importância de buscar qualificação e instigam reflexões: Qual a importância de uma professora ou um professor para se aprender música? Quais as capacidades e formação necessárias para assumir essa função de professora? Uma formação acadêmica facilita a quem quer viver de música? O que é preciso fazer para se viver de música? A qualificação é fator relevante para os músicos em geral, e se mostra também como uma busca e conquista para as mulheres instrumentistas. Elas confirmam assim alguns dados das referências que mostram as mulheres como, de maneira geral, melhor qualificadas academicamente (PRATES; LIMA, 2021). Nessa direção e falando do mundo orquestral, Kronemberger, (2016) discute esses aspectos:

No entanto, durante nossa pesquisa percebemos o alto nível de qualificação profissional dos músicos, desenvolvida a partir de masterclasses, participação em festivais de música, cursos de especialização ou, até mesmo, mestrado e doutorado. A realização de mestrado e doutorado parece estar mais associada à oportunidade de seguir carreira docente em universidades. Na Orquestra Petrobras Sinfônica, um número considerável de músicos realiza as duas atividades profissionais: músico de orquestra e professor universitário. (KRONEMBERGER, 2016, p. 17).

Abordando, em específico, a escolaridade das participantes desta tese depreende-se, com base em seus relatos, que esse é aspecto importante para elas. Isso foi também constatado pelo fato de que, durante o tempo desta pesquisa, os números levantados relativos à formação, sofreram alteração a cada nova conversa, demonstrando que elas buscam a qualificação continuada por intermédio dos estudos. Santos (2018), falando de mulheres nordestinas, observa a importância do conhecimento, da entrada das mulheres nas universidades, mesmo que tardia, e das relações como aspectos fundamentais na formação do social.

O conhecimento não deve ser elaborado pela visão de um sujeito isolado, já que nos organizamos em grupos, onde vivenciamos diversos tipos de relações. Temos que pensar o mundo a partir das convivências entre os indivíduos, compreender as diversas formas de relações, inclusive as de gênero, percebendo-as como elemento construtor das sociedades. (SANTOS, 2018, p. 20).

Com o advento dos cursos na modalidade EaD, aumentaram as possibilidades de concretização desses desejos de qualificação: essa foi outra constatação. Todas as vinte e uma participantes desta pesquisa cursaram o Ensino Médio. Em relação ao Ensino Superior, apenas uma delas ainda não havia feito a Graduação. Informo que, dentre as 20 que possuem Graduação, 11 delas têm uma segunda Graduação em outra área do conhecimento (além da

Música) e 3 delas têm, pelo menos, mais um curso superior.¹⁷⁰ Em alguns desses casos, essa situação se deu devido a não haver curso superior de música até os anos 2000¹⁷¹ em São Luís. Assim, elas buscaram áreas afins ou assemelhadas (por exemplo: Educação Artística) para trabalhar na área da música. Para outras, a opção de fazer outro curso superior visava complementar a primeira formação, tanto no sentido de ajudar nas realizações do trabalho com música, como também por ser outra fonte de renda ou de trabalho alternativo. Esses números são detalhados na Tabela 2, a seguir:

Tabela 2 - Quantidade de instrumentistas por nível de escolaridade

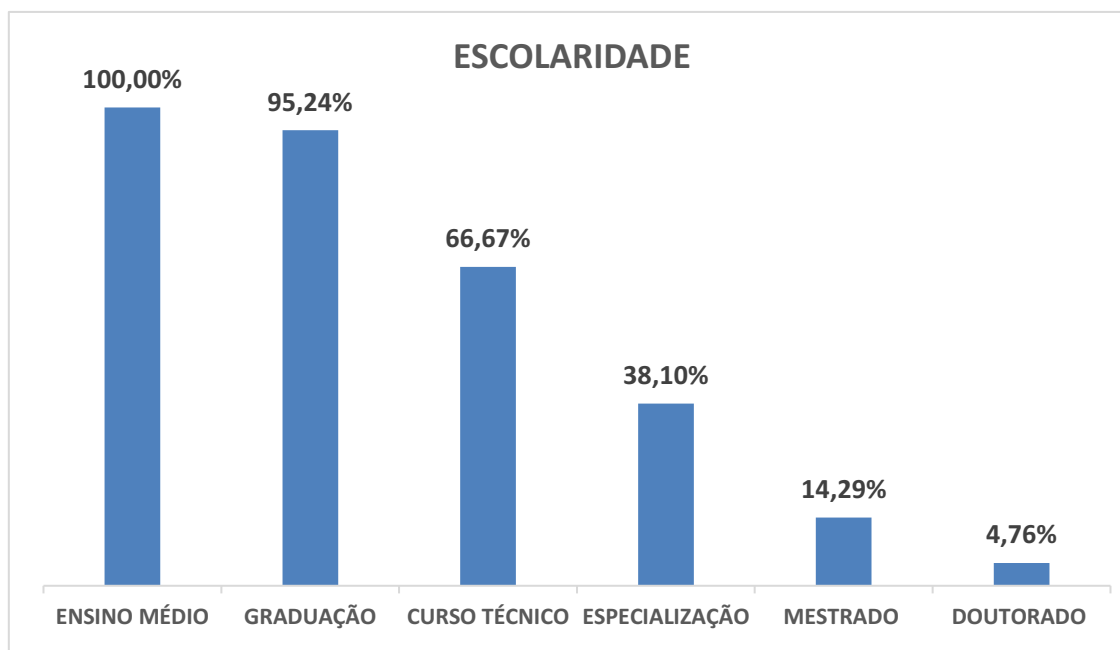
| ENSINO MÉDIO | CURSO TÉCNICO | GRADUAÇÃO | ESPECIALIZAÇÃO | MESTRADO | DOUTORADO |
|--------------|---------------|-----------|----------------|----------|-----------|
| 21 | 14 | 20 | 10 | 3 | 1 |

Fonte: Elaboração própria.

Os cursos de Pós-Graduação são buscados por elas como forma de capacitação, de realização pessoal, e também almejando melhorias dentro da carreira (progressão salarial ou conseguir passar em concurso público). Dentre as 10 instrumentistas que possuem especialização, 3 delas possuem pelo menos duas especializações, a maioria feita na modalidade à distância. Em geral, as áreas escolhidas por elas para fazer Pós-Graduação são: Educação, Musicoterapia, Cultura, Artes e cursos mais específicos, como Regência. Esses dados estão colocados em porcentagem no Gráfico 5, abaixo:

¹⁷⁰ Ver Quadro2.

¹⁷¹ Reforço que os Cursos de Licenciatura em Música da UEMA e UFMA foram criados nos anos de 2005 e 2006, respectivamente.

Gráfico 5 - Escolaridade das instrumentistas em porcentagem

Fonte: Elaboração própria.

Comentários das instrumentistas sobre os aspectos abordados:

A minha vida inteira foi seguindo com música, sempre dando aula e tocando violão. E, aí, basicamente a minha formação ficou desse jeito: Licenciatura em História e em Música, curso técnico em violão popular e Especialização em Educação (fala 85).

Continuei meus estudos e acabei terminando o curso técnico profissionalizante em música. Em flauta doce [...] eu já pensava em trabalhar. Não era apenas, assim, um hobby, como era comum [...] Eu já tinha planos, eu comecei a me apaixonar cada vez mais e queria realmente trabalhar, principalmente, com crianças. Mas, era muito complicado, porque a gente não tinha um curso superior de música. Não havia nenhum curso superior de música em São Luís, as opções eram muito restritas. [...]. Aí, quando eu tive que optar, eu acabei optando, por influência da minha família, eu acabei optando por Pedagogia. [...] já nessa época, eu e os colegas da escola, a gente ia para os festivais [...], como aluna e, depois, como professora, tive a oportunidade de frequentar os festivais de Curitiba, de Londrina, de Brasília e outros Estados, fui aluna dos grandes medalhões da música antiga, de Helder Parente e outros mais [...] Bernardo Toledo Pisa, todas aquelas pessoas que faziam a música antiga, né? Que trabalhavam com isso. Eu fui me apaixonando e, por outro lado, eu também fiz cursos com pessoas na área de musicalização infantil. Então, tudo isso, mesmo antes de terminar o curso, eu já fui fazendo paralelamente. Depois quando surgiu o curso de Educação Artística, na Universidade Federal, eu resolvi fazer também e... apesar de não ter habilitação em música ainda, apenas havia a habilitação em artes plásticas e artes cênicas. Eu resolvi fazer porque eu queria mais

conhecimentos e gostava também das artes cênicas [...]. Então, eu achava que eu poderia inclusive encontrar um link depois, dessas duas áreas e aí acabei fazendo também o curso de Educação Artística. E depois eu acabei até dando aula como professora substituta. Depois eu fiz uma Especialização, uma Pós-Graduação, consegui fazer em metodologia do ensino da música (fala 86).

Na Escola de Música do Estado do Maranhão-EMEM. Estudei na UFMA. Estudei na UFPI, Pós-Graduação em Musicoterapia e, atualmente, estou fazendo Mestrado em Educação na UNR, Universidade Nacional de Rosário, na Argentina (fala 87).

Graduada em Ciências Econômicas, especialista em Gestão Pública, mas a minha história na música começou há muito tempo, desde os seis anos de idade, comecei a cantar e aos nove comecei a tocar teclado, meu instrumento de trabalho até hoje (fala 88).

Eu cheguei lá (EMEM) e a Diretora perguntou, você tem piano? Eu disse não, então você não pode fazer piano (risos). Ela disse, “você tem que fazer violão”. Aí eu comecei a fazer violão, mas aí eu odiei, aí eu parei. Assim que deu, eu fiz piano. Aí, eu comecei a estudar piano todo dia, eu ia para a Escola estudar piano, meio-dia, na hora do almoço, porque não tinha ninguém na Escola. Até que eu entrei na faculdade e não pude mais estudar, aí eu entrei na flauta, porque a flauta eu podia levar. Pra ficar estudando lá, passava o dia mesmo. E aí, as meninas, lá de casa, foram ouvindo, estudando, treinando, aí eu entrei para o coral da UFMA e eu treinava flauta, aí as meninas começaram a gostar. Eu abri uma turminha do bairro lá de casa, aí a turminha começou a tocar, 10 crianças, [...], minhas sobrinhas. [...]; depois os alunos passaram pra escola do Estado (fala 89).

Bom, em música eu tenho curso técnico na EMEM. Tenho dez anos de música com Esmeralda Martins Couto¹⁷², tenho Licenciatura pela UNIMES, que é uma Universidade de São Paulo, de Santos [...]. E tenho a Pós, em Educação Musical. Em música é isso. Paralelo a isso eu [...], na época não tinha Faculdade de música e eu não ia ficar sem faculdade, eu fiz Administração de empresa, [...] tenho técnico de Administração de empresa, tenho superior em AD e tenho Pós em gestão e Marketing. Ou seja, eu tenho duas profissões simultâneas e eu trabalho nas duas (fala 90).

Mas, aos 16 eu entrei na Escola de Música do Estado, pra fazer guitarra. Só que, quando eu cheguei lá, só tinha violão... só os instrumentos clássicos. [...], eu terminava o meu segundo grau e eu fazia o curso técnico lá na escola de música e já comecei a estudar também pro vestibular, na Universidade Federal. Como a minha intenção era fazer música, não consegui, [...] tinha um Curso próximo, que era Educação Artística. [...]. E aí, na época como eu

¹⁷² Reconhecida professora particular de piano. No próximo item falarei mais sobre esse hábito no ensino e aprendizagem de música em São Luís.

tinha que escolher o que fazer, eu fiquei com o teatro. Porque eu achava que tinha mais a ver com música do que as outras. [...], foi quando chegou o curso de guitarra lá na escola e deu tudo certo. Acabei ficando com guitarra. E, ao mesmo tempo, eu já comecei a trabalhar (fala 91).

Bem, a minha vida acadêmica, eu estou continuando, comecei agora o Mestrado em Educação. Musicoterapia também, que é outra área que eu gosto muito (fala 92).

Desde menina eu faço muito curso. Eu fiz muito curso, muito CIVEBRA, [...]. Fiz muito curso na Universidade Federal do Rio de Janeiro, na escola de música da Universidade Federal. Fiz muitos cursos em Curitiba. Estudei lá com Homero de Magalhães. É a oportunidade que a gente tem de conhecer grandes músicos. Estudei em Brasília, estudei com Belkiss Carneiro, com Paulo Affonso de Moura Ferreira. Estudei com Cecília Conde, lá no Rio de Janeiro. Isso dava muita base pra gente, porque não tinha faculdade aqui e era a oportunidade que a gente tinha, pra estudar (fala 93).

Com certeza é uma formação importantíssima, porque esse é nosso diferencial, por aí tem muita gente dando aula de qualquer jeito. Sem ter uma base teórica, sem ter embasamento mesmo, que é a raiz, né? Porque só dar aula por dar aula, só ensinar alguma coisa de instrumento não é eficaz. Né? Então eu procurei sempre ter essa minha formação e continuei na vida acadêmica e pretendo continuar até o Doutorado (fala 94).

5.2.1 Cursos técnicos e Graduações em Música na cidade de São Luís

O ensino e o aprendizado de música na cidade de São Luís têm, como uma das primeiras práticas, o trabalho de professoras e professores particulares, que davam aulas em domicílio. Gerações foram musicalizadas dessa forma e há relatos desse costume nas falas das instrumentistas. Pesquisando sobre o piano em São Luís, Silva (2013) diz:

Esses relatos permitem conhecer um pouco mais de personagens fundamentais da música erudita do Maranhão, como o Prof. João Nunes, maranhense que, apesar de ter trabalhado poucos anos no Maranhão, exerceu grande influência no ensino pianístico do século XX. Outra dessas personagens foi Lilah Lisboa de Araújo, que, por várias décadas, foi responsável por considerável desenvolvimento cultural no Estado. Além de diversos outros professores, formadores da geração atual, muitos oriundos de outros estados quando da criação da Escola de Música do Estado do Maranhão, EMEM, na década de 70 do século XX. (SILVA, 2013, p. 51-52).

Especificamente, sobre a questão da formação acadêmica, o Maranhão teve tardiamente a criação de curso superior de música nas universidades públicas, se comparado a alguns Estados da Região Nordeste. Sobre a educação musical e falando em particular da criação das Licenciaturas em música no Nordeste do Brasil, Ferreira (2017) afirma que tal

processo se estendeu por toda a segunda metade do século XX e primeira década do século XXI. A autora destaca que, entre a primeira Licenciatura em Música na região da Bahia (1958) e a última, em Sergipe (2007), passaram-se quarenta e nove anos. No Maranhão, a primeira Licenciatura em Música foi criada em 2005, na Universidade Estadual do Maranhão-UEMA, e a segunda, na Universidade Federal do Maranhão-UFMA, no ano seguinte, em 2006. Essa “lentidão” pode ser atribuída a diversos fatores observados no desenvolvimento do ensino de música nessas localidades, dos quais podem ser citados: dificuldades de estrutura física e instalações das instituições de ensino, qualificação e contratação de professores (FERREIRA, 2017 p. 75).

Esses dados demonstram a importância de investimentos na educação, principalmente, na educação pública. No entanto, presentemente, não parece haver interesse em investir nessa área e se destinam recursos cada vez menores à educação pública.¹⁷³ Sobre os cursos da UEMA e da UFMA, obtive algumas informações. Conforme disponibilizado em página na internet sobre a criação da Licenciatura em Música da UEMA, destaca-se que ela é uma universidade:

Possuidora especialmente de cursos voltados às áreas de Ciências Exatas e Agrárias, o Curso de Música da UEMA foi criado em meio a necessidades contextuais que se apresentavam, pois o Estado do Maranhão – dotado de ímpar diversidade cultural e musical – até então não possuía um Curso Superior de Música. A iniciativa foi liderada pelo então Secretário de Estado da Cultura, o prof. Dr. Antônio Francisco Sales Padilha.¹⁷⁴

A Universidade Federal do Maranhão-UFMA¹⁷⁵ criou seu Curso de Licenciatura em Música em 2006. Existia, anteriormente, no seu Departamento de Artes, o Curso de Educação Artística, que não contemplava a habilitação em Música. De acordo com o descrito no seu Projeto Pedagógico, o Curso nasceu com a prerrogativa de preencher essa lacuna de formação na área musical. O embasamento para a estrutura da habilitação foi a observação do desenvolvimento musical de São Luís e demais municípios, percebendo-se vocações na área

¹⁷³ Sobre o assunto: Segundo o 6º Relatório Bimestral Execução Orçamentária do Ministério da Educação, que tem o objetivo de entender a destinação e o uso de recursos na educação básica, o MEC terminou 2020 com a menor dotação orçamentária (verba destinada a determinado fim) desde 2011, com R\$ 143,3 bilhões. E a educação básica encerrou o ano com o menor orçamento e a menor execução orçamentária (dinheiro de fato usado) da década. A etapa fechou 2020 com R\$ 42,8 bilhões de dotação, 10,2% menos em comparação com 2019, e R\$ 32,5 bilhões em despesas pagas. Em outras palavras, o MEC gastou mais recursos com a educação básica em 2010 e em todos os anos subsequentes do que em 2020. Matéria disponível em: 2020 foi o ano com menor gasto do MEC com educação básica desde 2010. Disponível em: correio.brazilense.com.br. Acesso em: 06/02/2022.

¹⁷⁴ Disponível em: <http://www.musica.uema.br/>. Acesso em: 10/11/2019.

¹⁷⁵ Projeto Pedagógico Curricular. Disponível em: <http://www.ufma.br/portalUFMA/arquivo/tY7tWAHg2nqA7t6.pdf>. Acesso em: 12/11/2019.

do canto popular e erudito; do canto coral (em 2006, havia cerca de 21 grupos corais oficializados); da regência e preparação de músicos instrumentistas de bandas sinfônicas (havia 60 bandas em todo o interior registradas pela Fundação de Cultura do Estado do Maranhão) e da necessidade de preparação de profissionais para o ensino-aprendizagem de música. Os objetivos gerais do Curso são:

- Implementar a formação profissional com ênfase nos estudos da pedagogia musical e áreas instrumentais de regência coral e educação musical, visando à atuação dos graduados em instituições escolares ligadas à educação básica, conservatórios, escolas de música e espaços educativos informais. - Habilitar educadores capazes de compreender a realidade social, cultural e educacional brasileira, para nela integrar-se como agente de transformação. (Projeto Pedagógico da UFMA).

Mesmo com criação tardia e vivenciando todas as dificuldades inerentes à implantação de novos cursos universitários – especialmente, em uma cidade pertencente a um Estado periférico – não se pode deixar de reconhecer que a criação dessas Licenciaturas em Música trouxe novas possibilidades, outras frentes de trabalho e outras lentes para a área. Fazendo um levantamento sobre as pesquisas relacionadas com o tema gênero e música, Zerbinatti, Nogueira e Pedro (2018) destacam a importância da expansão desses cursos no país:

Estes trabalhos no campo de música e gênero no Brasil (aqui com dados de 1978 até meados de 2017) são, em certa medida, produzidos no âmbito de programas de pós-graduação em música e em outros campos do conhecimento e, muitas vezes, também são total ou parcialmente publicados por revistas e editoras acadêmicas e anais de congressos, que se configuram como canais de divulgação da produção entendida como científica. A partir disto, destacamos a importância da expansão do ensino superior e da pesquisa no Brasil, observadas especialmente no começo do século XXI, bem como do desenvolvimento da música como área de investigação e como campo produtor de conhecimento nos programas de pós-graduação brasileiros, onde são verificadas maiores ou menores possibilidades de acolhida de temas aqui abordados através das pesquisas (não sem dificuldades, rejeições, barreiras e segregações). (ZERBINATTI; NOGUEIRA; PEDRO, 2018, p. 8).

Os cursos, reconhecidamente, contribuem para a ampliação de pesquisas acadêmicas, o que gera conhecimento, mantém viva a memória desse campo da ciência e possibilita novas oportunidades de trabalho na área da música. Algumas falas das entrevistadas sobre esses aspectos:

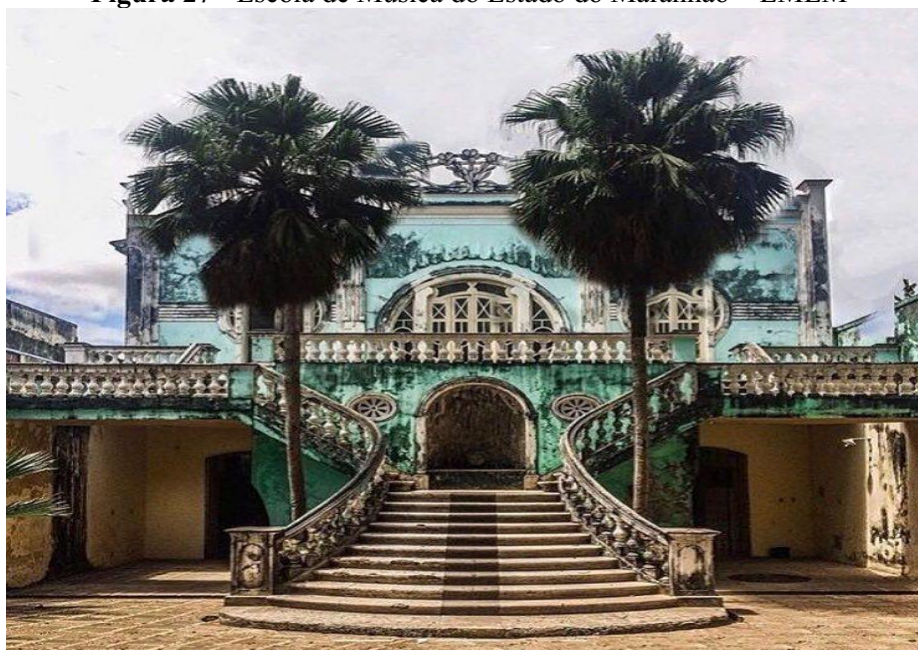
Sabe uma coisa que está também absolvendo muitos graduados, não é nem os graduandos, mas os graduados? São os concursos para substitutos, no IFMA, na UEMA e na UFMA. Tem aberto muito, o que eu acho fantástico, porque sempre tinha na minha cabeça assim: se formou e vai pra onde? O barzinho não precisa que você tenha uma licenciatura. Entende aonde eu quero chegar? O edital não precisa que você tenha uma Licenciatura ele precisa que você se dedique.

