

O que nos cabe afinal? **O que esperam os que estão com o pé na profissão** *What do we have, after all? What expect those just starting out in the profession*

Felipe Radicetti

Associação Brasileira de Compositores para Audiovisual – Musimagem
Brasil

E-mail: felipe.radicetti@gmail.com

 C.V. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5470315005543743>

 Orcid: <https://orcid.org/0009-0001-9792-1185>

Romilda de Souza Lima

Universidade Estadual do Oeste do Paraná

E-mail: romislima2@gmail.com

 C.V. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6825951310072511>

 Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0968-0044>

Recebido em: 005/02/2026

Aprovado em: 08/08/2026

RESUMO

O presente artigo, em forma de ensaio, nasce de uma discussão iniciada durante 44^o. Festival Internacional de Música de Londrina sobre a profissionalização de jovens alunos egressos de projetos sociomusicais no Brasil. Incertezas, dificuldades financeiras e desconfiança diante da realidade atual do mercado por parte de profissionais estabelecidos contrastam com a confiança e alegria expressas pelos jovens alunos. Baseados em fontes teóricas e em entrevistas semiestruturadas, os autores buscam desenhar o conflito entre o sonho da profissionalização, o mercado, os territórios em disputa na economia da música e os espaços de sombra e luz que caracterizam este período de aguda precarização do trabalho. O serviço prestado pelos projetos sociomusicais está sendo estendido para além do tempo decorrido da formação técnica: os educadores musicais estão operando como mediadores do incerto processo de profissionalização, garantindo o acompanhamento dos educandos em direção a outra etapa cidadã: a da autonomia e da emancipação.

PALAVRAS-CHAVE

Projetos sócio-musicais; Educação musical; Música e cidadania; Música independente.

ABSTRACT

This paper in the form of an essay arises from a discussion that began during the 44th. Londrina International Music Festival on the professionalization of young students graduating from socio-musical projects in Brazil. Uncertainties, financial difficulties and distrust of the current market reality felt by established professionals contrast with the confidence and joy expressed by young students. Based on theoretical sources and semi-structured interviews, the authors seeks to draw the conflict between the dream of professionalization, the market, the territories in dispute in the music economy and the spaces of shadow and light that characterize this period of serious precariousness of the music work. The service provided by socio-musical projects is being extended beyond the time elapsed in technical training: musical educators are operating as mediators of the uncertain process of professionalization, ensuring the accompaniment of students towards another civic stage: that of autonomy and emancipation.

KEYWORDS

Socio-musical programs; Music education; Music and citizenship; Indie music.

Considerações iniciais - uma anacruse: o mundo do trabalho está logo ali.

O imaginário cria a sociedade e suas instituições, assim como cria projetos sociais e individuais que, quando dirigidos à autonomia, surgem como um germe que se volta para a garantia da participação efetiva dos sujeitos na sociedade, para o questionamento de significações imaginárias sociais já instituídas, para o incremento da capacidade instituinte de gerar o novo (Gonçalves et al. 2012, 641).

O mercado da música opera consonante com as condições objetivas e econômicas que institui e oferta ao mundo do trabalho. Em outras palavras, estamos falando dos modelos de negócio cujas práticas interferem na produção artística, modulando-a desde sua lógica particular. Devido a essas características constituintes, a realização social da produção musical, sua contribuição para o desenvolvimento civilizatório e o patrimônio artístico resultante dessas práticas em sociedade são fortemente determinados pela qualidade do vínculo que o artista jovem ou experiente precisa estabelecer com o mundo do trabalho.

O objeto de apreciação deste artigo é a inserção de jovens músicos no mundo do trabalho, notadamente aqueles egressos dos projetos sociomusicais no Brasil.

O interesse surgiu a partir de o tema ter sido objeto de debate durante uma das oficinas do 44º. Festival Internacional de Música de Londrina¹, em 2024, sobre a profissionalização desses alunos. Para isso, reunimos dados coletados por meio de entrevistas² com os coordenadores da Escola de Música da Rocinha - EMR (Rio de Janeiro) e do Programa de Inclusão Através da Música e das Artes - PRIMA (Paraíba), com dois alunos da EMR em processo de profissionalização e com a Diretora do Trabalho do Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado do Rio de Janeiro - SindMusi-RJ. Tais dados são discutidos, com a ajuda de uma revisão bibliográfica e dos escritos do sociólogo francês Pierre-Michel Menger, que identifica na atualidade um processo agudo de precarização das relações de trabalho nas artes, e, ainda, que as recentes metamorfoses do capitalismo vêm estendendo e instilando em todas as áreas, um fato social que se convencionou denominar de "uberização". Durante as entrevistas e a revisão bibliográfica identificamos que esses jovens músicos chegam ao mundo do trabalho após o período de formação técnica que é indelevelmente atravessado por categorias sociais, que são constituintes do trabalho ali desenvolvido, e que diferem das práticas em escolas de natureza conservatorial.

¹ Para saber mais: <https://fiml.art.br/>

² Os trechos das entrevistas postadas no presente texto foram autorizados por cada um dos interlocutores.

Viramundos³: os jovens vão se tornando músicos por dentro

*Cantar era buscar o caminho que vai dar no Sol
Tenho comigo as lembranças do que eu era
Para cantar nada era longe, tudo tão bom... (Milton Nascimento & Fernando Brant 1981)⁴.*

A Escola de Música da Rocinha (EMR), no Rio de Janeiro, mantém o programa *Pé na Profissão* (PnP), criado para apoiar os alunos formados na escola que desejam tornar-se músicos profissionais. O título nos remete de imediato à canção de Milton Nascimento e Fernando Brant lançada em 1981 "Nos Bailes da Vida", cujos primeiros versos Milton canta "Foi nos bailes da vida/ou num bar em troca de pão/que muita gente boa pôs o pé na profissão". A ideia e a canção alcançam, em sua poética, o universo imenso desta experiência que, por mais particulares que sejam as contradições a serem enfrentadas por cada jovem, é um processo complexo, envolve múltiplos fatores condicionantes que impacta, ainda que de forma desigual, todos os aspirantes à profissionalização na música, constituindo, portanto, em fato social.

O Prof. Gilberto Figueiredo⁵, o Coordenador da EMR, alerta que a questão da profissionalização não está em primeiro plano ou no foco do trabalho desenvolvido na EMR. O ensino é orientado para a formação integral do aluno, o princípio que baliza a fundação da escola; segundo Figueiredo, "estimular o capital humano e social de comunidades de baixo IDH através da promoção do acesso ao estudo de linguagens artísticas, com atenção especial à música"⁶ e, complementa, esclarecendo que:

Só pensamos em incentivar o investimento para a profissionalização quando ele começa a se destacar e a demonstrar o desejo de trabalhar com música. Ainda assim, evita-se tratar como se estivessem investindo para o mercado de trabalho; orienta-se o aluno para ocupar postos de trabalho na escola (monitorias) e para o estudo complementar, como a universidade. É quando se fala em perspectiva no mundo do trabalho. [...] A escola não pode garantir emprego, o estudo não vai garantir emprego.

³ Na letra da canção "Viramundo", Gilberto Gil descreve a figura de um "Viramundo", como alguém que está constantemente em movimento, desafiando as adversidades da vida com coragem e astúcia.

⁴ Nos Bailes da Vida (Milton Nascimento/Fernando Brant), gravada no LP "Caçador de Mim", de 1981. Phillips, direção artística e produção de Marcos Mazzola e Milton Nascimento.

⁵ Em entrevista *online* ao autor em 7 de agosto de 2024.

⁶ Segundo o Prof. Gilberto Figueiredo, a Escola de Música Rocinha atendeu cerca de 2.500-3.000 alunos nos quase trinta anos de atividades. Hoje são cerca de 500 alunos matriculados. A Associação Cultural Professor Hans Ulrich Koch é o idealizador e responsável pela Escola de Música da Rocinha. Saiba mais em <https://escolademusicadarocinha.org.br/>

Em entrevista aos autores, o Diretor de Gestão do Programa de Inclusão Através da Música e das Artes - PRIMA⁷ Milton Dornellas⁸, confirma que o objetivo principal é estimular os jovens para o aprendizado de música e que o programa também destina recursos para o acesso ao instrumento: “no nosso programa a música é um meio, se ele quiser se tornar um profissional ele tem como se desenvolver, ele tem o professor e o instrumento que ele não teria condições de adquirir”.

Pois quando nada é feito, é preciso que alguém o faça. A Profa. Dra. Luciana Requião, atual Diretora do Trabalho do Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado do Rio de Janeiro, SindMusi-RJ,⁹ confirma que “os projetos sociomusicais cumprem um papel humano que o estado não cumpre”. Ora, a oferta do ensino de música apenas em algumas escolas das redes municipais e estaduais em todo o país é mais do que reveladora da reprodução, nos ambientes escolares, da cruel desigualdade de acesso a direitos e à cidadania no Brasil. É preciso, portanto, nomear a tudo isso de violência, aquele tipo de violência que nega direitos fundamentais aos pequenos cidadãos brasileiros em condição vulnerável. Violência, posto que é ocorrência sistemática e não circunstancial.