Então assim, quando esse mercado abre você começa a abrir a tua cabeça também: ah então eu posso ensaiar com a minha banda, mas eu também posso fazer uma Especialização, porque o fulano só tem a Graduação, né? [...] Então, assim, no mercado de São Luís eu vejo isso. As escolas particulares estão absorvendo legal. Os Festivais, os editais e os Institutos, né? UFMA, UEMA, IFMA, na minha concepção cresceu bastante (fala 95).

Sim, a questão de dar aula na verdade é porque o tocar não estava me suprindo uma renda fixa, né? E a gente tem contas a pagar, é necessário ter uma coisa fixa e também porque eu tinha finalizado o Curso de Licenciatura e dá aquela coisinha, poxa, agora eu quero exercer (riso). Então, eu fui para as escolas e tô há um tempo já em uma escola, particular, dando aula para criança, de musicalização, musicalização infantil crianças até 5 anos. Eu dou aula e também eu sou tutora do Curso de Licenciatura da UEMA, então já fui direto para os adultos (riso). Dos cinco anos, até pros mais velhos (fala 96).

No que se refere à formação musical de nível técnico em diversos instrumentos, o maior referencial é a Escola de Música do Estado do Maranhão - Lilah Lisboa de Araújo - EMEM. Praticamente todas as instrumentistas fizeram referência a essa escola em suas falas, reconhecendo-a como local de formação, de trabalho ou como aspiração profissional. Ou seja, integrar o quadro docente da EMEM foi trazido como expectativa recorrente para as instrumentistas.

Figura 27 - Escola de Música do Estado do Maranhão – EMEM



Fonte: <https://www.google.com.br/search?q=escola+de+musica+do+estado+do+maranh%>

A EMEM foi criada pelo Decreto-Lei 5267, em 21 de janeiro de 1974, iniciando suas atividades em 13 de maio do mesmo ano. Atualmente, a escola oferece curso de musicalização infantil e 19 modalidades instrumentais¹⁷⁶ (FERREIRA, 2017). A instituição também possibilita a criação e a manutenção de grupos musicais, em geral, formados por seus professores e alunos. Além da prática de conjunto necessária, esses grupos representam a escola em solenidades, festivais, shows etc. Alguns desses grupos (uns, duradouros e outros, que já deixaram de existir) são reconhecidos e possuem público fiel às suas apresentações. Cito, como exemplo, os grupos: “Instrumental Pixinguinha”, “Big Show Band”, “Orquestra de Câmara da EMEM”, “Coral Arte Canto”, “Grupo Marabass”, “Coro Capela Brasileira”, “Nós da Música¹⁷⁷”, “Orquestra Maranhense de Violões”, “Banda Sinfônica Tomaz de Aquino Leite”, “Núcleo de Choro”, formações variadas de “quintetos”, “quartetos” e “trios”, entre outros. A EMEM “[...] permanece sendo a única instituição pública de ensino a oferecer Curso Técnico em Música, no Estado do Maranhão, em atividade ininterrupta há quatro décadas” (FERREIRA, 2017, p.189). Fato que reafirma a sua importância no cenário cultural da cidade e demonstra o reconhecimento ao serviço que ela presta à sociedade ludovicense. Ferreira (2017) destaca:

Como instituição formadora de músicos profissionais, a EMEM prepara alunos para ingressar nos cursos superiores de música (UFMA e UEMA), e técnicos que atuam em diversos setores da sociedade, entre escolas, empresas, grupos musicais, projetos sociais e igrejas, o que revela a inserção dos egressos no mercado de trabalho. Também atua como formadora de plateia, por meio de uma programação artística sempre gratuita, que se desenvolve nos teatros, praças e igrejas da cidade, como também no auditório da própria instituição. (FERREIRA, 2017, p.189).

Reforço que a maioria das instrumentistas participantes dessa etnografia possui ou possuíram alguma relação com a EMEM (vínculo como discentes ou docentes¹⁷⁸ dessa instituição), o que confirma a contribuição prestada pela EMEM à área musical da cidade de São Luís e do Estado do Maranhão. Alguns comentários a respeito do tema:

¹⁷⁶ Cursos de instrumentos: piano, canto, flauta doce, flauta transversal, violão erudito, violão popular, violoncelo, violino, clarinete, saxofone, trompete, trombone, trompa, guitarra, contrabaixo elétrico, bateria, cavaquinho, bandolim e percussão. (FERREIRA, 2017, p. 125).

¹⁷⁷ Grupo do qual fiz parte (saxofone), juntamente com Adriana Soraya (piano), João Soeiro (violão) e Nonatinho/Daniel Aranha (revezando na bateria por motivo da agenda dos músicos). Tocávamos MPB, Bossa Nova, Samba, Choro e Jazz. No início do grupo contou com a participação do violonista Raimundo Nonato Privado, ficando, depois, somente um violão.

¹⁷⁸ Professoras/instrumentistas da citada instituição que não participaram desta pesquisa, mas contribuíram ou ainda contribuem com a formação de instrumentistas e com vivências nas redes profissionais da música na cidade de São Luís: Enilde Cotrim Figueiredo, Alaide Pavão, Talita Saraiva, Marize Weight, Valéria Carvalho e Silva, Maria Ester Brandão Watanabe, Mércia Pinto, Fátima Pereira, Edna Marques, Edenir Cotrim Guará, Mary Jane Nunes de Oliveira, Ângela Maria dos Reis Campelo, Andrea Lúcia Rodrigues dos S. Ferreira, Helen Regina Benevenuto e Silva, Kathia Salomão, Leni Cotrim Nagy. (FERREIRA, 2017).

A docência é o seguro, fixo. Na EMEM tive meu maior suporte, a professora Kátia Salomão é meu espelho como professora. Dar aula é uma opção de sobrevivência pros músicos. No mundo inteiro, até músico de orquestra dá aula (fala 97).

A minha formação foi sustentada pela Escola de Música do Estado. Entrei lá com meus quinze anos de idade. Fui fazendo de cara logo o violão, segui todas as disciplinas, já pensando numa formação e isso abriu portas pra mim. Então já existe assim uma questão, é... de mulher... de olhar assim: “será que toca”? Depois acho que você vai chegar nesse ponto, mas passava muito por essa questão “será que toca?”. E quando você vinha com uma legitimação de uma instituição as pessoas começavam a te olhar de uma forma diferente né? Então a EMEM me deu toda a base. Abriu portas para escolas particulares, abriu portas para concursos, abriu portas para entrar em instituição, tanto que, quando eu fiz o teste da UFMA, eu já era da Escola [...], então, pra mim, facilitou. Entende? Assim, mesmo que eu tivesse uma vivência cantando, que essa era a minha vivência informal, era cantando, sempre foi cantando, na minha família todo mundo canta, toca e tal. Mas, a questão instrumental mesmo, se tu me disser assim [...] a quem tu deves a tua formação instrumental? É à Escola de Música do Estado. [...] lá eu vi todas as disciplinas, de música popular que assim eu tinha muito claro... hoje a minha cabeça funciona diferente em relação a essa coisa do popular e erudito. Mas quando eu cheguei lá eu queria sim fazer o popular, e eu queria fazer o popular de uma forma rica. Não sei se tu consegue me entender... tirar aquela ideia de que o popular é aquele que toca menos... é aquele que não estuda... Não, a EMEM tinha um curso de violão popular e isso me encantava. Né? Você seguir toda a estrutura, que o erudito, que sempre ocupou a instituição [...] pra mim foi fantástico. Então, a minha formação se deu nisso e aí seguiu, tudo foi paralelo à Escola de Música do Estado (fala 98).

A EMEM é uma resistência aqui no Maranhão. Temos muitos cursos na área da música popular. Ela se adaptou, se abriu para novas linguagens e cresceu bastante (fala 99).

Durante a pandemia da COVID-19, a EMEM¹⁷⁹ ficou fechada, interrompendo suas atividades presenciais. Segundo as participantes desta pesquisa ligadas à instituição, foram mantidas atividades à distância e, na medida do possível, manteve-se a continuidade dos processos pedagógicos (aulas, recitais e formaturas) de forma remota. Nesse aspecto, foi falado que algumas experiências foram exitosas e podem ser pensadas como alternativas de trabalho após o retorno das aulas presenciais. No entanto, há alguns anos que a escola vem

¹⁷⁹ Na página do *Facebook*, uma das nas redes sociais da EMEM foi publicada, no dia 24 de janeiro de 2022, uma nota de esclarecimento informando que a mesma havia sido transferida da secretaria de Cultura-SECMA, para a Secretaria de Educação-SEDUC e que novas orientações seriam publicadas nas redes sociais. Uma nova situação que caberá a outros estudos investigarem.

sofrendo com problemas estruturais e de falta de apoio dos gestores públicos. São muitas as reclamações sobre a manutenção e as reformas necessárias nas suas instalações. Há ausência de concurso público, o que possibilitaria manter um quadro de professores capaz de atender as demandas, entre outras queixas.

A dificuldade é para todos e acaba que traz assim uma certa frustração, né? Então, assim, eu gosto de aproveitar as oportunidades então, eu tô seguindo assim, mais pelo meio acadêmico, mas eu queria muito um dia assim, ser professora da EMEM, mas cadê? Não abre concurso, entendeu? (fala 100).

Eu tive que entrar nessas plataformas todas, porque eu também era avessa a isso, sabe, eu tinha uma resistência, eu não tinha Facebook eu não usava Facebook, eu não usava o Instagram, eu usava só o “WhatsApp” e o “Telegram”. Mas, aí, quando eu fui usar as plataformas, tinha, assim, curso para mexer com “zoom”, ou pra trabalhar com o “Meet”, ou vai ter um curso no “Facebook”, ah, vai ter uma palestra no “Instagram”, aí eu falei caramba, ou eu entro nisso agora, ou eu não vou fazer nada. Eu realmente tive, eu fiz um movimento durante a pandemia eu fiz esse movimento, porque antes eu ficava na minha. As redes sociais ficavam lá e eu ficava aqui, porque eu tinha aula presencial. Então eu achava que não precisava, então isso mudou, porque mesmo eu tendo agora, mesmo voltando a dar aulas presenciais eu não vou deixar de usar, porque são ferramentas, entende? (fala 101).

Outra coisa, a gente precisa de concurso, tá saindo muita gente, a EMEM vai ficar sem ninguém. Tá saindo muita gente, vai sair comigo mais uma porção. Vai ficar difícil porque não vão poder colocar o pessoal, não vão poder aceitar mais alunos. Tem que ter concurso ali (fala 102).

No Maranhão é como docente que se tem possibilidade de ter salário. São poucos concursos nas áreas estaduais e municipais. Poucos seletivos para música. Tem as escolas particulares. A busca de Pós-Graduação visa à possibilidade de atuar nas universidades (fala 103).

Outra instituição promotora de ensino de música é a Escola do Bom Menino das Mercês¹⁸⁰, que atua na formação musical de meninos e meninas (na faixa etária de 9 a 14 anos). Ela foi criada pelo Tenente Aluizio Abreu Lobo, em 19 de agosto de 1993, “[...] com o intuito claro de despertar em crianças e adolescentes o interesse pela música, direcionando-os para as perspectivas profissionais e, principalmente, tirando-os da ociosidade e os afastando das mazelas sociais” (informação obtida no *site* da escola). É uma instituição sem fins

¹⁸⁰ Disponível em: <https://escolademusicadobommenino.com.br/>. Acesso em: 13/11/2019.

lucrativos, que promove curso de Teoria musical e mantém uma banda formada por seus alunos, a “Banda do Bom Menino das Mercês¹⁸¹”.

Figura 28 - Banda do Bom Menino em desfile na Praia Grande



Fonte: Escola de Música do Bom Menino Das Mercês | Facebook. Acesso em: 16/01/2021.

Como mostrado no item 5.2, esses grupos musicais criados e mantidos nas escolas de música, de maneira geral, não se caracterizam como grupos profissionais remunerados e têm compromisso com o aprendizado musical, sendo frequente que alguns se dedicam ao estudo de repertórios específicos (choro, música antiga, música de câmara, *jazz*, entre outros). Os grupos também atuam como representantes da instituição à qual estão vinculados, participando de eventos locais, representando a cidade ou o Estado em solenidades e concursos nacionais ou internacionais. Reforço que a importância dessas escolas¹⁸² é enorme para a área, possibilitando o aprendizado musical, a experiência de tocar em grupo e preparando para o teste de habilitação em música – para as pessoas que desejam ingressar no curso de Licenciatura em Música das universidades. Mais algumas falas sobre a experiências nas escolas e participações em grupos:

Eu fiz a minha inscrição, passei para a Banda do Bom Menino comecei na Escola de Música do Convento das Mercês, né? [...] dali começou a minha história com a percussão. Dali eu comecei a gostar, comecei a estudar os dois, era tanto instrumento de sopro quanto instrumento de percussão e com isso foi me despertando. (fala 104)

¹⁸¹ Para mais informações, ver: <https://www.facebook.com/BandadoBomMenino/>.

¹⁸² Funcionou em São Luís a Escola municipal de música-EMMUS, chegando a formar uma orquestra de cordas com seus alunos. Foi fechada por longo período. Para mais detalhes, ver: Santos Neto (2013). Em outubro de 2020 ela foi reinaugurada, mas ainda não começou a funcionar. Ver também: Escola Municipal de Música é inaugurada em São Luís - PortalNamira.com (imirante.com).

A Escola de Música, ela cede o espaço pra gente ensaiar e aí sempre a gente tem que estar envolvido se tem alguma coisa tem que se apresentar, não é por uma questão de ser obrigatório, mas pela escola de música dar o apoio de espaço e os alunos serem da escola de música então a banda acaba sendo da escola [...]. Aí se apresenta. Tem aniversário da escola de música, a banda vai se apresentar (fala 105).

[...]Inicialmente eu tive aula com o professor da Escola de Música do Bom Menino. Foi o professor... é (pausa), só um tempo. Toda vez que eu vou falar dele eu me emociono e acabo [...]. Ele foi uma pessoa muito importante pra mim. Foi ele que me iniciou no saxofone (fala 106).

É uma questão por prazer. O que acontece, a remuneração que se recebe o regente tira 20% pra deixar na caixa da manutenção e deixa os 80% para pagar os músicos, por isso que não fica muita coisa. Porque, por exemplo, se fecha um contrato... nós somos, [...] 45 pessoas, que vão ensaiar toda semana e tal, e dessas 45 pessoas a gente fecha, por exemplo, o último concerto foi cinco mil reais que a Vale pagou, agora divide cinco mil pra 45 pessoas não dá um salário-mínimo, não dá. [...] paga o transporte, a manutenção de instrumento, né? Que é importante, que a gente sabe que é uma coisa que é cara, às vezes, né? E aí ele tira 20% pra comprar é... estante, a gente já conseguiu adquirir umas estantes é..., a gente já conseguiu adquirir uma impressora essas coisas (fala 107).

O primeiro grupo que eu toquei depois que eu saí do Bom Menino, lá a gente tem uma experiência bem intensa, assim. Foi a “Big Band” [...]. E foi uma experiência muito interessante pra mim, é, porque foi um repertório voltado pra música brasileira e “jazz”. [...]. Me confrontei com a dificuldade técnica do instrumento a partir desse repertório. E, é, basicamente era esse repertório e outros grupos [...], com a “Big Band” nós nos apresentamos duas vezes apenas [...]. Mas, num evento privado, a gente foi pago, foi remunerado. Depois, eu, no ano seguinte eu entrei na banda “Tomás de Aquino” [...]. Não era remunerada, era uma atividade de escola, né? Também no grupo da banda do SESC, que também era uma atividade que não era remunerada, porque é ensino do instrumento, mas como eu já tinha uma iniciação, eu entrei logo na banda, e já estava tocando com a banda. Participei também do núcleo de choro daqui da escola de música, tivemos apresentações em locais da cidade, alguns eram remunerados. Como era uma atividade também voltada para o ensino do Choro [...], a gente teve essa parte prática no princípio e, depois, a gente foi caminhando pra apresentações. É, isso foi de 2016 para 2017 [...]. O ano de 2018, ano passado, eu entrei numa banda autoral. E foi uma experiência muito, muito legal. Porque, foi totalmente diferente de tudo o que eu já tinha feito. Porque a princípio a minha formação era totalmente voltada para Banda Sinfônica, para grupo maiores, leitura de partitura, e eu me deparei

com um ambiente totalmente novo que eu tinha ali uma banda formada por bateria, guitarra, baixo, voz e aí eu tive que botar também a minha concepção artística o meu fazer artístico tinha que estar bem evidente ali. E foi bacana para eu me soltar, e para eu me perceber como saxofonista, como instrumentista exatamente. É, enfim, ano passado eu tive, a banda a gente tocava, nós éramos remunerados, mas, ia tudo pro caixa da banda e a gente não... era investido o dinheiro, era investido pra banda (fala 108).

Sobre a pergunta (mercado de trabalho para músicos em São Luís), bem, eu tenho percebido, [...] eu dedico a maior parte do meu tempo à sala de aula essa é que é a verdade, né? [...]. Mas parte da minha vida também é tocar em banda de música, eu sempre toquei em banda de música. Trabalhei por dez anos em banda de música e agora tô mais em sala de aula [...]. E sobre essa parte de tocar nessas bandas a gente tem respondido muito com concertos através de editais, né? Então, eu vejo que as grandes empresas que fomentam essa questão de cultura, que viabilizam, que contemplam essa parte de apresentações musicais e culturais, enfim. Elas sempre tão se organizando com essas questões de editais, o grupo se submete a uma seleção. Cada empresa tem seus critérios pra selecionar o tipo de grupo, dependendo do objetivo do evento e aí os grupos são selecionados e você se apresenta. [...] Fora a questão das parcerias com escolas, que eles sempre fazem essa parceria de tocar em escolas, pra levar os concertos, os famosos concertos didáticos, né? As escolas aceitam isso muito bem e a gente tá sempre ali fazendo essa parceria (fala 109).

As falas explicitam experiências vividas nas práticas de tocar em grupo, as trocas, os aprendizados e os serviços prestados à comunidade. Reforço que, mesmo não se revelando como atividade remunerada, essas práticas conferem ganhos pessoais, simbólicos e são possibilidades de entrada para outros serviços, uma vez que trazem visibilidade aos participantes que estão em constante contato com pessoas e formam redes dentro desse mundo musical (colegas, professores, regentes, empresários, produtores).

5.2.2 Espaços de trabalho com música em São Luís

Apresento alguns espaços culturais da cidade de São Luís que foram destacados pelas instrumentistas e estão articulados ao fazer musical na cidade. Começo por um palco tradicional da cidade, o do Teatro Arthur Azevedo, considerado a mais importante casa de espetáculos do Maranhão. A construção do Teatro União, como se chamava na época, foi um marco na São Luís do século XIX, obra financiada e concretizada pela iniciativa privada. Contribuiu para o desenvolvimento cultural da cidade e viveu seu primeiro período de apogeu, que perdurou até 1848. O Teatro recebeu, naquele período, companhias francesas,

portuguesas, italianas e espanholas, recebidas com entusiasmo por um público curioso (SILVA, 2013). Edificado em estilo arquitetônico neoclássico, constitui-se no único exemplar verdadeiro desse estilo em São Luís.

Segundo Salomão (2016), desde sua inauguração, em 1817, recebeu muitas companhias líricas que vinham da Europa e efetuavam apresentações por longos períodos. “Os concertos, as audições e os saraus eram realizados com a participação de músicos locais e de visitantes, que vinham com as companhias líricas europeias e permaneciam na cidade após as apresentações” (SALOMÃO, 2016, p.19). O teatro foi inaugurado em 1º de junho de 1817, com o nome de “Teatro União”, dois anos após a inclusão do Brasil ao Reino Unido de Portugal e Algarves, fato que originou o nome do prédio. O projeto era grandioso. Na época, São Luís era a quarta maior cidade do Brasil e os oitocentos lugares do teatro representavam 5% da população local. Em 1852, o Teatro União passaria a se chamar Teatro São Luiz. O nome Teatro Arthur Azevedo, viria na década de 1920 em homenagem ao importante teatrólogo maranhense.¹⁸³

Figura 29 - Rosemary Fontoura tocando com grupo,¹⁸⁴ no Teatro Arthur Azevedo



Fonte: Arquivo enviado por Rosemary Fontoura.

Algumas falas sobre a experiência de tocar no palco do Arthur Azevedo:

¹⁸³ Disponível em: <http://www.cultura.ma.gov.br/taa/#>. Acesso em: 14/11/2019.

¹⁸⁴ Estão com ela no palco: Rose Nogueira (canto), Jorlienson Souza (Cello) e Willame Belford (passando página). Dados enviados pela pianista Rosemary Fontoura.

Toquei muito no Teatro Arthur Azevedo, era chamada pra fazer aqueles Maracantos todos. Eu era a pianista de todos os músicos que vinham daqui e de fora. Era eu todo ano, eu e todos os cantores. Aí, depois, a demanda foi muito grande, começaram a chamar outros pianistas para me ajudar. Aí ficou eu e 2 ou 3 pianistas, no máximo, fazendo os Maracantos, que hoje tá parado também, né? Faz um tempinho que tá parado o Maracanto. FEMACO a mesma coisa, muitos [...]. Depois, a inauguração. Lindamente [...] foi um trabalho que eu fiz com o padre Mohana, pra inaugurar o TAA, na década de 80 [...]. Nós, trabalhávamos na casa dele. Esse foi um dos trabalhos que eu me lembro com mais carinho, eu ia pra casa dele à noite, ler de primeira vista aquele horror de partitura que ele trazia do interior. Menina, tinha baú que era só cupim. Dali, eu fiz até uma rinite que até hoje eu tenho ela de presente (risos). Era muita poeira e muito cupim, mas eu lia de primeira vista e dizia pra ele: coloque aí que é primeira vista. E a gente lia, lia, passava o dia inteiro e ele trazia um lanchinho, um docinho de pitanga, e aí a gente ia. Ele gravou aquilo tudo em fita cassete. Daí nós escolhemos, eu e ele, a missa solene de Antonio Rayol, que seria a missa aproveitada que nós faríamos com coro e orquestra, mas no final ficou só coro para a inauguração do TAA, que estava fechado há muitos anos. Nós fizemos essa inauguração com pompa e circunstância, com um grande coro da EM, que o regente era Emanuel Martines. Professora Olga Mohana cantava junto com vários outros cantores [...]. Então, fizemos este trabalho novamente, junto com uma orquestra, nos 400 anos de SLZ, isso tá com que? Com oito anos, né? Gravamos um DVD, foi na Igreja da Sé. Com músicos de São Paulo, grandes solistas, gente muito boa. Eu fui pra lá, a Vale do Rio Doce patrocinou, eu fui a São Paulo ensaiar com o pessoal, com os cantores do Municipal do Rio de Janeiro. Nós fizemos uma linda apresentação. Essa mesma Missa do Pe. Mohana., do Antonio Rayol. Esse foi um trabalho muito interessante que eu fiz duas vezes (fala 110).

Eu já tive algumas. Mas, assim teve algumas muito interessantes que foi a primeira vez que eu toquei no Teatro Arthur Azevedo, foi o show de abertura de uma peça, se eu não me engano, faz um pouquinho de tempo. Inclusive foi com uma artista da terra, a Luciana Pinheiro, nesse show dela. Foi um show específico de músicas maranhenses, né? Da nossa cultura mesmo, então eu lembro que foi um momento muito especial, assim, que me marcou bastante. Foi muito emocionante (fala 111).

Mas daí eu fui me desenvolvendo, mas tudo o que aconteceu na minha vida em relação a eu buscar o aprendizado em música, tudo isso foi eu que busquei. E fui eu quem tive que correr atrás e bater em cima e dizer, não, é isso que eu quero fazer. Eu realmente consigo fazer isso [...] A primeira vez que caiu a ficha da minha mãe de que realmente [...], a primeira vez que eu subi no palco do Arthur Azevedo pra tocar e ela me olhou, ela disse assim: “cara, eu nunca vi [...] tão feliz, ela

realmente nasceu para isso”. Sabe? Foi a primeira vez que caiu a ficha dela (fala 112).

Mais um espaço significativo é o teatro João do Vale,¹⁸⁵ que também abriga espetáculos artísticos diversos. Antigo galpão comercial da Praia Grande foi conhecido inicialmente como Teatro Canarinho. Após reforma, foi adaptado para abrigar as atividades do curso de formação de atores do Centro de Artes Cênicas do Maranhão/CACEM. O nome desse espaço é uma homenagem ao músico, cantor e compositor maranhense João do Vale¹⁸⁶. O teatro acolhe igualmente outros eventos, como palestras, solenidades, seminários, entre outros. É habitual que se realize parceria com a EMEM. Esse teatro passou recentemente por reforma e reabriu suas portas em agosto de 2020 com uma *live*, produzida pelo Governo do Estado.

Figura 30 - Fachada do Teatro João do Vale



Fonte: Teatro João do Vale | Facebook. (2019).

Outro palco da cidade é o do Teatro Alcione Nazaré,¹⁸⁷ inaugurado em 1988 com o nome de teatro da Praia Grande, integrando o Centro de Criatividade Odylo Costa Filho, nesse centro cultural há espaço para exposições (salas para oficina, conferências e lançamentos de livros), um cinema e uma sala para aulas de dança. Em 1995, no dia 7 de julho, o Teatro Praia Grande passa a denominar-se Teatro Alcione Nazaré em homenagem à cantora e instrumentista maranhense radicada no Rio de Janeiro. Existem outros teatros e

¹⁸⁵ Disponível em: <http://www.sectur.ma.gov.br/teatro-joao-do-vale/#.Xc3V9ndFxpZ>. Acesso em: 14/11/2019.

¹⁸⁶ João Batista do Vale, nasceu em Pedreiras-MA, em 1934 e faleceu em São Luís em 1996. Para mais informações ver: João do Vale | Enciclopédia Itaú Cultural (itaucultural.org.br).

¹⁸⁷ Disponível em: <https://www.visiteobrasil.com.br/nordeste/maranhao/sao-luis/cultura/teatros>. Acesso em: 14/11/2019.

auditórios, com menor capacidade de público, e que também contribuem para a vida cultural da cidade, por exemplo, o Centro Cultural Vale Maranhão,¹⁸⁸ o auditório da Escola de Música do Estado - EMEM, o Cine Teatro Viriato Correia, do IFMA - Campus Monte Castelo, entre outros.

Figura 31 - Zezé Cassas em apresentação no IFMA-Campus Monte Castelo



Fonte: Portal ifma.edu.br.¹⁸⁹

Após esse panorama em que apresentei alguns espaços utilizados para o trabalho com música, trago para a discussão aspectos sobre a prática do trabalho docente das instrumentistas. Apenas uma das participantes relatou não viver a experiência de dar aulas de música, apesar de já ter sido solicitada para tal. Ela justificou sua decisão por não possuir formação teórica que lhe dê suporte para tal prática, pois teve formação musical empírica, não sistematizada. Portanto, mesmo se considerando capaz tecnicamente, ela prefere não atuar como docente, no momento. As demais desempenham ou desempenharam a função de professoras de música (teoria, educação básica ou de instrumentos musicais) dando aulas em escolas públicas, escolas particulares ou em domicílio. Essas práticas musicais vivenciadas pelas participantes dessa pesquisa corroboram dados da literatura que apontam como possibilidades de empregos formais para músicos a atuação em orquestras sinfônicas, em bandas profissionais, bandas militares e na docência (SEGNINI, 2011, 2008, 2014b, 2016;

¹⁸⁸ Disponível em: <https://www.ccv-ma.org.br/>. Acesso em: 07/11/2020.

¹⁸⁹ Disponível em: Recital de Zezé Cassas atraindo plateia para o Cine Teatro Viriato Correia : IFMA . Acesso em: 02 de fevereiro de 2022.

PICHONERI, 2006), portanto contribuem também com as constatações relativas aos empregos informais discutidas.

Figura 32 - Lisiane Nina em momento de aula na EMEM



Fonte: Arquivo enviado por Lisiane.

Colocações das instrumentistas sobre relações entre aprendizagens e práticas musicais:

Então isso deu uma relevância para a profissão do professor; evidentemente que isso é uma conquista e é um avanço, não se questiona isso, né? Entretanto, a gente percebe que as formações chamadas de bacharelados que priorizam a prática, a prática do músico elas foram deixadas, assim, um pouco de lado, né? E isso é, isso foi uma perda, eu considero, porque a gente precisa de bons instrumentistas, precisa de músicos com boa formação porque essa formação ela vai influenciar diretamente na atividade pedagógica. Então, se eu não tenho uma formação sólida, não tenho uma boa formação, como é que eu vou dar aula? (fala 113).

Bom, eu fiz a Escola de Música do Estado [...], porém não terminei. Aí eu ingressei na Universidade, no Curso de Licenciatura em Música, na UFMA. Finalizei Licenciatura em Música e estou cursando Musicoterapia atualmente. Especialização, é um curso EAD mas tem aulas presenciais. É a primeira turma. Fora isso, fiz cursos particulares, professores particulares, muitos. Também cursos “on line”, com professor via skipe, internet. [...] e participo sempre que posso de cursos fora, de instrumentos. Fui muito ao Festival de Verão em Brasília. Muito “Workshop”, “Master Class”, sempre acompanhando, assim, [...] que são referências pra mim. Então, tô sempre buscando o aperfeiçoamento no instrumento. (fala 114).

Entrei na escola de música para aprender piano, [...], mas meu foco é o violão. Não consegui terminar. Fiz harmonia [...]. Fiz canto coral, fiz as últimas cadeiras, mas não consegui concluir. Por conta também da vida corrida de trabalho e de estudo. Aí, mais na frente eu acabei fazendo uma Pós-graduação, sempre trabalhando [...]. Coral da UFMA, seis anos sob a regência de Angélica Vieira. Barzinho, (Litorânea) restaurantes, shows [...]. Shows na baixada. Quando o cachê era pequeno fazia somente voz e violão. Trampo mesmo. [...] depois eu voltei a dar aula de violão, recentemente. Mas, não presa em uma escola. Aulas particulares mesmo (fala 115).

Fica evidenciado o reconhecimento delas sobre a importância de buscar capacitação, realizando cursos da maneira que lhes é possível, por meio de viagens ou da educação à distância. Ainda nesse campo das práticas de aulas de música, mas com foco nas aulas particulares e em domicílio, foram trazidas questões relacionadas à precarização e às construções de gênero. Elas dizem:

Eu vivi um bom tempo só dando aula, aí era aquela correria, na época eu tinha vinte e quatro alunos, [...], aí eu rodava essa cidade toda, era da Península ao Araçagy, saindo de um lugar para outro com um violãozinho nas costas (risos). Aí, uns era aula de violão; outros, aula de guitarra; eu ficava nessa duplinha de guitarra e violão. As pessoas por conhecerem mais o violão, pensam que o violão é “facinho” de tocar, aí quando vão começar o instrumento (risos), aí: nossa, não era isso que eu pensava., aí que vai ver que o instrumento é um pouco mais difícil. [...] tem só cinco anos que eu trabalho com carteira assinada. Que é esse concurso que eu passei. Mas dos meus 18 até 35 anos de idade foi no emprego informal. Foi nessa correria (fala 116).

E engraçado, também, sobre essa questão do feminino, mulheres procuram mulheres pra dar aula. Eu sempre tinha isso, ou, às vezes, até pra criança também tem essa procura por mulher, porque: “ah, o meu filho tinha um professor, mas eu queria que fosse mulher, porque tem mais jeito”, tem essa coisa (fala 117).

Como eu te falei, um dos mercados também pro instrumentista é aula particular de instrumento. E é incrível como as pessoas preferem mulheres. Eu acho que é aquela coisa, da família, do lar, da confiança. O homem tem uma figura, acho que mais ameaçadora e, principalmente quando é criança. Essa heteronormatividade tóxica, né? (risos) (fala 118).

É impressionante. Eles querem mulheres. Eu sempre consegui muito espaço para dar aula particular por ser mulher. Olha aí uma contrapartida. É uma contradição. É uma contradição, mas eles sempre preferem [...] e uma confiança absurda ao ponto de você ficar na casa com as crianças, enquanto a mãe vai ao supermercado.

Enfim, então, assim, é impressionante como o mercado pra aulas particulares [...], agora especificamente falando, pra mulher é um absurdo o que gera dificuldade também, porque quando eu parei de dar aula, que eu precisava de pessoas pra tá lá, eu não encontrava, entendeu? Algumas, uma aqui, outra ali e tal. Eu sempre falava: gente aula particular é um mercado também, mas ele não é formal, ele é informal. Mas ele abre muitas possibilidades, se você quiser... Não sei se você pode confirmar minha teoria. Mas, enfim hoje uma pesquisa com os profissionais que dão aula em residência eu acredito que você vai ver um índice absurdo de pessoas preferindo mulher; eu acho que é a questão mesmo de confiança, de ameaça, não sei [...]. Como é construída essa imagem do homem e da mulher (fala 119).

Principalmente mulheres e crianças, idoso, sempre as pessoas preferem mulheres. Não sei se tem assim aquela ideia da mãe, né? A figura que vai cuidar, A “mãe” que vai proteger. [...]. Inclusive muitas vezes o meu professor, que me indicou, algumas vezes, as pessoas preferiam ficar comigo do que com ele, mesmo que ele tivesse uma trajetória profissional, né? Mais experiência [...], muito maior que a minha, era impressionante como abria muito mais possibilidades para mim, do que para ele (fala 200).

Compreendi, que existe na sociedade local uma preferência por professoras particulares de música, tendo por base a premissa de que são mais “confiáveis” do que os professores para trabalharem com uma clientela que seria mais vulnerável (crianças e idosos). Tal comportamento vai de encontro à questão de assédio tratada no item anterior (5.1), que abordou a insegurança e as situações de violência sofridas por professora que trabalha com essa modalidade de aulas em domicílio.

5.3 DIFICULDADES E RECOMPENSAS

Conforme avanço na busca por compreender esse “ser uma instrumentista e trabalhar com música na cidade de São Luís”, os processos se mostram, muitas vezes, afetados pelas desigualdades imputadas às trajetórias de mulheres em meio a uma sociedade desigual e estruturada em padrões heteronormativos, capitalistas, racistas e misóginos (ARRUZZA; BHATTACHARYA; FRASER, 2019; KILOMBA, 2019; SEYFERTH, 1995). Como consequências dessas construções sociais, muitas vezes, as mulheres se encontram em situações de maior pressão, cobrança e vulnerabilidade, cabendo reforçar que a divisão sexual do trabalho é um dos pilares de produção e manutenção dessas desigualdades (BIROLI, 2018; KÜCHEMANN; CRUZ, 2008; RAMOS, 2014).

No entanto, imbricadas a essas dificuldades existem recompensas na profissão de músico, que, além de não passarem despercebidas por quem as sente, são apontadas, em grande medida, nos discursos das participantes desta tese como capazes de dar sentido à vida, de torná-las pessoas melhores e plenas (DENORA, 2000). Essas recompensas não se encontram apenas no âmbito profissional, econômico ou social (no sentido de *status* ou sucesso). São também ganhos simbólicos, como o sentimento de pertencimento a algo “maior”, de transcendência e paz. Não foram poucos os relatos das mulheres instrumentistas nesse sentido. Vamos desenvolver um pouco essas realidades do trabalho com música e suas contradições. Um aspecto que afeta diretamente as mulheres é a questão da violência e ela interfere nas relações de trabalho na área da música. Isso foi comentado nas falas:

Acaba que a gente não tem tempo, porque todas ou estão na Universidade, ou estão dando aula. Então, o tempo ficou meio difícil, mas, a gente tá se encontrando pra estudar o repertório. Mas a realidade é que, às vezes, a gente não tem tempo [...] é bem difícil porque a gente não vive só disso, de tocar, né? Então, a gente não só vive de tocar e a gente tem outras... tem outros meios de ganhar dinheiro, né? (fala 201).

Mas, realmente tem essa coisa, porque eu sou mulher, corro perigo andando na rua à noite e, ainda mais, com o instrumento. Tem essas questões. Eu compreendo essa preocupação. É uma preocupação. E inclusive, a gente também sente medo de andar na rua. Porque, [...] ele pega o ônibus e vai. É claro que ele tem medo de ser assaltado, mas a gente tem outros medos também. (fala 202).

Eu já passei por uma situação assim, no ensaio, tocando e o próprio cantor [...] veio pra cima de mim, um pouco mais agressivo me cobrando mais, entendeu? Porque se fosse um homem eu tenho certeza de que ele não ia falar desse jeito, né? Mas, também, tem horas que você tem que se impor, não gritando, você vai lá e fala com a pessoa. Eu já passei constrangimento no palco, o cara me chamou de (palavrão). Vambora (palavrão) toca. Eu fiquei na minha, depois eu disse “olha, eu quero respeito entendeu?” Não é porque eu sou mulher que você vai me chamar de [...] se fosse um homem eu tenho certeza de que ele iria se levantar e te encher de socos ali no palco, entendeu? Mas, como eu sou mulher, eu vim aqui te dizer, mas na próxima eu vou te encher de soco. Assim que eu faço (fala 203).

Eu tenho alunos que começam lá na escola criancinhas, meninas, aí a mãe ou o pai, a avó ou a tia alguém leva. Quando essa menina cresce e fica adolescente, ela começa a ir sozinha, mas, aí, chega esse momento de estar andando sozinha e, aí, dá insegurança né? E, aí, muitas vezes ela interrompe o curso, porque vai ter um horário que ela não pode frequentar por causa dessa dificuldade, né? E, muitas

vezes, ela se casa também. Ai, quando ela casa, ela interrompe o curso porque ela agora vai ser dona de casa ou, enfim... mãe... tem muitos alunos que param, muitas mulheres [...] que param por causa do casamento e, quando elas voltam, elas já voltam trazendo os filhos pra estudarem na escola, já é um segundo momento [...]. Então, eu acho que tem muita coisa que contribui pra que o elemento masculino seja predominante no mercado (fala 204).

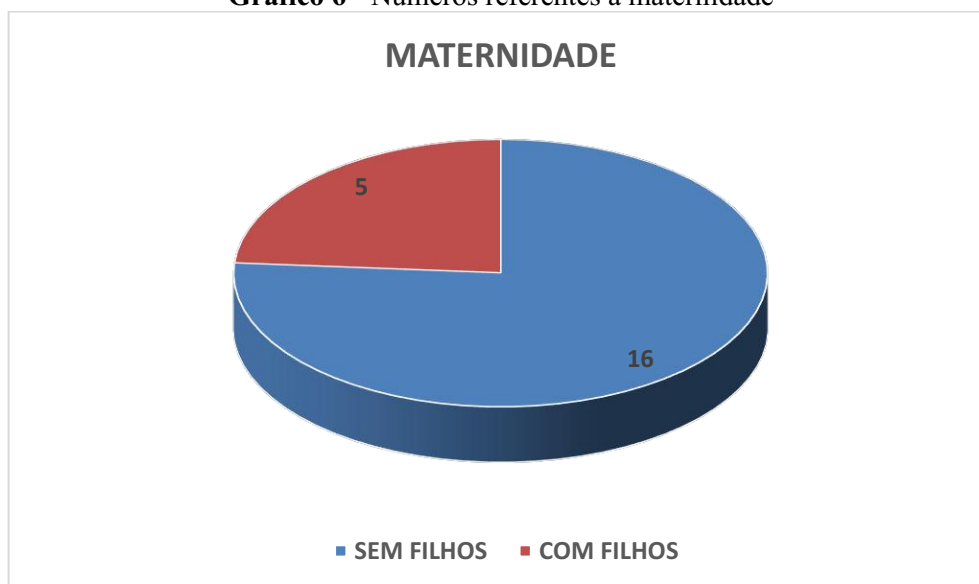
Além da violência e das vulnerabilidades a que estão submetidas, a questão da maternidade agrega reflexões. Tal situação é apontada na literatura como fator que pode dificultar a manutenção das atividades profissionais também no campo musical (BIROLI, 2018; SEGNINI, 2014, TOFFANO, 2007). Por exemplo, não permitindo à musicista disponibilizar diariamente horas de estudo necessárias à manutenção da técnica exigida nas performances e realizações de trabalhos. Refletindo sobre o trabalho doméstico, a “dona de casa” e a dificuldade de conciliação com a esfera profissional, Bruschini e Lombardi (2007) apontam que a maternidade é fator que traz limitações e tem diferenciações nesse impacto, levando-se em consideração a idade dos filhos.