É justamente nos espaços não ocupados pelo Estado - em um quadro generalizado de silenciamento nas escolas - que emergiram, ativamente, as ONGs¹⁰ (organizações não governamentais) no âmbito do terceiro setor. Entre seus objetivos, os projetos sociomusicais, utilizam a educação musical com o objetivo de “impulsionar ações coadjuvantes do desenvolvimento humano” (Alarcon 1999 apud Kleber 2006, 20). Trata-se, portanto, de práticas e pedagogias musicais indissociáveis de seus objetivos sociais precípuos, na promoção da dignidade humana e cidadania plena. Kleber (2006) acrescenta que “o papel da educação musical no processo politizado dos movimentos e projetos sociais em ONGs, (estão) imersos na busca de transformação e justiça social, onde a desigualdade e seus desdobramentos venham a ser, de fato, minimizados em favor da dignidade humana” (Kleber 2006, 306).

Estes dados são importantes para compreendermos que as ONGs, e neste caso nos referimos aos projetos sociomusicais, constituem “instituições politizantes da sociedade

⁷ O PRIMA é um programa do Governo do Estado sediado em João Pessoa - Paraíba, com unidades de atendimento em diversos municípios. Para saber mais: <https://paraiba.pb.gov.br/diretas/secretaria-da-cultura/programas/prima>

⁸ Em entrevista *online* ao autor em 16 de agosto de 2024.

⁹ Em entrevista *online* ao autor em 13 de agosto de 2024.

¹⁰ O termo ONG não aparece na legislação brasileira. A Lei 9.790/1999, institui as OSCIPs (Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público), conhecidas como as ONGs, entidades privadas sem fins lucrativos que tenham pelo menos um dos objetivos sociais previstos em Lei. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9790.htm Acesso em 2 set 2024.

civil” (Outhwaite & Bottomore, 1996 apud Kleber 2006, 23) e que atuam interferentemente, através da promoção de práticas musicais estreitamente vinculadas à sua função social¹¹. Não menos importante, é clara a centralidade dos alunos que se revela nas propostas pedagógico-musicais. Segundo Kleber (2006),

[...] o ato pedagógico estará permeado pela noção de coletividade onde todos nós educamos e aprendemos, juntos, os vários aspectos do objeto música: sua gramática – linguagem, a lógica de suas representações gráficas, textura, etc., seu valor estético, histórico, a diversidade de repertórios, enfim, as inúmeras possibilidades que se apresentam e se tornam significativas no processo pedagógico-musical. Torna-se assim, um ato que, a priori, inclui as diversas possibilidades de performance musical (Kleber 2006, 306).

Os projetos sociomusicais nos têm demonstrado o quanto da natureza conceitual e de práticas de seus projetos contrasta com a natureza conservatorial das escolas de música tradicionais. Há os casos que surgiram a partir da demanda da comunidade beneficiada (no caso do Projeto Villa-Lobinhos, por exemplo) ou não, como informa o Prof. Gilberto Figueiredo “a Escola de Música da Rocinha é produto da visão do Prof. Hans Koch, à época Prof. de Música da Escola Corcovado, no Rio de Janeiro e que foi, desde o início, bem recebida pela comunidade”. Tais projetos vêm consolidando seu papel, são escolas de música e de ação cidadã que partiram para a ação sob grandes dificuldades de ordem administrativa para o enfrentamento de dificuldades de ordem social; a música que ali todos fazem soar, agora ecoa pelas diversas regiões do país, conectadas através da Rede Brasileira de Prática Musical Reflexiva (RBPMR)¹², formada pela parceria entre a ONG AGRIGENTO (Londres/UK) e a MK Culturarte (Brasil), constituindo uma comunidade de projetos sociomusicais em permanente diálogo, em troca de experiências e de conhecimentos. Anualmente, membros da rede participam em eventos do Festival Internacional de Música de Londrina que, por motivação conceitual, orientação pedagógica e de compromisso social, investe recursos e criação de espaços na programação de forma a viabilizar os encontros entre projetos sociomusicais, em uma ação generativa, que se desdobra após o evento.