De todos os fatores, a presença de filhos pequenos continua sendo o que mais dificulta a ocupação feminina. [...], Porém, todas as mães, mesmo as de filhos pequenos, ampliaram sua presença no mercado de trabalho, no período de 1998-2002, porque, como revelam os dados, as taxas de atividade aumentaram em todas as faixas de idade do último filho vivo. Entretanto, a mais alta taxa de atividade, 70%, é a das mães de filhos com mais de 7 anos, idade em que, supostamente, elas estariam sendo ajudadas pela escola no cuidado com os filhos (BRUSCHINI; LOMBARDI, 2007, p.52-53).

Dentre as instrumentistas desta pesquisa, cinco são mães. Algumas destas contaram que adiaram esse intento “ao máximo”, para poderem dar continuidade aos projetos profissionais e reconhecem que, se tivessem sido mães antes de terem realizado certas conquistas, não teriam conseguido alcançá-las. Para outras, a maternidade foi vivida como consequência da escolha de constituir família, um desejo realizado. Dentre as que não são mãe, de maneira geral, para elas, essa não é uma prioridade em suas vidas. Algumas falaram que esta pode ser uma realização futura, mas não para o momento. No entanto, todas reconhecem que a profissão exige dedicação e aperfeiçoamento constante e que ter filhos é tarefa que demanda tempo e pode trazer implicações para as condições laborais. Nesse viés, ao discutir a variável do talento, Costa (2020) destaca o exemplo da maternidade: “Uma adolescente talentosa terá poucas chances de ser bem-sucedida na música caso se torne mãe precocemente e precise se revezar entre uma atividade profissional outra que não a música,

com retornos financeiros mais imediatos, e os afazeres domésticos” (COSTA, 2020, p. 63). No Gráfico 6, está demonstrada a proporção da maternidade entre as instrumentistas.

Gráfico 6 - Números referentes à maternidade



Fonte: Elaboração própria.

Falas das instrumentistas sobre o assunto:

Porque, quando eu entrei na faculdade, nessa segunda faculdade, eu já engravidei da minha primeira filha. Tive três filhas, então era complicado, né? Eu nunca consegui sair (fala 205).

Tem que manter um equilíbrio; na verdade, eu conheço poucas donas de casa na minha idade, mas claro que deve ser bem complicado. Rotina, outros afazeres (fala 206).

Isso ainda existe; é muito forte. Tu canta, toca, dá aula, até por conta da sociedade que vê o músico pra animar, diferente de engenheiro ou advogado. É bem mais difícil. [...] na verdade, foi uma escolha minha mesmo, eu nunca quis ser mãe e também escolhi não casar. Talvez numa coisa futura, eu queira casar, ter um filhinho, mas, por enquanto, não. Nem uma coisa, nem outra (risos) (fala 207).

Mas, a minha decisão de ter chegado até aqui sem estar casada, sem ter filho, é porque eu queria chegar nesse nível, queria fazer com que a minha profissão fosse prioridade na minha vida, por isso eu tenho 31 anos hoje, e não me considero velha, e ainda não tive filhos (fala 208).

Foi uma opção minha. Eu queria fazer isso. Tenho muitas amigas, colegas que tocaram, tocavam muito bem e tiveram que parar sua

vida por causa da gravidez ou por causa do marido, de relacionamento, qualquer tipo de relacionamento, se você deixa, ele te atrapalha. Então, você não pode deixar. Então, eu não concordo que alguém me diga que eu não vou fazer aquilo. Se eu estou a fim de fazer aquilo que eu gosto, ninguém vai me atrapalhar. Só Deus, se ele me der uma pancada naquele dia e eu ficar doente, quebrar alguma parte do meu corpo, alguma coisa assim, mas, se não for, eu vou fazer. [...] isso eu já escutei demais, antes, quando eu comecei a tocar [...]. Que eu tinha que ficar por trás do fogão, que diabo, é isso aí que tu tá carregando, vai ficar por trás de um fogão mulher, isso não é pra ti. Ou então diz: “rapaz, isso aí não toca”. Eu fico na minha, não vou discutir. Eu vou mostrar se eu toco ou não toco e aí a gente mostra tocando, fazendo, o que é bom, o que a gente sabe fazer (fala 209).

E eu, já noiva, eu me lembro [...] mandou eu fazer um recital, eu fiz, daí veio a minha formatura e o governador[...] abriu as portas do governo para eu ir lá conversar com ele. Quem sabe me dar uma bolsa. Eu sei que, quando ele falou isso lá, no TAA, em público, eu olhei pro meu noivo, meus olhos encheram de lágrimas, as lágrimas desceram e eu disse. Eu não vou é nada. (risos). Eu casei, tive filhos. Coisa mais linda meus filhos. Nunca me arrependi de não ter saído. Acho assim, o que deu pra eu fazer, eu fiz aqui, eu tenho, assim, é o sentimento de dever cumprido, eu comecei a formar alunos (fala 210).

Machado (2018), analisando como se dá a dinâmica do reconhecimento do trabalho dos músicos na cidade de São Luís-MA, desenvolveu uma pesquisa com 7 músicos, sendo 5 homens e 2 mulheres, mas, segundo a pesquisadora, tinha feito contato com outras 3 mulheres músicos que não puderam participar. A autora, relata que essas profissionais tinham filhos e que provavelmente esse tenha sido um dos motivos para não participarem. Elas, por serem mães, teriam mais dificuldades em conciliar o tempo (MACHADO, 2018, p. 15). Sobre a maternidade e o trabalho de DJ no reggae, em São Luís, Sousa (2016) diz:

As mulheres chegam ao mercado do trabalho trazendo consigo as responsabilidades do trabalho reprodutivo. Ainda são vítimas de vários preconceitos em relação à empregabilidade, tendo um número de desemprego maior que as estatísticas masculinas. Para as mulheres não só é mais difícil participar do mercado de trabalho, como se manter nele é tão desafiador quanto, dada as responsabilidades do trabalho reprodutivo. (SOUSA, 2016, p. 152).

Portanto, como aponta a literatura (BIROLI, 2018; MACHADO, 2018; SEGNINI, 2014; SOUSA, 2016), a maternidade pode contribuir como fator dificultador na atuação e na manutenção da profissão de músico, pois, de maneira geral, traz a diminuição da disponibilidade para cumprir agendas e demandas impostas pela carreira.

5.4 TRABALHO COM MÚSICA E A PANDEMIA DA COVID-19

A pandemia causou forte impacto no mercado de trabalho no Brasil, e o número de desocupados chegou a 14 milhões na quarta semana de setembro de 2020, de acordo com levantamento da PNAD COVID 19 elaborado pelo IBGE. Com isso, a taxa de desocupação ficou em torno de 14,4%.¹⁹⁰ Porém, a situação poderia ter sido diferente, se as autoridades responsáveis tivessem tomado outras providências. Essa reflexão é trazida por Saviani e Galvão (2021):

No entanto, a história brasileira poderia ser diferente, pois, sendo um dos últimos países a ser atingido e dispondo de um dos maiores sistemas de saúde pública do mundo, o Brasil poderia ter planejado reforço ao orçamento do Sistema Único de Saúde (SUS) – há muito sucateado –, investido novos recursos em função do estado de emergência e coordenado o enfrentamento à pandemia, tornando-se um exemplo mundial. Não foi o que ocorreu (SAVIANI; GALVÃO, 2021, p. 36-37).

Na área da música, a repercussão foi enorme, uma vez que é um setor que conta com expressiva parte de suas atividades relacionadas a eventos com reunião de pessoas e, muitas vezes, com público numeroso. Sem falar que a área apresentava problemas de aumento da informalidade, com agravamento de crises e o crescimento da pobreza e desigualdade no país (PRATES; COSTA, 2021).

Não à toa, o segundo movimento começa assustador. Numa pandemia inesperada, a abalada infraestrutura da assistência social tateou às cegas pela sala de concerto em busca dos mais pobres, informais e vulneráveis, que há muito poderiam constar nos registros oficiais. A solução então foi introduzir no programa uma peça pouco usual: o orçamento de guerra que, em uma subida de batuta, criou a Geni do momento – o Auxílio Emergencial, que nos salvou por algum tempo, mas que não poderá nos redimir. Alguns indícios sinalizam que o movimento pode estar se aproximando do fim com o avanço da vacinação, a despeito da insistência do Maestro e de seus chefes de naipe em protagonizar uma tremenda balbúrdia cacofônica. Entretanto, outro ruído malquisto (e não previsto em partitura), que atende pelo nome de “Variante delta”, está à espreita querendo subir definitivamente ao palco. O desfecho desse movimento ainda é incerto, mas o fato é que seus resultados socioeconômicos são desastrosos, especialmente para os grupos historicamente mais vulneráveis da nossa sociedade. (PRATES; COSTA, 2021).

A citação acima sinaliza bem a situação do mercado da música após o surgimento da pandemia e traz o auxílio como tentativa de diminuir perdas, além da vacinação, como possibilidade de se ter o controle da situação. Ela também expõe que o distanciamento necessário para que entendamos o que realmente se deu e onde chegaremos, todavia não aconteceu. Isso é demonstrado quando anunciam que o desfecho é incerto. No entanto, em

¹⁹⁰ Ver mais em: Desemprego atinge 14 milhões de pessoas na quarta semana de setembro | Agência de Notícias (ibge.gov.br) . Acesso em: 10/02/2022.

março de 2022, já se sabia que, após a ameaça da variante “delta”, existia a variante “ômega”, que, de certa maneira, e graças aos cuidados repassados pelos especialistas e o avanço da vacinação, tem causado menor número de óbitos e tem diminuído o número de internações por casos graves da doença. No entanto, outras “variantes” estão previstas. Toda essa oscilação de informações e a criação de expectativas situam bem o que é escrever a respeito dessa pandemia e seus desdobramentos no momento em que vivemos.

Nesse ponto, foram várias as revisões e atualizações que fui tecendo no corpo desta tese. Necessário se faz reforçar que a pandemia não afetou a todos da mesma forma, uma vez que as mulheres, os negros e os menos escolarizados foram mais atingidos, o que se deve a fatores tais como as desigualdades, as segregações e a divisão sexual do trabalho remunerado e do não remunerado (ANTUNES, 2020; NASCIMENTO, 2020; PRATES; COSTA, 2021; SANTOS, 2020).

Nesse sentido, Jones (2020) aponta:

As estruturas de desigualdade e dominação não se explicitam apenas a nível interno de cada país, também vêm à toda de maneira escancarada a nível global. Os países da periferia do sistema capitalista foram destruídos por décadas de programas de modernização recomendados (um eufemismo para dizer “empurrados goela abaixo”) pelo FMI, o Banco Mundial, os doutores das faculdades de economia e os políticos com “responsabilidade fiscal” que potencializaram a pobreza, desigualdade, miséria, fome e precariedade de serviços públicos de saúde, saneamento, qualidade da moradia, assistência social. Resultado? Uma incapacidade estrutural de responder às demandas de controle do vírus – incapacidade aumentada por uma burguesia inútil e que não serve para nada. (JONES, 2020, s/p).

No setor artístico a Lei Aldir Blanc¹⁹¹ trouxe novo alento e conseguiu atingir maior quantidade de pessoas, mesmo que distante do que seria o ideal; essa lei contribuiu para que as consequências fossem amenizadas. Algumas falas das instrumentistas sobre a pandemia e as consequências em suas vidas:

¹⁹¹ “O nome da lei é uma homenagem ao músico e compositor Aldir Blanc, falecido em maio deste ano, vítima da COVID-19. Esta lei é significativa e é um elemento que traz alento em meio do cenário apocalíptico que descrevo. O próprio processo pelo qual ela foi construída e aprovada foi muito rico e, porque não dizer, bonito: ela é resultado de uma grande articulação em nível nacional, que utilizou e reativou redes de militância na área cultural que, nos últimos anos, pareciam um pouco adormecidas. Foi uma articulação feita a partir de municípios e estados, tanto por organizações da sociedade civil como por fóruns de deputados e de secretários de cultura, e conseguiu uma vitória que, dado o presente contexto político, não é pequena. Sua implementação, que já começou, com repasses já acontecendo desde início de setembro, é um marco não apenas de respostas à crise econômica e sanitária, mas na própria história da política nacional de cultura, pois finalmente a transferência de recursos “fundo a fundo”, do Fundo Nacional de Cultura para fundos estaduais e municipais, passa a ser uma realidade. Para muitos militantes e gestores da área, esses repasses, e a reativação de conselhos e fundos de cultura municipais e estaduais Brasil afora, significa a implementação efetiva do Sistema Nacional de Cultura: ironicamente, em meio a tamanha tragédia e crise econômica e financeira, o tão sonhado sistema de gestão nacional para a área cultural passaria a ser uma realidade.” (MUNIAGURRIA, 2021, p. 238).

Então, eu tinha, durante a pandemia, durante a quarentena, eu confesso, que eu fiquei assim paralisada. Durante um mês eu fiquei paralisada, um mês e pouco. Eu fiquei muito arrasada, triste, perdi amigos e fiquei assim numa tristeza. Mas, aí, depois, eu ... chega uma hora que a gente começa a se mexer de novo, né? E, aí, eu peguei o clarinete e falei, vou começar a estudar esse instrumento e agora de verdade. Por isso é que eu te falo, existe aquele momento do clique, né? (fala 211).

A primeira coisa que tiraram dos barzinhos foi a música. Eu não toco em barzinho, mas tenho muitos amigos que se sustentam nesse meio de barzinho. Então, eu senti muito. Por sorte, e por ter um pensamento desde antes. Por conta da minha criação, para ter segurança. Eu tenho trabalhos fixos, né? Então eles me sustentaram de certa forma. Por eu estar sem eventos. Então, eu não passei nenhuma necessidade. Graças a Deus, e eu já estava preparada. Eu sou uma pessoa que tenho uma organização financeira relativamente boa. Sempre penso que o que eu ganho extra não existe. Eu sempre penso que o que eu ganho é no fixo, então o que eu tiro de extra, vem como extra mesmo. Então, eu sempre penso que eu posso passar por um momento difícil. Então, as minhas contas eu sempre preestabeleço elas dentro do meu limite de salário fixo. Então, eu tive sorte nesse aspecto também. Porque muitas pessoas, eu acho que elas não estavam preparadas, com reserva nenhuma, não tinham. As contas extrapolavam o que ganhavam ou era o limite do que ganhavam. [...] Então, quem eu pude ajudar, eu ajudei de alguma forma, eu pude ajudar, né? Mas, esse momento foi de muita, e ainda está sendo, um momento muito difícil pra gente. (fala 212).

Nós passamos [...], fica até um pouco redundante e clichê o músico falar que nós fomos os primeiros a parar e fomos os últimos a voltar, mas realmente foi o que aconteceu. Parou tudo, então nós ficamos aí com dificuldades maiores e agora que começou a voltar um pouquinho. Os eventos já foram liberados um pouquinho. Inclusive, no final de semana passado foi liberado, o número maior de músicos no palco pra apresentação. Mas, assim, foram quase cinco meses sem eventos pra músico, todo mundo parado, inclusive alguns com dificuldade financeira e necessidade mesmo, foi um cenário bem difícil pra gente (fala 213).

Ah, foi muito doloroso. Porque o artista quer ir, como diz Milton Nascimento, onde o povo está. E a gente ficar em casa sem dividir, sem transmitir, essa parte foi muito dolorida. Fora aqueles Músicos que realmente precisam, que estavam fazendo campanha, pedindo cesta de alimento. Aquela dificuldade toda. Isso é muito difícil. Eu vi amigos, sabe? Em situações vulneráveis, então foi muito punk. Essa parte aí. Agora as coisas estão voltando, né? (fala 214).

A gente fez “live” [...]. Fizemos, porque não tinha outra saída. O ganho, olha... pouco, muito pouco. Diferente se fosse um “show”

normal, né? A gente não conseguiu a metade de um show que a gente vende, normalmente. Não conseguimos a metade (fala 215).

Se tem uma coisa que a pandemia revelou de forma explícita é o preconceito do brasileiro, né? O preconceito do brasileiro em tudo, não é só o racismo que tá em alta, a gente tá vendo, né? Mas não é que nunca existiu, tá em alta é a expressão desse racismo. Essas pessoas estão expressando de uma maneira clara, né? Sem vergonha nenhuma, sem nenhum constrangimento, como se fosse uma coisa muito bonita pra você escancarar pra todo mundo. E a gente sabe que no passado as pessoas tinham vergonha de dizer que eram racistas, dizer que era racista era uma coisa assim, ninguém queria falar isso. Mas agora parece que virou um troféu né? Todo mundo quer mostrar (risos), então, ... na verdade eu acho que isso, por um lado, a gente tá conhecendo a cara do brasileiro, a cara dele de verdade, qual é? É essa. [...] a questão do feminicídio, a violência contra a mulher tá explícita também. Isso aí tá na cara que as mulheres apanham, apanhavam e continuam né? E os homens estão aí executando a violência apesar da lei, apesar de toda uma campanha que eu acho que tá sendo bastante forte contra a violência, mesmo assim eles não se intimidam (fala 216).

Eu fiz também trabalhos. No primeiro mês de pandemia eu não quis pegar nenhum trabalho de eventos, em condomínios. Me chamaram pra fazer evento em condomínio tocando, mas no primeiro mês eu estava desolada dentro de casa, assim muito triste e com muito medo, então eu não fui. Mas, no segundo mês, eu sabia que a música era a única coisa que podia me dar um conforto, né? De certa forma, então eu fui tocar nos condomínios, fiz bastante condomínio. Além de ter um retorno financeiro, né? Tinha o calor do público. Eu estava ali fazendo o que eu gosto, que é fazer música para o público, com o calor do público, então a gente se emocionava. A gente fez uma homenagem de aniversário, fez homenagem para o prédio inteiro, fez Dia das Mães, nossa, a gente fez muita coisa, muita coisa muito bacana. Então, foi muito emocionante, muito gratificante, me emocionei várias vezes nesses eventos, porque o público das suas casas lá, vibrando com a gente, tocando, cantando com a gente, orando com a gente porque a gente estava tocando músicas cristãs, religiosas, né? Então, isso me deu uma motivação pra minha própria vida, né? E tem sido desafiador, se reinventar foi uma palavra que eu não soube muito, né? Por mais que eu tenha tocado em eventos de condomínio e tal, mas, a palavra reinventar na pandemia eu não sabia nem por onde começar. O que eu pude fazer foi divulgar o meu trabalho nas redes sociais para esses condomínios. Então, eu tive alguns trabalhos sim. Poderia ter tido mais, mas eu respeito também a minha saúde mental. Eu respeito o momento que eu estava vivendo, não era nada fácil pra mim. Estar longe da minha família e sem poder abraçar, que é uma coisa que eu gosto muito. É abraçar, receber e dar carinho, então foi muito difícil pra mim. Está sendo muito difícil pra mim. Então minhas semanas são de altos e baixos, sabe? [...] A

gente lançou por último, fez agora uma homenagem ao César Teixeira, foi um vídeo pelo aniversário dele. Com a música “Oração Latina”, que é uma música maravilhosa e magnífica, que fala justamente que nós não estamos no mesmo barco, diferença de situação. Nós estamos em barcos diferentes, na situação atual. Nós sempre estivemos em barcos diferentes, então, ninguém está no mesmo barco. E, eu espero que as coisas melhorem urgentemente. E que eu melhore da ansiedade, das tristezas que eu tenho, da insegurança, da minha própria profissão, que não é fácil. Eu tenho, medo do futuro, já tinha medo do futuro sem pandemia, imagina pós pandemia? Mas, estamos aí na luta, e eu desejo muita sorte, pra vocês mulheres que estão aqui nesse projeto e que a gente supere tudo, supere tudo (fala 217).

Figura 33 - Projeto “Femininas”, com apoio da Lei Aldir Blanc



Fonte: Arquivo enviado por Paula¹⁹².

As pessoas que tinham trabalho fixo sentiram menos o impacto da paralisação, mas as adaptações impostas para a realização de trabalhos em formato virtual foram difíceis barreiras a serem transpostas. Os relatos das instrumentistas professoras demonstram que as mudanças afetaram toda a metodologia que utilizavam, gerando reflexões e experiências que as levaram a repensar metodologias e hábitos. Expressam, igualmente, o desgaste causado por tais mudanças, levando a adoecimentos e induzindo à antecipação da busca de aposentadoria. Na área da performance, as adaptações também impactaram de diversas maneiras quem enfrentou esse novo “normal”. Dificuldades de usar as ferramentas tecnológicas disponíveis, a falta de recursos para adquiri-las e, principalmente, o fato de não conseguir retorno financeiro com

¹⁹² Nessa fotografia há três participantes desta pesquisa: à direita, Eline Cunha, com o violão; ao fundo, Nize Cavalcante na percussão (lado esquerdo) e Paula Trindade, na bateria (lado direito da fotografia).

essas atividades *online* foram trazidas nas falas. Porém, reforço que o aprendizado do uso de determinados recursos que passaram a ser utilizados, como, por exemplo, a possibilidade de eventos e aulas à distância, foram vistos como opção alternativa plausível e possível de ser mantida mesmo após a volta ao presencial (que foi visto como algo primordial e insubstituível). Discutindo esses aspectos, Saviani e Galvão (2021) afirmam:

No entanto, como também procuramos evidenciar, essa suposta alternativa é precarizada e não atende minimamente ao que defendemos que seja ofertado pela educação pública de nosso país. Assim, antes de mencionar quaisquer proposições, é preciso reiterar que fomos atravessados por uma crise sanitária planetária, que obviamente tem consequências. Também não nos esqueçamos que a pandemia poderia ter atingido nosso país em menores proporções e, portanto, se há responsáveis pela situação de calamidade a que foi submetida a classe trabalhadora brasileira, ela não pode ter seus efeitos minimizados ou dirigidos à “ausência” dos trabalhadores. Lembremos que o chamado “novo normal” é uma ideia que busca dar uma aparência ordinária ao que não pode e não deve ser tratado como fato corriqueiro da vida. Assim, o “ensino” remoto se encontra no bojo de uma adaptabilidade muito desejável ao capital e à qual devemos nos contrapor. (SAVIANI; GALVÃO, 2021, p. 43).

São essas as reflexões necessárias. Alternativas, como o ensino de forma remota, são possíveis em determinadas situações, mas não podem ser impostas ou tratadas como algo “inovador” sem discussões coletivas e amplas. A quem interessa uma educação remota? Quanto investimento seria disponibilizado para as instituições públicas de ensino se adaptarem? Algumas colocações nas falas das instrumentistas:

Então ele vai fazer “online” e a gente vai dar a nota dele pra ele poder começar a trabalhar o próximo nível, né? Porque ele está atrasado, fica preso com o Programa do semestre anterior, sendo que ele quer começar a trabalhar já o outro programa, do próximo nível (fala 218).

Complicado manter aluno e ter que acordar cedo. Esse negócio de ter que acordar cedo de manhã pra dar aula em colégio é horrível (risos). Eu já tô até gostando do “on-line”, porque a aula começa 9 horas, aí dá pra levantar, tomar um café. Aí, venho e ligo o computadorzinho, (risos) (fala 219).

A gente vai levar pra frente a questão híbrida, sim. Eu acho que sim porque essa complementaridade funciona muito bem. Mas, não tem como você dizer que a aula presencial, vai sumir. Não vai sumir do mapa, pelo menos eu vejo na questão da arte, não sei as outras áreas. Mas, pra mim a arte ela precisa de interação; presencial é muito diferente de à distância, entendeu? O que eu sinto mais falta é a coletividade da experiência artística, pra mim isso daí faz muita falta é o que eu tô mais sentindo falta (fala 220).

Olha, eu acho assim que a principal mudança que eu vivi, que eu estou vivendo, é que antes eu tinha uma resistência muito grande, quando dar aula em grupo, pra mim era uma coisa inaceitável, eu achava, né? E eu tive verdadeiros embates com alguns professores lá da escola sobre isso, porque eu achava que não funcionava. Em outras palavras, eu achava que era uma prática que poderia funcionar muito bem com flauta doce, com violino e tal, que tinha metodologia muito bem estabelecida para trabalhar em grupo e que com o piano não funcionava. Entretanto, eu comecei a trabalhar, já tem alguns anos com uma disciplina que é piano complementar e nessa disciplina eu dou aula pra instrumentistas. A proposta dessa disciplina é “conhecimentos de piano para instrumentistas de outras áreas”, não para pianistas, que precisam desse conhecimento, uma disciplina obrigatória e que eu comecei a trabalhar com essa disciplina em grupo e a partir daí, dessa experiência, trabalhando com esses alunos, eu fui mudando a minha forma de pensar. Principalmente, porque eu trabalhava, trabalho com alunos de bandas, que são os alunos de sopro e os alunos de sopro pra formação primordial deles é banda, pequenos grupos, né? E os alunos de cordas que a formação deles é a orquestra, a gente não tem uma orquestra, é uma orquestra no sentido é... mesmo estruturada, mas na escola existem esses trabalhos de cordas com pequenos grupos eles trabalham muito em grupo, desde sempre, desde o início da aprendizagem. Então eu fui mudando a minha mentalidade. Eu comecei a conviver muito com músico que trabalha em grupo e a forma deles pensarem em música e fazerem música é muito diferente. O pianista tem muito essa coisa do sozinho, do trabalhar sozinho, estudar sozinho e tocar solo, então isso cria uma... A gente cria imagens muito individuais e, quando você vai se relacionar com músico que trabalha em conjunto sempre, eles têm outras imagens, eles têm outras perspectivas de fazer músicas. Eles pensam diferente (risos), eles pensam muito diferente de nós e é muito bacana, assim, pra mim, eu só fui aprendendo, sabe? Trabalhando com esses alunos eu aprendi muito. E comecei a me interessar cada vez mais pelo trabalho em grupo no piano. Então, pra mim, a grande mudança foi essa, porque eu já fazia isso sem muita, sem muita perspectiva de adotar essa metodologia de fato, e o que eu percebo é que, mesmo fora dessa disciplina (piano complementar), eu desejo hoje trabalhar o piano em grupo mesmo. Não como piano complementar, mas como piano pra pianista. Um trabalho de piano em grupo que é possível e já tem muitas experiências mostrando que os resultados são bons e evidentemente que chega um limite né? Tem uma hora que não tem jeito esse aluno, não dá mais pra continuar tendo aula em grupo, porque ele, já tá em uma trajetória que ele precisa trabalhar o seu repertório, as suas dificuldades, enfim, mas pra uma fase inicial, o trabalho de iniciação, um trabalho que leva o aluno pra um ponto de escolha, né? Porque chega aquele ponto em que ele vai escolher, eu quero mesmo continuar estudando piano? Sim. Aí é outra história, aí ele vai fazer a trajetória dele. Mas, esse início é muito gostoso sabe? Essa interação, essa interação, ela estimula muito a troca da

experiência ali com todo mundo. Eu tenho essa dificuldade, mas eu vejo que meu colega também tem. Ele também tem dificuldades; não sou só eu que tenho. E isso é algo que dá um suporte pro aluno. Dá um suporte emocional pra ele seguir. Porque, quando se trabalha sozinho, você fica achando que é só você que tem aquela dificuldade com aquele dedo, com aquela passagem e não é, sabe? Todo mundo tem a dificuldade. Então o trabalho em grupo, hoje, ele me atrai muito, eu acho que a escola de música, é... priorizou durante muito tempo esse trabalho de aulas individuais. Não tô falando que isso não é bom; aula individual sempre vai ser bom, porque você vai poder contemplar o aluno é... em aspectos muito particulares dele, de individualidade, mas as aulas em grupo são necessárias. Inclusive, porque a gente pode contemplar um número maior de alunos, né, a gente pode pegar, trabalhar com cinco alunos em conjunto, se você tiver cinco horários você pega 25 alunos se você fosse trabalhar individualmente ia lotar a tua pasta, tu não ia ter tempo mais pra fazer nada, se você fosse dar 25 aulas individuais, entende? Então assim, mudou na minha cabeça e, agora, na pandemia mudou mais ainda, porque eu comecei a trabalhar remotamente fazendo pequenos grupos também e até remotamente funciona (risos). Até remoto, imagina presencial. É, eu acho assim, as aulas presenciais são insubstituíveis (fala 221).

A busca por auxílios em editais movimentou toda uma tomada de ações. Fez-se necessário o aprendizado de acesso a ferramentas tecnológicas, além de estarem atentas quanto às documentações e ao preenchimento de formulários. A questão econômica também foi um dificultador para muitos, uma vez que esses aparatos, em geral, custam caro. Nascimento (2020) destaca:

As dificuldades se revelam na medida que muitos dos músicos/artistas não possuem os meios técnicos necessários de produção musical independente. Hoje, o WhatsApp substituiu o Fórum, e em nuvens como Google Drive e One Drive são depositadas partituras, leituras, sonoridades. O primeiro problema que surge é o espaço; onde armazenar essa informação em um computador, e ainda pior, como armazenarei se minha única forma de gravação é o celular? E se eu não tenho microfone? A música vocal possui volume sonoro mais adequado para gravar com um celular em comparação a um instrumento de sopro como o trompete, de alto volume e frequência sonora. Nesse ponto a música instrumental executada pelos instrumentos de sopro leva desvantagem, pois inicialmente projetos pensados para ambientes abertos como ruas com plateia a céu aberto, hoje tem suas frequências limitadas em pequenos espaços dos apartamentos. (NASCIMENTO, 2020, p. 10).

Esses novos aprendizados e “obrigações” afetaram o fazer musical das instrumentistas, levando a uma busca para retornar às práticas profissionais e seguirem suas vidas. Algumas falas sobre essa temática:

Assim, a maioria desses editais, às vezes, eles colocam logo ou que não pode ter vínculo com o Estado e não pode ter carteira assinada.

Participei só dos projetos da banda de música. Promovemos vários encontros “online”. “Masterclass”, palestras. Com outros professores e com professores de outros Estados. O que talvez em momentos normais a gente não conseguisse, talvez, nem trazer eles aqui. Mas, aí, nesse momento de pandemia, muitos professores toparam participar desse tipo de eventos. Foram os projetos que eu promovi, juntamente com o regente (fala 222).

No meu caso, eu nem tô, eu nem entrei nessa coisa do governo, do auxílio do governo, eu não entrei, eu tô mesmo só recebendo meu salário da escola e aí as aulas particulares, eu também dei uma parada, porque era pra ir à casa do aluno, eu não tô aceitando. Eu tô dando aula “online” e aí eu dei uma abaixadinha assim no preço para as pessoas conseguirem fazer aula (fala 223).

Exatamente, então, assim, a gente não tem, a gente vê a dificuldade do músico que vive de tocar, né? Que a sua renda vem de tocar na noite, de dar aulas particulares essa pessoa ficou completamente desassistida, porque eu acredito que eles tentaram agora cadastrar no Aldir Blanc, mas já no final né? Já foi depois de alguns meses que veio a Lei Aldir Blanc, e antes, como é que essas pessoas estavam? (fala 224).

Antes eu queria te dizer que eu ainda não me aposentei porque eu estou esperando a formatura [...] ia ser exatamente agora e não foi por conta da pandemia. Ele está tocando bem e está precisando formar plateia. Então, eu acho triste desperdiçar a formatura dele com alguma coisa “online”. Então, a gente tá esperando passar. Agora, a música no Maranhão, eu vejo assim, a erudita tristemente parada a gente não tem mais nada. Então, com isso, eu acabo parando também e minhas colegas que fazem erudito também. A música popular está de vento em popa, eu vejo aí todo mundo. Assim, São Luís em termo de teatros, apresentações nada, zero também. O que a gente tem hoje de música são as apresentações em lugares, espaços, onde os músicos se apresentam cada um já tem o seu grupo. Muitos grupos, cresceu muito essa parte de formação de grupo. [...] Mas, assim, as oportunidades são muito poucas, São Luís continua sendo aquela terra de muito pouco investimento uma coisa, assim, de entristecer a gente. Olha que eu venho de longas datas e, com a pandemia então, parece que foi a pá de cal. Pena dos meus colegas que vivem de música, que vivem de apresentações, esses estão sofrendo. Mas, acho que, a minha previsão é que passando mais, essas coisas vão melhorar novamente. Mas, passando essa, não sei se tu concorda comigo? Passando essa pandemia, aí talvez melhore. Mas, eu acho que a gente não consegue ir muito longe em São Luís. A gente nunca consegue. A questão política também (fala 225).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve início com a premissa de que o trabalho com música em São Luís, na atualidade, estaria transformado e proporcionando melhores oportunidades às pessoas nele envolvidas – inclusive às mulheres instrumentistas. Busquei identificar tais modificações supondo que sejam relevantes não apenas porque constituem dados para o entendimento da profissão de músico nesse contexto, mas também porque são indicadoras de desigualdades de gênero, raça, classe e outros marcadores. Necessário se faz anunciar que, de forma inesperada, a partir de março de 2020 a atualidade se transformou em pandemia mundial, a de Covid-19. Tal fatalidade aconteceu quando eu estava no percurso do curso de Doutorado e atingiu de forma devastadora o planejamento e o desenvolvimento desta pesquisa, que foi concluída em meio ao cenário de adaptações e de resiliência.

Ao me debruçar sobre o trabalho com música, objeto desta tese, relembro que utilizo como uma das ferramentas teóricas de análise a concepção que Becker (2010) expõe em “Mundos da Arte”, entendendo o fazer artístico como sempre coletivo e produto de uma cadeia de cooperação. O objetivo desta pesquisa é a compreensão de que o trabalho das instrumentistas como profissionais da música na cidade de São Luís está ligado ao modo como mulheres e homens se distinguem em suas trajetórias de trabalho com música, bem como sua forma de se relacionar com ele importa, porque desvela o modo como engendram interdições e/ou privilégios, que denunciam falhas no mundo do trabalho, o qual se quer igualitário.

Questões como diferenças salariais entre mulheres e homens que ocupam a mesma função e, muitas vezes, com semelhante ou maior qualificação, porque estão associadas a fatores que fundam a construção social de gênero: a divisão sexual do trabalho na esfera familiar e no mercado de trabalho. Além das consequências produzidas nesses setores, o campo da música urbana aqui estudada adota seus próprios sistemas de exclusão de gênero visto ser esta uma atividade que tem por base um padrão majoritariamente masculino e branco, diante do qual as mulheres são julgadas, marginalizadas e invisibilizadas.

Desta forma, o processo de construção desta tese possibilitou a compreensão de que ser mulher instrumentista e trabalhar com música em São Luís, na atualidade, exprime uma situação profissional, de maneira geral, afeita a precarizações, assédios e segregações. Destaco, também que existem frentes de trabalho formais, com maior faixa de salário

(docência, produção e cargos públicos) e que o fazer musical traz recompensas (simbólicas, emocionais, entre outras) para quem o exerce.

Levando em consideração o objeto, a premissa, o objetivo e a tese enunciados acima, este capítulo conclusivo pretende elencar e explicitar alguns dos achados da pesquisa, à luz de interpretações teóricas que os situem no âmbito de discussões correntes nessa área de pesquisa. Farei aqui uma revisão do caminho metodológico feito ao longo do processo, refletindo sobre seus potenciais, suas limitações e surpresas.

Desta maneira, após discorrer sobre as técnicas utilizadas e de como elas possibilitaram a definição das questões norteadoras da pesquisa, retomo questões centrais para a tese, tentando descrevê-las de maneira mais sintética e definida do que foi analisado nos capítulos: trabalho com música, tocando a tese, observações etnográficas do fazer musical e as instrumentistas e o trabalho com música.

- Metodologia da pesquisa

Assumi, na condução desta pesquisa, uma abordagem etnográfica feita de forma abrangente, embora direcionada, sobre os conceitos das relações de gênero e outras interseccionalidades. Como já explicado, os temas escolhidos para nortear as investigações são alguns daqueles que tocam na interrelação entre trabalho com música e gênero, buscando compreender peculiaridades desse campo, por exemplo: relações de gênero e interseccionalidades, as práticas e a formação acadêmica, dificuldades e recompensas e o surgimento e consequências da pandemia de Covid-19.

A feitura desta etnografia se deu em uma perspectiva qualitativa, entendendo, entre outros aspectos, que o conhecimento é coproduzido e a consciência da relevância da observação etnográfica como produtora de dados objetivos. Nesse processo etnográfico foi discutido que a minha aproximação com o campo é grande, sendo, boa parte, em nível de alteridade próxima. No entanto, mesmo tendo longa vivência no meio musical local, em alguns momentos das observações escolhi me manter distante, buscando compreender os acontecimentos por meio desse afastamento. Fui surpreendida, algumas vezes; por exemplo: desconhecendo locais, comportamentos ou hábitos adotados nos eventos musicais que observei.

As etapas de construção deste trabalho contemplaram: revisão de literatura, entrevistas presenciais e à distância, produção de dois filmes etnográficos, observações e diálogos em

grupo de *WhatsApp*. Foram coparticipantes deste trabalho vinte e uma instrumentistas maranhenses. O critério de escolha dessas participantes priorizou a indicação delas, buscando a diversidade de perfis profissionais.

As entrevistas foram planejadas presenciais, favorecendo a relação intersubjetiva, uma interação verbal e não verbal e dando oportunidade às participantes de legitimarem suas falas. Após o surgimento da pandemia da Covid-19, as entrevistas foram realizadas de forma remota. De maneira geral, elas duraram em média 60 minutos, com questões semiestruturadas, permitindo flexibilização das respostas e conduzida com postura pouco diretiva.

As categorias trazidas nas questões feitas – apresentação (autodeclaração), práticas, formação, família, mercado de trabalho, dificuldades, recompensas, relações de gênero, cor da pele, classe, estereótipos, desafios, expectativas – guiam as respostas e levam as entrevistadas a refletirem sobre suas experiências, tendo a chance de se pronunciarem a respeito da relevância que atribuem a determinadas ações, o que talvez não ocorresse em uma entrevista sem a orientação de tais categorias. Todas as participantes têm no trabalho com música sua única ou importante fonte de renda.

O fato do recorte de serem instrumentistas, em um primeiro momento, causou estranhamento em algumas e dúvida sobre o pertencimento a essa categoria profissional. Tais colocações produziram reflexões e trouxeram a possibilidade de aprofundamento das análises sobre essas questões, tais como a concepção do que é ser instrumentista e os desdobramentos disso na realidade da cidade de São Luís-MA.

A variedade de formas nas respostas às questões, revelou os diferentes repertórios discursivos disponíveis para a compreensão e a exposição das perguntas. Tais repertórios foram analisados como atos políticos reveladores de ideologias, isto é, noções sobre hierarquias e desigualdades, em especial as de gênero, bem como sobre a possibilidade e os requisitos para mudar o estabelecido. Também se observou o discurso como produzido a partir do contexto social da instrumentista, como um revelador da sua visão sobre o social, relacionada à sua localização estrutural – classe social, faixa etária, entre outros, permitindo expor posicionamentos de humor, desejos, emoções e os significados que elas atribuem às suas práticas e trajetórias.

No Capítulo 3, discorri sobre as entrevistas e apresentei informações sobre as participantes. Em seguida, analisei as interações entre as participantes e seus instrumentos: as

concepções, peculiaridades e as redes de cooperação geradas em cada grupo de instrumento: cordas, sopros e percussão. O grupo das cordas agregou mais instrumentistas, um total de dez, sendo seguido pelo grupo dos sopros, com sete, e o grupo da percussão, com quatro instrumentistas. Essas diferenças foram observadas como possibilidade de indicação de maior aceitação social de alguns instrumentos e da condição socioeconômica, entre outros fatores que estão atrelados às subjetividades.

Foram produzidos dois filmes durante a feitura desta etnografia: um curta construído com vídeos em *selfie* (gravados e enviados pelas cinco participantes). O outro filme traz dezenove participantes desta pesquisa, filmado e editado em parceria com o cineasta Roberto Matuk, com o apoio do MAVAM. Essas produções agregaram conhecimentos e contribuíram com a atualização do trabalho. A realização desses filmes permitiu que as coparticipantes apareçam em destaque, com seus corpos, vozes e performances, aspectos que não se concretizariam na produção textual isolada – destaque que o uso de textos longos de fala das participantes é uma estratégia pensada para colocá-las em evidência também no fazer textual. Assim, as leitoras e leitores desta pesquisa podem vivenciar aspectos do corpo-a-corpo do campo, tais quais os timbres, os gestos, os silêncios, as expressões e os movimentos. Esses filmes são um trabalho complementar, no sentido de que ampliam as possibilidades de compreender o objeto.

- Continuação da construção metodológica: as observações

As observações etnográficas foram planejadas como parte integrante da pesquisa de campo e feitas de forma paralela às outras ações desenvolvidas. A escolha das atividades observadas foi conduzida pelas participantes da pesquisa, uma vez que elas me informavam sobre os eventos em que estariam trabalhando. Usei estratégias para registros durante as observações; em particular, a gravação de pequenos vídeos e fotografias, que mantiveram na minha memória parte do ambiente visual e sonoro de cada momento observado.

Antes do surgimento da pandemia de Covid-19, realizei cinco observações. Após o surgimento da pandemia fiz observações remotas de eventos musicais virtuais, *lives*, *clips*, *shows*, prioritariamente, aqueles em que as instrumentistas estivessem atuando. Nesse ponto, as tecnologias foram fundamentais. Houve, por parte das profissionais parceiras desta tese, uma busca de atualização e de descoberta de ferramentas, que se mostraram eficazes para determinadas situações e que serão mantidas nas práticas presenciais. Após as liberações dos

eventos musicais presenciais pelas autoridades competentes e depois de concluir o meu ciclo de vacinação, voltei ao campo e fiz mais três acompanhamentos.

Nessas observações, além da performance musical, fiquei atenta a aspectos como: as estruturas físicas do espaço (palco, plateia, ambiente, materiais disponibilizados, iluminação, acesso), as cadeias de serviços envolvidos no evento (produção, segurança, *DJs*, técnicos, garçons), ou seja, todo um conjunto de objetos, pessoas ou ações que poderiam interagir ou trazer consequências para a atividade musical das instrumentistas. Assim, em diálogo com a literatura e com os discursos das participantes, as observações contribuíram com a possibilidade de se saber, mesmo que de forma temporária e relativa, como é ser uma instrumentista e trabalhar atualmente com música na cidade de São Luís.

Exponho acontecimentos e sentimentos vivenciados nessas observações. Desta forma, notei que elas chegam antes, montam tudo, aguardam o momento de iniciar a tocar e, às vezes, isso se dá depois de horas de espera. Com o fim do evento, elas só saem depois de desmontar e guardar seus instrumentos e objetos. Desta forma, as instrumentistas precisam ter um tempo de reserva grande, que as impede de descansar e que pode ser caracterizado como serviço não remunerado.

Aspectos sobre a formação musical foram trazidos como relevantes para conseguirem trabalhos mais especializados (docência, concursos públicos). Ou seja, o fato de ter domínio de leitura de partituras, por exemplo, foi apontado como facilitador para integrar novas propostas de eventos com repertórios diferentes dos que elas estão habituadas (tocar com outros grupos e participar de apresentações como convidadas). A profissão de músico, principalmente quando exercida como ocupação informal, está sujeita a sofrer descumprimento de contratos e mudanças de protocolos.

- As instrumentistas seu trabalho, as relações de gênero e outras interseccionalidades

As relações de gênero e demais interseccionalidades que demarcam segregações e violências são transversais aos assuntos abordados. A divisão do Capítulo 5 em tópicos teve como intenção a organização do texto, não indicando que esses marcadores estejam presentes apenas no tópico específico. A participação de mulheres no mundo do trabalho profissional com música é ainda pequena, sendo essa área apontada como dominada por homens. No entanto, observa-se crescimento de movimentos e ações com presença de mulheres que ocupam espaços e produzem obras. A “divisão sexual do trabalho” separa e hierarquiza os trabalhos como apropriados para homens e mulheres, produzindo desigualdades e injustiças,

estando no cerne da dinâmica de opressão das mulheres, da produção de gênero e de como se organizam as relações de poder nas sociedades contemporâneas.

Muitas mudanças já ocorreram e foram conquistas de luta dos movimentos sociais: dos movimentos feministas e, em especial, do movimento de mulheres negras. Discuti a necessidade de se buscar trabalhar com epistemes que acolham diversidades e não somente majoritariamente pensadoras(es) ocidentais. Desta forma, as análises de gênero precisam ser compreendidas como parte de uma economia global, contribuindo para o reconhecimento de teorias desenvolvidas em países periféricos e produzindo conhecimento abrangente e crítico. A relevância de estudos sobre as relações de gênero se dá, entre outros aspectos, pelo fato de as mulheres encontrarem mais dificuldades e estarem mais sujeitas às vulnerabilidades. Nesse sentido, os assédios sexuais e morais trazem consequências graves, que levam ao abandono das atividades e, até, ao suicídio.

A permanência de desigualdades de gênero, sociais e raciais está relacionada à formação da sociedade brasileira, marcada por violências. As mulheres e, principalmente, as mulheres negras e indígenas, são vítimas dessa estrutura social. O machismo e sexismo também são produzidos dentro dessa gênese colonial. Portanto, voltando ao trabalho com música, há construções de que haveria instrumentos “apropriados” às mulheres, adotando-se os critérios para tais arbitrariedades, geralmente, embasados em aspectos biológicos e em preconceitos. Apesar de terem ocorrido transformações nesse modo de ver a mulher na música, ainda são comuns ações que as excluem e invisibilizam seus trabalhos.

Foi apresentada uma listagem de produções (brasileiras e maranhenses) da qual mulheres instrumentistas foram excluídas ou estavam em número reduzido, neste caso, geralmente, na posição de cantora (que aparece como o lugar mais comumente ocupado por mulheres do que outras funções, como compositoras, regentes, instrumentistas). A falta de representatividade de mulheres instrumentistas na música pode contribuir para que estas se mantenham nesse lugar marginalizado, não servindo de referência para novas profissionais e, assim, “naturalizando” a ausência de mulheres na expertise instrumental. Essa não representatividade de mulheres em carreiras musicais é visto como contrassenso, uma vez que elas são muitas nas aulas iniciais de música, escolas técnicas e universidades, diversas vezes apontadas como maioria nas classes. O que as faz parar?

Analiso ainda, as adversidades impostas às mulheres com “brincadeiras” e comportamentos agressivos que contribuem para que elas se tornem inseguras, tensas,

sobrecarregadas e preocupadas em provar sua capacidade profissional. Ressalto, que essas reproduções que afetam as relações de trabalho são produto de uma sociedade que, de maneira geral, se pauta em valores apoiados em machismo, sexismo, misoginia, racismo, etarismo, preconceito de classe, regionalismo, entre outros. Nesse contexto, aumentam as violências contra as diferenças.

- Práticas de trabalho e formação acadêmicas

As práticas de trabalho com música são variadas nesse contexto. Apontei que não há atualmente orquestra sinfônica no Estado do Maranhão, limitando-se esse tipo de trabalho a bandas sinfônicas e orquestras de câmara, com trabalho geralmente não remunerado e vinculado às instituições. No entanto, participar desses grupos foi algo reconhecido e valorizado pelas instrumentistas. A prática de trabalho com performance musical que oferece maior retorno financeiro às instrumentistas são as apresentações em eventos, em bares e em restaurantes.

O período carnavalesco foi apontado como um dos bons momentos para o trabalho com música, uma vez que ocorre um número considerável de eventos musicais em que os profissionais dessa área são contratados (festas, bailes, bandas e blocos). No entanto, esse crescimento de oferta de trabalho é direcionado para quem toca determinados repertórios; aquelas que não têm proximidade com os tipos de música comumente solicitados nessas ocasiões, não são beneficiadas.

Foi trazida a contribuição de igrejas e templos de diferentes crenças religiosas no ensino e aprendizagem de música. Algumas das participantes tiveram a sua iniciação musical graças a professores e espaços disponibilizados por essas instituições. Esse é um aspecto que pode demandar maior investigação em outros estudos.

Elementos específicos da formação acadêmica em música, como, por exemplo, a necessidade de se concluir um curso superior na área, foi discutido e reconhecido pelas participantes como algo importante nas suas carreiras. A tardia implantação de Cursos de Licenciatura em Música no Maranhão foi apontada como fator de menor crescimento e valorização dessa área de conhecimento. Há presentemente essa modalidade de curso nas universidades públicas UEMA e UFMA.

A docência é vista como uma possibilidade de trabalho estável e de prazer profissional, assim como o trabalho dos professores mostrou-se reconhecido e valorizado.

Nesse sentido, a educação musical em São Luís e demais cidades tem como gênese o trabalho de professores e professoras, sendo que algumas das participantes desta tese foram alunas desses profissionais pioneiros e também cumprem o papel de contribuir com a formação profissional de outros músicos. De maneira geral, as instrumentistas apresentam formação acadêmica consistente e buscam sempre a capacitação profissional. Por não existir Pós-Graduação em música em São Luís, elas procuram fazer cursos à distância ou em outras localidades. A formação técnica é oferecida pelas escolas de música, sendo destacada a EMEM, a mais antiga e com maior oferta de cursos, bem como a escola do Bom Menino, ambas responsáveis pela formação de boa parte dos músicos do Estado.

Refletindo determinadas categorias interseccionais nas análises da prática do ensino em domicílio, foram trazidas questões pertinentes a construções de gênero, sendo observada a “preferência” de mulheres para esse tipo de trabalho. Essa questão se justifica pelo preconceito de que elas seriam mais “apropriadas” para esse posto de trabalho do que os homens. Concepção associada à questão da divisão sexual do trabalho, em que o “cuidado” é concebido como algo inerente às mulheres. Há também a questão do assédio; nesse caso, os homens seriam tidos como mais “ameaçadores”. Na questão racial, foi trazida a correlação de maior incidência de negros e pardos em projetos sociais e escolas públicas que têm como maioria do alunado pessoas provenientes de famílias com menor poder econômico, o que reforça a situação de injustiça social e do racismo presentes na formação social local.

Foram trazidos pelas instrumentistas alguns espaços culturais articulados ao fazer musical local. Apresentar-se em alguns deles agregaria valor simbólico às carreiras dessas profissionais. O Teatro Arthur Azevedo foi mencionado como o palco mais importante.

- Dificuldades e recompensas

Avançando na busca de compreender como é ser instrumentista e trabalhar com música em São Luís, os processos de construção desses mundos da arte se mostram afeitos às desigualdades impostas às trajetórias de mulheres em uma sociedade desigual e estruturada por padrões heteronormativos, capitalistas, racistas e misóginos. Consequentemente, elas são mais atingidas e expostas a maior pressão, cobrança e vulnerabilidade. Por um lado, a divisão sexual do trabalho é um dos fatores da produção e da manutenção dessas diferenças. Por outro lado, o fazer musical se apresenta como algo transformador. Um trabalho que, apesar de não oferecer o retorno financeiro esperado (conforme discutido e tendo mostrado algumas exceções de trabalhos formais), traz compensações simbólicas e afetivas. Tais constatações

foram afirmadas por todas as participantes: fazer música é comungar de algo comum, uma coletividade que dá sentido à vida e humaniza quem dela participa. A questão da maternidade foi trazida nos discursos das participantes e apresentou diversidade de opiniões e de escolhas pessoais. No entanto, parece ser consenso que a condição da maternidade afeta a vida profissional da mulher e pode dificultar o seu desenvolvimento pleno.

- Trabalho com Música e a pandemia de COVID-19

Foi expressivo o impacto trazido pela pandemia ao mercado de trabalho em geral e, especificamente, na área musical, onde causou uma longa paralisação, por se tratar de área profissional cujas práticas são realizadas com a participação de público. Em julho de 2022, ainda não se tem total controle da pandemia e nem o afastamento suficiente para se entender essas consequências em profundidade. De qualquer maneira, somando-se aos problemas e crises já existentes na área (que tem boa parte de seus integrantes em trabalhos informais), ao crescimento da pobreza e da desigualdade no país, a pandemia trouxe uma realidade ainda pior e assustadora. Ela escancarou também as desigualdades do país, a falta de competência e de ações do governo federal frente à situação. Até o momento, foram mais de 670 mil mortos por COVID-19.

A pandemia não afetou a todos da mesma forma, pois as mulheres, os negros e os menos escolarizados foram mais atingidos. Na tentativa de se adaptar, as instrumentistas buscaram formas de trabalho alternativo, em geral, mediados por tecnologias e encontros virtuais. Ocorreram frentes de ajuda solidária, organizadas na população em geral e pela classe artística (doações, “vaquinhas”). O auxílio emergencial foi a ajuda que ficou muito aquém do esperado. Algumas das instrumentistas relataram que desistiram de receber o auxílio para que pessoas mais necessitadas o fizesse. Com a conquista da Lei Aldir Blanc, ainda incipiente para cobrir as perdas, houve oferecimento de mais opções de trabalho para músicos. O número de contemplados foi maior. Das participantes desta tese, cinco não desenvolveram um trabalho de *live*, ou evento virtual apoiado por essas políticas.

Outro aspecto levantado foi a procura por aprendizagem e domínio de ferramentas tecnológicas (*softwares*, plataformas, aplicativos, placas, entre outros). Elas têm expectativas de continuarem em busca de capacitação, sonham em realizar projetos na área e que as políticas públicas diminuam as precarizações do setor cultural/musical. A falta de um sindicato ou de mais organização da classe e um tipo de instituição foi trazida em certas falas.

A atual configuração do campo musical, especialmente, para instrumentistas, resulta em invisibilização da participação feminina. O silenciamento dessas mulheres, muitas vezes, não é nem percebido por algumas delas e muito menos por seus colegas homens, que, de maneira geral, não percebem o gênero e demais categorias como fundantes das segregações e violências na vida em sociedade. Há muito o que se transformar, e o caminho é pelo coletivo.

REFERÊNCIAS

- ABRAMO, Laís. Inserção das mulheres no mercado de trabalho na América Latina: uma força de trabalho secundária? In: HIRATA, Helena; SEGNINI, Liliana (Org.). **Organização, trabalho e gênero**. São Paulo: Editora Senac SP, 2007.
- ABREU, Marina Maciel; DURANS, Cláudia Alves; AZAR, Zaira Sabry; SANTOS, Elder Carvalho dos; SOARES, Lucianna Cristinna Teixeira. **Relações de trabalho no contexto das transformações contemporâneas**: tendências em uma região periférica da acumulação mundializada do capital. Palestra apresentada no XIX SEMINARIO LATINOAMERICANO DE ESCUELAS DE TRABAJO SOCIAL. Universidad Católica Santiago de Guayaquil. Guayaquil, Ecuador. 4-8 de octubre, 2009. Disponível em: [slets-019-226.PDF \(ucr.ac.cr\)](https://slets-019-226.PDF(ucr.ac.cr)), Acesso em: 31/07/2021.
- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- ALBERNAZ, L. S. Ferreira. Mulheres e cultura popular: gênero e classe no bumba-meu-boi do Maranhão. **Maguaré** [S.l.], n. 24, p. 69–98, 2010. Disponível em: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/22736>. Acesso em: 31/02/ 2022.
- ALMEIDA, Maria do Perpetuo Socorro Castelo Branco Santos. **O itinerário da cidadania**: a acessibilidade das pessoas com deficiência visual ao Centro Histórico de São Luís – Maranhão. 2010. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo-PUC-SP, São Paulo.
- AMARAL, Simão Pedro. **Canto Lírico do Maranhão**: descontinuidade de uma arte não consolidada. 2001. Monografia (Graduação) – Educação Artística. Universidade Federal do Maranhão, São Luís.
- AMBONI, Vanderlei. Trabalho e educação na reprodução social do homem. **Germinal: Marxismo e Educação em debate**, Salvador, v. 11, n. 1, p. 245-253, abr. 2019.
- ANTUNES, Ricardo L.C. **Coronavírus**: o trabalho sob fogo cruzado. 1 ed. – São Paulo: Boitempo, 2020.
- ANTUNES, Ricardo L.C. **Os sentidos do trabalho**: ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho. São Paulo - SP: Boitempo, 2009.
- ANTUNES, Ricardo L.C.; ALVES, Giovanni. As mutações no mundo do trabalho na era da mundialização do capital. **Educ. Soc.**, Campinas, v. 25, n. 87, p. 335-351, maio/ago. 2004.
- ARANHA, Maria Lúcia de Arruda; MARTINS, Maria Helena Pires. **Filosofando**: introdução à filosofia. São Paulo, Moderna, 1986.
- ARAUJO, Carlos Eduardo de Carvalho. **Projeto Sexta Musical: um relato de experiência**. 2016. Monografia (Licenciatura) – Curso de Licenciatura em Música, Universidade Federal do Maranhão, São Luís.
- ARRUZZA, Cinzia; BHATTACHARYA, Tithi; FRASER, Nancy. **Feminismo para 99%**: um manifesto. Trad. Heci Regina Candiani. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

AZAR, Zaira Sabry; ARAÚJO, Francisco Elias de. As relações de trabalho no Maranhão: expressões da dinâmica do desenvolvimento dependente. **Revista de Políticas Públicas** (São Luís), Número Especial, p.245-251, nov. 2016.

AZEVEDO, Bruno da Silva. **Em ritmo de seresta**: Narrativas e espaços sociais da música brega e choperias em São Luís do Maranhão. 2012. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais. Universidade Federal do Maranhão - UFMA, São Luís.

BAILY, John. Filmmaking as Musical Ethnography. **The World of Music**, v. 31, n. 3, p. 3-20, 1989.

BANDEIRA, Lourdes. Três décadas de resistência feminista contra o sexismo e a violência feminina no Brasil. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 24, n. 2, p. 401-438, maio/ago. 2009.

BARBOSA, Adoniran. **Tocar na banda**. 1965. Disponível em: Coleção Folha Raízes da MPB - Coleção. Acesso em: 11/02/2022.

BARBOSA, Marise Glória. **Pulsando junto**: caixeiras do divino e sua música diaspórica. 2015. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Música, Departamento de Música, Universidade de Brasília-UnB, Brasília.

BARTZ, Guilherme Furtado. **Vivendo de Música**: Trabalho, Profissão e Identidade- uma etnografia da orquestra de câmara Theatro São Pedro, de Porto Alegre. 2018. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

BECKER, Howard S. **Mundos da arte**. Edição comemorativa do 25º aniversário, rev. e ampl. Trad. Luís San Payo. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BENNET, Roy. **Instrumentos da orquestra**. Rio de Janeiro-RJ: Jorge Zahar Editor, 1985. (Cadernos de música da Universidade de Cambridge)

BERTHO, Renan Moretti. A flauta e a câmera: usos e funções da imagem em uma etnografia da música. **Música Popular em Revista** (Campinas-SP), v. 8, 2021.

BIROLI, Flávia. **Gênero e desigualdades: os limites da democracia no Brasil**. 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2018.

BLACKING, John. **How musical is man?** Whashington: University of Washington Press. 1973.

BLANCO, Tati. **Precisamos falar sobre assédio sexual na Dance Music**. Groove, 2021. Disponível em: [Precisamos falar sobre assédio sexual na Dance Music - GRVE](#). Acesso: 04/03/2022.

BONETTI, Aline; ABREU, Maria Aparecida. Faces da desigualdade de gênero e raça. Brasília: Ipea, 2011.

BONFIM, Cássia Carrascoza. Escassez e excesso: a mulher e o palco musical. **Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia- MusiMid**, v. 1, n. 2, p. 116-131, 2020.

BORGES, Celso. **Lembranças, lenços, lances de agora**: memória e sons da cidade na voz de Chico Maranhão. 1.ed. São Luís-MA: Farofafa, 2022.

BRASIL. **Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Lei Federal 11.769 de 18 de agosto de 2008**. (2008, 18 de agosto). Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, Lei de Diretrizes e Bases da Educação, para dispor sobre a obrigatoriedade do ensino da música na educação básica. Brasília, DF. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato20072010/2008/Lei/L11769.htm. Acesso em: 29 de setembro de 2019.

BRENET, Michel. **Diccionario de la música**. 4.ed. Barcelona: Editorial Iberia, S.A., 1981.

BRITES, Jurema; MOTTA, Flávia de Mattos (Org.). **Etnografia, o espírito da antropologia**: tecendo linhagens homenagem a Claudia Fonseca. 1. ed. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2017.

BRUSCHINI, Cristina; LOMBARDI, Maria Rosa. Trabalho, educação e rendimentos das mulheres no Brasil em anos recentes. In: HIRATA, Helena; SEGNINI, Liliana (Org.). **Organização, trabalho e gênero**. São Paulo: Editora Senac SP, 2007.

BUTLER, Judith. **Capitalismo-Covid 19**. Disponível: Judith Butler sobre a Covid-19: O capitalismo tem seus limites – blogdaboitempo.com.br. Publicado 20/03/2020. Acesso 8/12/2020.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa de assembleia. Trad. Fernanda Siqueira Miguens; Revisão técnica: Carla Rodrigues. 1.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARDOSO, Cláudia Pons. **Outras falas**: feminismos na perspectiva de mulheres negras brasileiras. 2012. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia-UFBA, Salvador.

CARNEIRO, Luiz Orlando. **Elas também tocam jazz**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011.

CARTOLA, Angenor de Oliveira. **Cordas de aço**. Álbum Cartola. Discos Marcus Pereira, 1976. Disponível em: [Cartola - Dicionário Cravo Albin \(dicionariompb.com.br\)](http://dicionariompb.com.br). Acesso em: 09/02/2022.

CARVALHO, Melissa. Descubra a origem das expressões “fazer uma vaquinha” e “terminar em pizza”. **Jornal O Povo**, publicado em fev. 18, 2021. Disponível em: <https://www.opovo.com.br/noticias/curiosidades/2021/02/18/descubra-a-origem-das-expressoes--fazer-uma-vaquinha--e--terminar-em-pizza.html>. Acesso: 15/07/2022.

CAVALCANTI, Guilherme Marelli Cardoso. Gênero, militância LGBT e musicologia queer no Brasil. **Música em Foco** (São Paulo), v. 1, n. 1, p. 6-10, 2018.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. A casa das minas de São Luís do Maranhão e a saga de nã agontimé. **Sociol. Antropol.** (Rio de Janeiro), v. 09, n. 02, p. 387–429, mai.–ago., 2019. Disponível em: revista-sociologia-antropologia_v09n02_ARTIGO01-MariaLauraViveirosdeCastroCavalcanti_pt.pdf (ufrj.br). Acesso em: 25/01/2022.

CERQUEIRA, Amanda. C. **Viver de música: empreendedorismo cultural e precarização do trabalho.** *Cadernos de Estudos Sociais.* Recife, v.33, n. 1, p. 85-107, jan./jul., 2018.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. **O Piano no Maranhão: uma pesquisa artística.** Rio de Janeiro, 2019. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

CHESNAIS, François. **A globalização e o curso do capitalismo de fim-de-século.** *Economia e Sociedade, Campinas,* (5):1-30, dez.1995.

COLI, Juliana Marília. **Descendência tropical de Mozart: trabalho e precarização no campo musical.** *ArtCultura, Uberlândia,* v. 10, n. 17, p. 89-102, jul.-dez. 2008.

COLLINS, Patricia Hill e BILGE. **Interseccionalidade.** tradução Rane Souza. -1.ed. São Paulo: Boitempo, 2021.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento.** Trad. Jamille Pinheiro Dias. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

CONNELL, Raewyn. **Gênero em tempos reais.** Trad. Marília Moschkovich. Editora Inversos, 2016.

COSTA, José Alves. **A música popular produzida em São Luís-MA na década de sessenta do século XX.** 2011. Monografia (Licenciatura). Curso de Licenciatura em Música, Universidade Estadual do Maranhão- UEMA, São Luís.

COSTA, Rodrigo Heringer. **A música como arte de viver em Salvador.** 2020. Tese (Doutorado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia - UFBA, Salvador.

COSTA, Sueli Correa. **Vida de artista.** Álbum: Vida de artista, EMI, 1978. Disponível em: Sueli Costa – Vida de Artista (1978, Vinyl) - Discogs. Acesso em: 09/02/2022.

COSTA, Vinícius Dino Fonseca de Castro e. **A invenção do centro histórico de São Luís/Ma: sentidos de um lugar de memória.** 2017. Monografia (Graduação). Departamento de Sociologia, Universidade de Brasília - UnB, Brasília.

COSTA NETO, Raimundo João Matos. **E tem choro no Maranhão?** Subsídios históricos e musicológicos para um processo de formação do choro no Maranhão entre o final do séc. XIX e meados do séc. XX. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

CROCCO, Fábio Luís Tezini. **Condições e contradições da atividade artística: um estudo sobre os profissionais da música e seus representantes coletivos no Brasil e em Portugal.** 2014. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília.

CRUZ, Amanda Pereira de Carvalho. **Dando um close:** produções de gênero no cinema documental de Pará e Maranhão. 2021. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Maranhão-UFMA, São Luís.

CRUZ, Arlindo, FRANCO e MARQUINHO PQD (autores). **Luz do repente.** Álbum: Luz do repente, RGE, 1987. Disponível em: Jovelina Farias Belfort Pérola Negra - Luz Do Repente | Releases | Discogs. Acesso em: 09/02/2022.

CUTRIM, Dellene Guedes, COSTA, Sarany Rodrigues da e OLIVEIRA, Walline Alves. Valorização do Centro Histórico de São Luís - MA e novas maneiras de consumo da música: um olhar sobre o festival BR 135. **Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade (RICS)** São Luís, v. 3, Número Especial, jul./dez. 2017.

DA-RIN, Silvio. “A estética do documentário clássico” e “Novas técnicas, novos métodos”. In: DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido.** Tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Editora Azouge, 2004. p. 71-94; 95-108.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido.** Tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Editora Azouge, 2004.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe.** São Paulo: Boitempo, 2016.

DENORA, Tia. **Music in everyday life.** Cambridge: Cambridge University Press. 2000.

DENORA, Tia. **Beethoven and the construction of genius:** musical politics in Vienna, 1792-1803. California: University of California Press. Ltd., 1995.

DEVULSKY, Alessandra. **Colorismo.** São Paulo: Jandaíra, 2021.

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

ERTHAL, Júlio César Silva. **Trabalho com Música:** um estudo etnográfico sobre as formas de organização e sustentação de grupos que atuam em Londrina. 2017. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UFRJ, Rio de Janeiro.

FACINA, Adriana, GOMES, Mariana e PALOMBINE, Carlos. Pavana para 20 infantes mortos. **Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares**, v. 13. n. 1, mai. 2016.

FEDERICI, Silvia. **O patriarcado do salário:** notas sobre Marx, gênero e feminismo. 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2021. v.1.

FEDERICI, Silvia. **Mulheres e caça às bruxas:** da Idade Média aos dias atuais. Trad. Heci Regina Candiani. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

FERNANDEZ, Brena Paula Magno. Teto de vidro, piso pegajoso e desigualdade de gênero no mercado de trabalho brasileiro à luz da economia feminista: por que as iniquidades persistem? **Rev. Cadernos de Campo**, Araraquara, n. 26, p. 79-103, jan./jun. 2019.

FERREIRA, Ana Neuza Araújo. **A Escola Lilah Lisboa de Araújo:** o ensino de música no Nordeste e no Maranhão. São Luís: EDUFMA, 2017.

FERRETTI, Sérgio Figueiredo (Org.). **Tambor de Crioula**: ritual e espetáculo. 3. ed. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2002.

FONSECA, Denise Pini Rosalem da; LIMA, Tereza Marques de Oliveira (Org.). **Outras mulheres**: mulheres negras brasileiras ao final da primeira década do século XXI. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2012.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. 13 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FRASER, Márcia Tourinho Dantas; GODIM, Sônia Maria Guedes. Da fala do outro ao texto negociado: discussões sobre a entrevista na pesquisa qualitativa. **Paidéia**, v. 14, n. 28, p. 139 - 152, 2004.

FRASER, Nancy. A justiça social na globalização: Redistribuição, reconhecimento e participação. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 63, p. 7-20, out. 2002. Disponível em: <https://www.ces.uc.pt/publicacoes/rccs/artigos/63/RCCS63-Nancy%20Fraser-007-020.pdf>. Acesso em: 20/05/2015.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. 15. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura)

FREIRE, Rebeca Sobral. **“Orgulhosamente feministas, necessariamente inconvenientes”**: os discursos político-poéticos-musicais recentes das feministas jovens em Salvador. 2018. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador.

FRIGOTTO, Gaudêncio. Trabalho, não-trabalho, desemprego: problemas na formação do sujeito. **Perspectiva**, v. 10, n. 18, p. 95-106, 1994.

FURTADO, Luís Carlos Vasconcelos. **Flautear**: uma atividade muito além de "levar a vida na flauta": a construção identitária do flautista brasileiro como trabalhador. 2014. Tese (Doutorado) – Departamento de História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília.

GALEAZZI, Irene M. S. **Mulheres trabalhadoras**: a chefia da família e os condicionantes de gênero. *Mulher e Trabalho*, 2001. Disponível em: <http://cdn.fee.tche.br/mulher/2001/artigo4.pdf>. Acesso em: 20/12/2014.

GELINSKI, Carmen R. Ortiz; PEREIRA, Rosângela Saldanha. Mulher e trabalho não remunerado. **Mulher e trabalho**, v. 5, 2005. Disponível em: <https://revistas.planejamento.rs.gov.br/index.php/mulheretrabalho/issue/view/177>.

GIESBRECHT, Erica. Baile para matar saudades – reflexões sobre o uso do vídeo numa experiência de recriação musical. **Rev. antropol.** (USP São Paulo, Online), v. 61 n. 1, p. 147-175, 2018.

GIOVANAZ, Daniel. Cinco anos após impeachment direitos trabalhistas ruíram e o emprego não veio. **Brasil de Fato** São Paulo (SP), 15/04/2021. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2021/04/15/> Acesso: 16/11/2021.

GIUSTINA, Caio Pinheiro Della. **Música e Gênero: a divisão sexual dos instrumentos musicais no contexto da Escola de Música de Brasília.** 2017. Monografia (Graduação) – Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília-UnB, Brasília.

GOMES, Francimária Ribeiro. **Trânsitos musicais e comunicação popular: experiências de protagonismo de mulheres negras em cachoeira, BA.** 2017. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia - UFBA, Salvador.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli; MELLO, Maria Ignez Cruz. Relações de gênero e a música popular brasileira: um estudo sobre as bandas femininas. **DA Pesquisa**, Florianópolis, v.2, n. 4, p. 500-510, 2007.

GONÇALVES, Renato. A valorização da música e a desvalorização do músico A pandemia do Covid-19 expõe a vulnerabilidade do trabalho musical pós-digital. **Revista Bravo**. Disponível em: <https://medium.com/revista-bravo/a-valoriza%C3%A7%C3%A3o-da-m%C3%BAsica-e-a-desvaloriza%C3%A7%C3%A3o-do-m%C3%BAsico-c5d409008fd3> Acesso em: 16/08/2020.

GUAZINA, Laíze. As configurações do trabalho musical e a pandemia da Covid-19: precarização, luto, resiliência e redes de cooperação. **Opus**, v. 27 n. 3, p. 1-27, set./dez. 2021.

HARVEY, David. **Política anticapitalista em tempos de coronavírus.** Blog da Boitempo. Publicação: 24/03/2020. Disponível em: Dossiê: Coronavírus e sociedade – Blog da Boitempo. Acesso: 17/09/2020.

HARVEY, David. **17 contradições e o fim do capitalismo.** Tradução Rogério Bettoni. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

HARVEY, David. **O enigma do capital e as crises do capitalismo.** São Paulo: Boitempo, 2011.

HENRIQUE, Luís. **Instrumentos musicais.** 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

HIRATA, Helena. Classe, gênero, raça e movimentos sociais: a luta pela emancipação. **Revista de Política Pública**, n. especial, jul. 2018.

HIRATA, Helena. Globalização, Trabalho e Gênero. **Revista de Políticas Públicas**, v. 9, n. 1, p.111-128, jul./dez. 2005.

HIRATA, Helena. Globalização e divisão sexual do trabalho. **Cadernos Pagu**, v. 17/18, p.139-156, 2001.

HIRATA, Helena; KERGOAT, Danièle. Novas configurações da divisão sexual do trabalho. **Cadernos de Pesquisa**, v. 37, n. 132, set./dez. 2007.

HIRATA, Helena; SEGNINI, Liliana (Org.). **Organização, trabalho e gênero.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

- HOBBSAWM, Eric J. **História social do jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses** - o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- HOOKS, Bell. **Ensinando pensamento crítico: sabedoria prática**. Trad. Bhuvi Libanio. São Paulo: Elefante, 2020.
- INGOLD, Tim. Chega de etnografia! A educação da atenção como propósito da antropologia. **Educação** (Porto Alegre), v. 39, n. 3, p. 404-411, set-dez. 2016.
- INSTITUTO Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE. **Histórico de São Luís (MA)**, 2020. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ma/historico>. Acesso em: 14/12/2021.
- INSTITUTO Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE. **Cidades e Estados. São Luís (MA)**. 2019. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/ma/sao-luis.html>? Acesso em: 14/12/2021.
- INSTITUTO Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE. **Estudos e pesquisas, informação demográfica e socioeconômica**, n. 30, 2018. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/>.
- JONES, Manoel. **A humanidade partida: reflexões fanonianas sobre a pandemia**. Blog da Boitempo. Publicação em **02/06/2020**. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/category/colunas/jones-manoel/>. Acesso em: 18/10/2020.
- JORDÃO, A, ALLUCCI, R. R., MOLINA, S.; TERAHATA, A. M. (Org.). **A música na escola**. São Paulo: Allucci e Associados Comunicações, 2012.
- JUNQUEIRA, Humberto. Participar, observar, investigar: o método como percurso. **Contrapulso**, Revista latino-americana de Estudios em música popular, v. 2, n. 2, ago. 2020.
- KELLER, Paulo. **Trabalho e musicalidades: estudo de caso de cinco musicistas em São Luís-MA**. 44º ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS | GT 27 - Músicas e Processos Sociais: reflexões sobre métodos, conceitos e fronteiras, 2020. Disponível em: 44º ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS (sinteseeventos.com.br). Acesso em: 16/10/2021.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Trad. Jess Oliveira. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó. 2019.
- KRONEMBERGER, G. A. Profissão e performance: um estudo de caso sobre músicos de orquestra. **Revista Música Hodie**, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 10-24, 2016.
- KÜCHEMANN, Berlindes Astrid; CRUZ, Tânia Cristina. Ressignificações do trabalho das mulheres para a agenda das políticas públicas. **Ser Social**, Brasília, v. 10, n. 23, p.11-38, jul./dez. 2008. Disponível em: https://www.periodicos.unb.br/index.php/SER_Social/article/view/12971. Acesso em: 06/05/2021.
- LACROIX, Maria de Lourdes Lauande. **São Luís do Maranhão, Corpo e Alma**. 2. ed. ampl. São Luís: Edição da autora, v. I e v. II. Edição em recurso digital, 2020. Disponível em: <https://saoluiscorpoealma.blogspot.com/> Acesso em: 17/12/2021.

- LACROIX, Maria de Lourdes Lauande. **A Fundação Francesa de São Luís e seus Mitos**. 3. ed. São Luís: Editora UEMA, 2008.
- LAGE, Cristiane Siqueira da Rocha Lage; BARROS, Vanessa Andrade de. A gente só vê glamour: Um estudo de psicologia do trabalho com músicos profissionais. **Revista Psicologia: Organizações e Trabalho**, v. 17, n. 2, p. 89-96, abr-jun 2017.
- LAGO, Jorgete Maria Portal. **Mestras da cultura popular em Belém-PA: narrativas de vida, ativismos culturais e protagonismos musicais**. 2017. Tese (Doutorado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador.
- LAULETTA, Karla Andrea Santos. **Profissionalização, Cidadania e empregabilidade: a experiência brasileira a partir de 2003**. 2019. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas. Universidade Federal do Maranhão-UFMA, São Luís.
- LIMA, Patrícia Geórgia Barreto de. **Do boi às índias: poder ou controle sobre a sexualidade de mulheres na cultura popular do Maranhão?** 2013. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco-CFCH, Recife.
- LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira de (Org.). **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2016. 323p.
- LUVIZOTTO, André Luiz; FURLANETE, Fábio Parra e MANZOLLI, Jônatas. **Microfonia e distorção na guitarra sob a ótica de Waveshaping**. XVI CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA ANPPOM. Brasília, 2006.
- MACDOUGALL, David. **“O corpo no cinema”**. In: NOVAES & ALL. A Experiência da Imagem na Etnografia. São Paulo: Terceiro Nome, 2016, p.127-150.
- MACEDO, Roberto Sidnei. **A etnopesquisa implicada: pertencimento, criação de saberes e afirmação**. Brasília: Liber livro, 2012.
- MACHADO, Brenda Barros. **O reconhecimento do trabalho dos músicos profissionais em São Luís/MA**. 2018. Monografia (Graduação em Psicologia). Universidade Federal do Maranhão - UFMA, São Luís.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Rev. bras. Ci. Soc.**, v. 17, n. 49, jun. 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsos/a/KKxt4zRfvVWbkbgsfQD7ytJ/?lang=pt>.
- MARIANO, Silvana Aparecida. **Feminismo, Estado e proteção social: a cidadania das mulheres pobres**. 2008. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas- Unicamp. Campinas São Paulo.
- MARIANO, Silvana Aparecida. O sujeito do feminismo e o pós-estruturalismo. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 3, set.-dez., 2005.
- MARTINS, Barby de Bittencourt. Mundo do trabalho, gênero e políticas públicas: o papel do feminismo estatal nessa relação. **Revista de Políticas Públicas**, v. 22, n. 2, 2018.

MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. **História da Música Ocidental**. Trad. Maria Teresa Resende Costa, Carlos Sussekind, Angela Ramalho Viana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MATTOLI, Marco. Música, mercado de trabalho e políticas públicas. In: SEGNINI, Liliana R. P. **Projeto Rumos Itaú Cultural- Música**. Formação Profissional e Trabalho nas Narrativas de Músicos Premiados. 2009. Disponível em: Itaú Cultural (itaucultural.org.br). Acesso em: 19/02/2022.

MEIRELES, Mario M. **História do Maranhão**. São Paulo: Siciliano, 2001.

MELO, Hildete Pereira de; SABBATO, Alberto Di. A estrutura econômica num prisma de gênero - PNAD/IBGE 2008. **Revista Gênero**, Niterói, v.12, n.1, p. 23-59, 2. sem. 2011.

MELO, Hildete Pereira de; THOMÉ, Débora. **Mulheres e poder: histórias, ideias e indicadores**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2018. 192 p.

MENDONÇA, Rani de. **Uma mulher negra escreveu o mais famoso frevo pernambucano**. Brasil de Fato, 03/02/2020. Disponível em: www.brasildefato.com.br/2020/02/03. Acesso em: 19/03/2022.

MENGER, Pierre-Michel. **Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo**. Lisboa: Roma Editora, 2005.

MENUHIN, Yehudi; DAVIS, Curtis W. **A Música do Homem**. 2. ed. Brasileira. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

MIRANDA, Clarice; JUSTUS, Liana. **Formação de platéia em música: cultura musical para todos**. 2. ed.-Curitiba: Editora Gráfica Expoente, 2003.

MOHANA, João. **A grande música do Maranhão**. 2. ed. São Luís: Edições SECMA, 1995.

MÜLLER, Vânia. Historicizando o conceito de gênero: da antropologia feminista à educação musical. **Revista da Abem**, v. 29, p. 199-213, 2021.

MUNIAGURRIA, Lorena Avellar de. “Os primeiros a parar e os últimos a voltar”: trabalhadores da cultura no Brasil em tempos de covid-19. **Música e Cultura**, n. 12, 2021.

NASCIMENTO, Bruno Rosa do. Música em isolamento social: colaborações e reflexões em lives como espaço de performance e crítica musical. **Música Popular em Revista**, Campinas-SP, v. 7, 2020.

NASCIMENTO, K. Covid-19: a globalização do infortúnio. **Simbiótica**. Revista Eletrônica, [S. l.], v. 7, n. 1, p. 39–52, 2020. DOI: 10.47456/simbiótica.v7i1.30981. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/simbiotica/article/view/30981>. Acesso em: 04/03/2022.

NETTL, Bruno. O estudo comparativo da mudança musical: Estudos de caso de quatro culturas. **Revista Antropológicas**, ano 10, v. 17, n. 1, p. 11-34, 2006.

NEVES, Magna de Almeida; PEDROSA, Célia Maria. **Gênero, flexibilidade e precarização: o trabalho a domicílio na indústria de confecções**. Sociedade e Estado, Brasília, v. 22, n. 1, p. 11-34, jan./abr 2007.

NOGUEIRA, Robson de Melo. **Práticas que legitimam a tradição "roots" no cenário musical do reggae em São Luís do Maranhão**: Ensaio etnomusicológico a partir do Bar Porto da Gabi. 2019. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília-UnB, Brasília.

NORONHA, Lina Maria Ribeiro. “Camerata Romeu: uma orquestra cubana de mulheres sob o olhar de uma instrumentista brasileira”. **MusiMid**, v. 2, n. 3, p. 74-91, 2021.

NOVAES & ALL. **A Experiência da Imagem na Etnografia**. São Paulo: Terceiro Nome, 2016.

OLIVEIRA JÚNIOR, José Alberto Campos de. **Bandeira de Aço**: Música, identidade e cultura popular no Maranhão. 2014. Dissertação (Mestrado) – Pós-Graduação Interdisciplinar em Cultura e Sociedade, Universidade Federal Do Maranhão-UFMA, São Luís.

OLIVEIRA, Adna. **Rap da mulher**. Ceará: 2015. Disponível em: <https://soundcloud.com/adnaoliv-r/adna-oliveira-rap-mulher>. Acesso em: 10/02/2022.

OYĒWÙMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Tradução: Wanderson Flor do Nascimento. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PACKMAN, Jeff. Musicians' Performances and Performances of "Musician" in Salvador da Bahia, Brazil. **Ethnomusicology**, v. 55, n. 3, pp. 414-444, 2011.

PEIRANO, Mariza. Etnografia não é método. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 20, n. 42, p. 377-391, jul./dez. 2014.

PEIRANO, Mariza. **A alteridade em contexto**: a antropologia como ciência social no Brasil. Brasília –DF: Universidade de Brasília-UnB, 1999. *Série Antropologia*, 255. Disponível em: <http://dan.unb.br/images/doc/Serie255empdf.pdf>. Acesso em: 26/11/2019.

PEIXE. **História do teatro maranhense**. Blog. 2011. Disponível em: Aldo Leite: biografia (historiadoteatromaranhense.blogspot.com). Acesso em: 12/02/2022.

PEIXOTO, Maria Inês Hamann. **Arte e grande público**: a distância a ser extinta. Campinas-SP: Autores Associados, 2003

PICHONERI, Dilma F. Marão. **Músicos de orquestra**: considerações sobre trabalho e gênero. III SEMINÁRIO NACIONAL DE TRABALHO E GÊNERO, ASSOCIATIVISMO, PROFISSÃO E POLÍTICAS PÚBLICAS, Goiânia, 2010.

PICHONERI, Dilma F. Marão. **Músicos de orquestra**: um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes. 2006. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP, Campinas.

PIRES, Antonilde Rosa; CÂMARA, Andréa A. Adour da. Ópera, raça e gênero sob o ponto de vista de artistas negras(os). **Revista Música**, v. 19, n. 2, p. 149-172, jul. 2019.

PIRES, Antonilde Rosa; RÊGO SOUZA, Ana Guiomar. Cantoras afro-brasileiras de ópera: uma reflexão sobre a ausência de cantoras líricas negras nos livros de história da música brasileira do Século XIX. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, [S.l.], v. 9, n. 21, p. 20-36, fev. 2017. ISSN 2177-2770. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/index.php/site/article/view/224>. Acesso em: 26 fev. 2022.

PISCITELLI, Adriana. Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. **Sociedade e Cultura**, Unicamp, v. 11, n. 2, p. 263-274, jul./dez. 2008.

PRATES, Ian; COSTA, Rodrigo Heringer. **Uma orquestra desafinada: o mercado de trabalho em dois movimentos-antes e durante a pandemia-e o caos dos trabalhadores da música**. 02/09/2021. SOCIEDADE BRASILEIRA DE SOCIOLOGIA. Disponível em: Sociedade Brasileira de Sociologia (sbsociologia.com.br). Acesso em: 05/12/2021.

PRATES, Ian; LIMA, Márcia et al. **Desigualdades raciais e de gênero no mercado de trabalho em meio à pandemia**. Informativos Desigualdades Raciais e Covid-19, AFRO-CEBRAP, n. 7, 2021.

RAMOS, Daniela Peixoto. **Representações sobre gênero e política no Distrito Federal**. 2014. Tese (Doutorado) – Pós-Graduação em Ciência Política do Instituto de Ciência Política, Universidade de Brasília-UnB, Brasília.

RAMOS, Daniela Peixoto. “Pesquisas de usos do tempo: um instrumento para aferir as desigualdades de gênero”. In: BONETTI, Aline; ABREU, Maria Aparecida. **Faces da desigualdade de gênero e raça**. Brasília: Ipea, 2011, p. 17-44.

RÊGO, Tânia Maria Silva. **Jovens, interações e articulações com a aprendizagem musical no contexto do Ensino Médio do Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Maranhão (Campus Monte Castelo)**. 2013. Dissertação (Mestrado) – Música em contexto. Universidade de Brasília-UnB, Brasília. Disponível em: 2013_TaniaMariaSilvaRego.pdf. Acesso em: 10/12/2021.

REQUIÃO, Luciana. Mulheres musicistas e suas narrativas sobre o trabalho: um retrato do trabalho no Rio de Janeiro na virada do século XX ao XXI. **Dossiê A Música e suas Determinações Materiais**, v. 23, n. 1, 2020. Disponível em: <https://revistaecopos.eco.ufrj.br>.

REQUIÃO, Luciana. “Festa acabada músicos a pé!”: um estudo crítico sobre as relações de trabalho de músicos atuantes no estado do Rio de Janeiro. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 64, p.249-274, ago. 2016.

REQUIÃO, Luciana. **“Eis aí a Lapa...”**. Processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa. São Paulo: Annablume, 2010.

REQUIÃO, Luciana. **Processos de trabalho do músico & formação profissional: fundamentos metodológicos**. XV CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - ANPPOM- /2005

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra (Feminismos plurais), 2020.

RODRIGUES, Carla; MORAES, Maria Lygia Quartim de; FRATESCHI, Yara. Judith Butler. Entrevista in **Margem Esquerda**, n. 33, p.11-21. São Paulo: Boitempo, 2019.

RODRIGUES, Cristiano; FREITAS, Viviane Gonçalves. Ativismo Feminista Negro no Brasil: do movimento de mulheres negras ao feminismo interseccional. **Revista Brasileira de Ciência Política**, n. 34, e23891, p. 1-54, 2021.

ROSA, Laila Andresa Cavalcante. **As juremeiras da nação Xambá (Olinda, PE)**: músicas, performances, representações de feminino e relações de gênero na jurema sagrada. 2009. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia-UFBA, Salvador.

SABOIA, Vivian Aranha. **O Emprego das mulheres e as políticas públicas de emprego para além do Fordismo** (As experiências social-liberais na França e no Brasil entre 1995-2005). São Luís-MA. 2006. Tese (Doutorado) – Universidade Paris VIII – Vincennes Saint-Denis em co-tutela com a Universidade Federal do Maranhão-UFMA, São Luís.

SALGADO, José Alberto. A composição como trabalho semi-oculto e sua revelação em pesquisas acadêmicas. In: **Hidden archives, hidden practices** – debates about music making, 2020. Aveiro: UA Editora, 2020.

SALGADO, José Alberto. Questões de método e interlocução em pesquisa com práticas de música. **El oído pensante**, v. 2, n. 2, 2014. Disponível em: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>, 2014.

SALGADO, José Alberto. **Notas sobre Descrição, Diálogo e Etnografia**. Música e Cultura, v. 6, p. 57-68, 2011. Disponível em: <http://musicaecultura.abetmusica.org.br/MeC06-Jose-Alberto.pdf>

SALGADO, José Alberto. Variações sobre o tema da gafeira: um conjunto na Lapa carioca. **Debates**, n. 8, p. 39-69, 2005.

SALGADO, José Alberto. **Construindo a profissão musical** – uma etnografia entre estudantes universitários de música. 2005b. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro-UNIRIO, Rio de Janeiro.

SALGADO, José Alberto.; GANC, David; ERTHAL, Júlio; PERES, Leonardo Rugero; GREGORY, Jonathan. Refletindo sobre a interlocução em pesquisas com música. **Debates UNIRIO**, n. 12, p. 93-105, jun. 2014.

SALOMÃO, Kathia. **O ensino de música no Maranhão 1860-1912**: lugares, práticas e livros escolares. São Luís: EDUFMA, 2016.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Coronavírus**: tudo que é sólido desmancha no ar. Blog da Boitempo. Publicado em **02/04/2020**. Disponível: **Coronavírus**: tudo que é sólido desmancha no ar – Blog da Boitempo Acesso: 08/12/2020.

SANTOS, Dalila Carla dos. **“Não sou mulher, sou mulheres!”**: a construção das identidades das mulheres nordestinas nos filmes Luzia-Homem, Guerra de Canudos e O auto da

Compadecida. 2018. Tese (Doutorado) – Pós-graduação do PPGNEIM da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador.

SANTOS, Karla Maria Martins; GERIZANI, Marcela Conti. **Assédio moral no ensino de música: uma investigação inicial com foco em ocorrências na educação musical**. XXVIII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA- ANPPOM– Manaus - 2018

SANTOS NETO, Joaquim Antonio. **Percepção musical em foco: relato de experiência de um projeto pedagógico em fase de elaboração para a Escola municipal de São Luís do Maranhão**. 2013. Monografia. (Licenciatura em Música) - Universidade Federal do Maranhão – UFMA, São Luís.

SANTOS, Ricarte Almeida, SANTOS, Rivânio Almeida; RIBEIRO, Zema. **Chorografia do Maranhão**. São Luís: Pitomba! Livros e discos, 2018.

SANTOS, Ricarte Almeida. **Música Popular Maranhense e a questão da identidade cultural regional**. 2012. Dissertação (Mestrado) – Pós-Graduação Interdisciplinar em Cultura e Sociedade, Universidade Federal do Maranhão, São Luís.

SANTOS, Saulo Ribeiro dos; RIBEIRO, Geyza Antonia de Sousa; SANTOS, Protasio Cesar dos. **Percepção dos ludovicenses sobre a Identidade Cultural da Cidade de São Luís (MA)**. In: SEMINÁRIO DE PESQUISA EM TURISMO DO MERCOSUL, Universidade de Caxias do Sul, (RS), p.1-15, 2012. Disponível em: [ANEXO \(ucs.br\)](http://anexo.ucs.br). Acesso em: 31/01/2022.

SANTOS, T. F. Feminismo e política na música erudita no Brasil. **Revista Música**, v. 19, n. 1, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/158102>. Acesso em: 24 fev. 2022.

SAVIANI, Demerval; GALVÃO, Ana Carolina. Educação na pandemia: a falácia do “ensino” remoto. **Universidade e Sociedade** - Ano XXXI N° 67. ANDES-SN: Brasília, 2021.

SCHROEDER, Silvia C.N. O músico: desconstruindo mitos. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 10, p. 109-118, mar. 2004.

SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil para a análise histórica**. Tradução: Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. York: Columbia University Press. 1989. Disponível em: http://www.dhnet.org.br/direitos/textos/generodh/gen_categoria.html. Acesso em: 28.11.2020.

SEEGER, A. Etnografia da música. **Cadernos de Campo** (São Paulo, 1991), [S. l.], v. 17, n. 17, p. 237-260, 2008. DOI: 10.11606/issn.2316-9133.v17i17p237-260. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/47695>. Acesso em: 14/12/2020.

SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli; BULLONI, Maria Noel; (Org.). **Trabalho artístico e técnico na indústria cultural**. Tradução: Marisa Shirasuna; textos Maria Aparecida Alves et al. São Paulo: Itaú Cultural, 2016. [recurso eletrônico]

SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli. Os músicos e seu trabalho: diferenças de gênero e raça. **Tempo Social**, Revista de Sociologia da USP, v. 26, n. 1, p. 75-86, jun. 2014.

SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli. **O trabalho do músico entre o estado e o mercado.** Políticas Culturais em Revista, v. 2, n. 7, p. 249-265, 2014b. Disponível em: www.politicasculturaisemrevista.ufba.br

SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli. O que permanece quando tudo muda? Precariedade e vulnerabilidade do trabalho na perspectiva sociológica. **Caderno CRH**, Salvador, v. 24, n. especial 01, p. 71-88, 2011.

SEGNINI, Liliana R. P. **Projeto Rumos Itaú Cultural – Música: Formação Profissional e Trabalho nas Narrativas de Músicos Premiados.** 2009. Disponível em: Itaú Cultural (itaucultural.org.br). Acesso: 19/02/2022.

SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli. **Arte, Políticas Públicas e Mercado de Trabalho.** SIMPÓSIO INTERNACIONAL PROCESSO CIVILIZADOR, 11, 2008, Buenos Aires. Anais... Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, p. 545-557. 2008.

SEYFERTH, Giralda. **A invenção da raça e o poder discricionário dos estereótipos.** Anuário Antropológico/93. 1995.

SILVA, Carlos Benedito. **Da terra das primaveras à ilha do amor: reggae, lazer e identidade cultural.** São Luis: EDUFMA, 1995.

SILVA, Georgia Patrícia da. **De volta à Praia Grande: o “velho” centro como “novo” discurso.** 2010. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Políticas Públicas, Universidade Federal do Maranhão-UFMA, São Luís.

SILVA, Iraneide Soares da. **É preta, é preto em todo canto da cidade: história e imprensa na São Luís/MA (1820 - 1850).** 2017. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia.

SILVA, Paula Figueiredo da. **Uma história do piano em São Luís do Maranhão.** 2013. Dissertação (Mestrado) – Programa Cultura e Sociedade, Universidade Federal do Maranhão-UFMA, São Luís.

SILVA SOBRINHO Josias. **Aquém do Estreito dos Mosquitos – A música popular maranhense como vetor de identidade.** 2014. Monografia (Licenciatura em Música) – Universidade Estadual do Maranhão – UEMA, São Luís.

SOARES, Vitor Sampaio. **A voz de ouro do Maranhão: uma análise de trajetória de Celia Maria.** 2019. Monografia (Licenciatura). Licenciatura em Ciências Sociais, Universidade Federal do Maranhão, São Luís.

SOUSA, Sandra Maria Nascimento. Sexo e gênero: considerações e delimitação de eixos da identidade do desejo e do prazer. **Caderno Pós Ciências Sociais-** São Luís, v. 2, n. 3, p. 37-49, jan./jun. 2005.

SOUSA, Thalisse Ramos de. **As ariris contam sua história: participação feminina no reggae de São Luís.** 2016. Dissertação (Mestrado) – Curso de História, Ensino e Narrativas, Universidade Estadual do Maranhão - UEMA, São Luís.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. 133p.

STAKE, Robert E. **Pesquisa qualitativa: estudando como as coisas funcionam.** Trad. Karla Reis. Porto Alegre: Penso, 2011.

STEVENS, Cristina (Org.). **Gênero e Feminismos: convergências (in)disciplinares.** Brasília-DF.: ExLibris, 2010.

SUCENA JUNIOR, Edson. **Na vibe das mulheres DJs: Sentimento, Mixagem e Subversão.** 2017. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

SWAIN, Tania Navarro. O grande silêncio: a violência da diferença sexual. In: STEVENS, Cristina (Org.). **Gênero e Feminismos: convergências (in)disciplinares.** Brasília-DF: ExLibris, 2010.

SWANK, Eric; FAHS, Breanne. Understanding Feminist Activism among Women: Resources, Consciousness, and Social Networks. **Socius: Sociological Research for a Dynamic World**, v. 3, n. 1-9, 2017.

TIRIBA, Lia e CIAVATTA, Maria (Org.). **Trabalho e educação de jovens e adultos.** Brasília: Liber livros e Editora UFF, 2011.

TIRIBA, Lia; SICHI, Bruna. Os trabalhadores e a escola: de olho na(s) cultura(s) do trabalho. In: TIRIBA, Lia e CIAVATTA, Maria (Org.). **Trabalho e educação de jovens e adultos.** Brasília: Liber livros e Editora UFF, 2011.

TOFFANO, Maria Jaci. **As Pianistas dos Anos 1920 e a Geração Jet-Lag: o paradoxo feminista.** Brasília. Editora UnB. 2007.

TOQUINHO, Antonio Pecci Filho; WATANABE, Sadao. **Minha profissão.** Álbum Made in coração, Gravadora: BMG-Ariola, 1988. Disponível em: LP/CD MADE IN CORAÇÃO - Toquinho e Sadao Watanabe (immub.org). Acesso em: 09/02/2022.

VELON, Marcela. Blues. **Gis- Gesto. Imagem e Som-** Revista de Antropologia da USP, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 237-263, out. 2019.

VELOSO, Caetano Emanuel Viana Teles. **Tigresa.** Álbum: Bicho, Polygram/Philips, 1977. Disponível em: BICHO - Discografia Brasileira (discosdobrasil.com.br). Acesso em: 09/02/2022.

VILAS, Ricardo. **Estrela da canção.** Álbum: Teca & Ricardo- Povo daqui. EMI, 1980. Disponível em: Teca & Ricardo – Povo Daqui (1980, Vinyl) - Discogs. Acesso em: 09/02/2022.

WERNECK, Jurema. **Macacas de Auditório?** Mulheres negras, racismo e participação na música popular brasileira. Ensaio elaborado para o Prêmio Mulheres Negras contam sua História, promovido pela Secretaria de Políticas para as Mulheres, jan. 2013. Disponível em: https://www.fundobrasil.org.br/v2/uploads/files/artigo_jurema.pdf. Acesso em: 25/02/2021.

WERNECK, Jurema. Prefácio. In: FONSECA, Denise Pini Rosalem da; LIMA, Tereza Marques de Oliveira (Org.). **Outras mulheres**: mulheres negras brasileiras ao final da primeira década do século XXI. – Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2013b.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZERBINATTI, Camila Durães; NOGUEIRA, Isabel Porto; PEDRO, Joana Maria. A emergência do campo de música e gênero no Brasil: reflexões iniciais. **Descentrada**, v. 2, n. 1, e034, mar. 2018. Disponível em:
<http://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe034>.

ANEXOS

Anexo 1 - Autorização de uso

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM, VOZ E SOM

Eu, _____, portadora do CPF _____, AUTORIZO a **Tânia Maria Silva Rêgo**, a utilizar a minha imagem, fotos e voz, compondo a tese desenvolvida por ela junto à UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO-UNIRIO no PPGM. A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso da imagem acima mencionada em todo território nacional e no exterior, das seguintes formas: (I) eventos acadêmicos, científicos e culturais. (II) Portal ou mídia eletrônica (painéis, televisão, cinema, programa para rádio, entre outros, que estejam relacionados ao referido trabalho).

Por meio desta autorização ora concedida, autorizo **Tânia Maria Silva Rêgo**, ainda a realizar nas imagens e sons captados, cortes, reduções e edições. Esta autorização não gera e não gerará no futuro e também não ensejará interpretação de existir quaisquer vínculos ou obrigações trabalhistas, securitárias, previdenciária, indenizatória, ou mesmo empregatícia, entre a cedente e a mesma.

DECLARO, portanto, que estou de acordo com essas imagens, que não violam os direitos de imagem e de privacidade da cedente.

São Luís, de _____ de 2021.

Assinatura da Cedente

Anexo 2 - Convites e *Folders* de Trabalho das Instrumentistas

Fonte: Baile xiri meu — Resultados da pesquisa | Facebook



Fonte: Arquivo enviado por Adriana Soraya (2021).



Fonte: Arquivo enviado por Adriana Soraya (2021).



Fonte: Arquivo enviado por Tayane.

Anexo 3 - Sites Utilizados

<http://www.cidades.ibge.gov.br/>

<http://www.ufma.br/portalUFMA/arquivo/tY7tWAHg2nqA7t6.pdf>.

<http://www.ufma.br/portalUFMA/arquivo/tY7tWAHg2nqA7t6.pdf>.

<http://www.musica.uema.br/>

<https://escolademusicadobommenino.com.br/>.

<http://www.cultura.ma.gov.br/taa/#>

<http://www.sectur.ma.gov.br/teatro-joao-do-vale/#.Xc3V9ndFxPZ>

<https://www.visiteobrasil.com.br/nordeste/maranhao/sao-luis/cultura/teatros>

Anexo 4 - Alguns eventos musicais observados

Carol Cunha - Meu Canto é plural 2 - Lei Aldir Blanc - YouTube

Carol Cunha apresenta o show Boca vermelha - Lei Audir Blanc - YouTube

Conexão Cultural - Carol Cunha - YouTube

<https://cultura.ma.gov.br/2020/08/31/sao-luis-408-live-musical-marca-reabertura-do-teatro-joao-do-vale-apos-reforma-feita-pelo-estado/#.X0-Ty-eSIPY>

ConVIDA! - Show Na Gira de Afrôs com Nanda Pretah (MA) - YouTube

Ilha Bela por Thaynara Oliveira e Wesley Sousa - São Luís 408 anos - YouTube

Entrevista para TV Mirante Mulheres na Roda de Samba em São Luís Maranhão - YouTube
IBHMWoPSVv4.

PAPO FORTE COM PATATIVA (PARTE 3) - YouTube VGG3b_CTnnw

DÉBORA DE PAULA (CONEXÃO CULTURAL 4) #ConexaoCulturalMA
#GovernodoMaranhao #SECMA - YouTube

Débora de Paula - Conexão Cultural 2020.3 - YouTube

Débora de Paula Showcase Grunge/Anos 90 (Conexão Cultural 2020.3) - YouTube

AO VIVO: assista à grande final do I Festival Canta São Luís - YouTube

Geise Viveiros- Conexão Cultural 4 - YouTube

Segunda noite do 4º São José de Ribamar Jazz e Blues Festival em Casa - 2020. - YouTube

12º Lençóis Jazz e Blues Festival em Casa - 2020 / Circuito Barreirinhas - YouTube

AS BRASILEIRINHAS #ConexaoCulturalMA #SECMA #GovernodoMaranhao - YouTube

Mulheres na Roda de Samba SLZ - YouTube

OFICINA: GOSTOSURAS DA MUSICALIDADE MARANHENSE | Eline Cunha - Lei
Aldir Blanc - YouTube

Ornitórrincos do Sertão Turu - Mistério | SobreOTatame Sessions - YouTube

ADRIANA SORAYA - CONEXÃO CULTURAL 4 #SECMA #ConexaoCulturalMA
#GovernodoMaranhao - YouTube

2º Festival Internacional de Violão de São Luís - PRIMEIRO DIA - YouTube

Conexão Cultural - Afrôs - YouTube

Conexão Cultural - Helô Santana - YouTube

MARATUQUE UPAON-AÇU - OCUPAMINC MA - YouTube

Vânia Coelho - Conexão Cultural 4 #ConexaoCulturalMA #GovernodoMaranhao #SECMA -
YouTube

LIVE RIBAMAR NA TELA - NOSSA CULTURA NÃO PARA! - DOMINGO 13/12 - YouTube

Pátio Aberto 2020 - Toca Brasil - Orquestra Guajajaras (São Luís) - YouTube

São Luís Cultural: Maratuque Upaon-Açu - YouTube

São Luís Cultural - Explosão de Swing #PrefeituradeSãoLuís #SECULT #SãoLuísCultural #LeiAldirBlanc - YouTube – Nize Cavalcante.

Show Melannie Carolina - #ConexaoCulturalMA #GovernodoMaranhao #SECMA - YouTube

CONEXÃO CULTURAL MA: DUO FLUCELLI - YouTube – Fran Carvalho.

<https://www.youtube.com/watch?v=MeqDBZSTsNI> Entrevista com Zezé Cassas plurarte.

<https://www.youtube.com/watch?v=0SzNQnHLww8> – Concerto de Zezé Cassas no IFMA.

Oração Latina - por Thaynara Oliveira e Wesley Sousa - Homenagem aos 68 anos de César Teixeira - YouTube

Conversa Aberta - Rua das mulheres - Território Corpo - CCVM - YouTube - Participação da Valda Lino

São Luís Cultural: Batuque Mulher - YouTube – Batuque mulher.

Trio Akacia- Conexão Cultural 4 - YouTube

<https://youtu.be/VFiQvi07jbw> -Série personalidades maranhenses: a história da pianista Lilah Lisboa de Araújo.