Assim, os projetos vêm formando tanto jovens cidadãos como aqueles jovens que, pela oportunidade de acesso, vão se tornando músicos por dentro. Estes vêm avançando, pacientemente, na companhia de seus mestres e de gestores dos projetos sociomusicais. Para nós, o aprendizado de música e de cidadania é fim que brota em seu começo.

¹¹ Nunca é demais reiterar que toda produção musical se insere em alguma funcionalidade específica na mediação das sociabilidades, o que confirma a adequação e pertinência da natureza pedagógica praticada nos projetos sociomusicais. (N.A.)

¹² Para saber mais: <https://redebrasilmusicaps.art.br/>.

Da quimera, destino: sentimento vagamundo.

Dos sentimentos, o mais vagamundo/que vara espelhos e as manhas do fundo/só tem um fim que brota em seu começo (Sergio Ricardo, 2019, 179).

Izaque Suzarte, violonista aluno da EMR que já trabalha na música, menciona¹³ que em determinado momento se tornou professor de violão na mesma escola: “Fui aprendendo a fazer o planejamento de aula, fui conversando com os professores da escola e aí eu fui adaptando, foi difícil, mas foi muito valioso”. Na EMR, os grupos artísticos do PnP usufruem o espaço de ensaio para a futura inserção no mundo do trabalho. Izaque acrescenta que investir na construção de capital de relacionamento para o jovem músico é tão importante quanto a capacitação técnica para a obtenção de postos de trabalho e para a geração de oportunidades. Da parte do aspirante, é importante demonstrar disponibilidade para convites e estar preparado para ser engajado em trabalhos com repertório com diversidade de gêneros, e acrescenta:

Na escola tem os grupos artísticos, mas sempre que tem um show [...] eu vou, eu conheço muita gente, [...] é muito importante se dedicar, virar um bom profissional, mas é muito importante ter muito contato. As oportunidades para os jovens [são tocar em] bar, casas de cultura também e ultimamente escolas, que têm me procurado, eu tenho um grupo que faz música para criança, por causa da musicalização eu acabei indo para esse mundo das músicas infantis.

O Prof. Gilberto Figueiredo relata que um número significativo de ex-alunos da EMR, cerca de quarenta, estão se colocando no mercado de trabalho em postos como professores particulares, em escolas de música, tocando na noite e até mesmo integrando conjuntos de profissionais estabelecidos, “como a Gica da Rocinha¹⁴, que faz um pagode-canção tocando cavaquinho e já é muito conhecida assim como um outro jovem, que tocava Pixinguinha no grupo de choro da escola, hoje toca no grupo Sorriso Maroto”.

Considerando a percepção do papel social que os projetos sociomusicais têm cumprido em seus muitos anos de atividade (a EMR está completando trinta anos), Gilberto Figueiredo propõe um exemplo comparativo, afirmando que

[...] as escolinhas de futebol têm uma dinâmica outra: os pais não alimentam a expectativa de uma formação especializada, a expectativa é que a escolinha seja visitada por um olheiro de clube. Isso não existe na música. O olheiro trabalha: quando ele encontra o futuro craque ele encontra o seu investimento. As escolinhas são peneira em que poucos brilham e ficam

¹³ Em entrevista *online* ao autor em 13 de agosto de 2024.

¹⁴ Gica da Rocinha, canal YouTube: <https://www.youtube.com/channel/UCq6of5SOdwlMgei640RPzxw>

famosos e muitos se tornam profissionais da mídia. Proporciona trabalho para muitos jovens que têm histórico de fracasso escolar.

A comparação feita nos sugere o quanto é necessário o acompanhamento, pelo professor, do processo que o aluno deverá enfrentar quando deseja “saltar” para o mundo do trabalho.

Sobre essa questão, Milton Dornellas afirma que “o mercado de trabalho é como uma bolha, uma porta que todos querem entrar e poucos têm condição de sobreviver nele”.

A Profa. Dra. Luciana Requião, do SindMusi-RJ, acrescenta que “[...] no meio de tudo isso, penso se já existiu [efetivamente um] mercado de trabalho ou se foram apenas bolhas”. Para nós, o que se convencionou denominar como mercado é um campo em permanente disputa, competitivo, essencialmente instável, que ora vem sendo modulado pelo discurso da sustentabilidade dos modelos econômicos na economia criativa. O caminho da música é sempre uma estrada pavimentada com tijolos estreitos. Alerta, ainda, que é preciso considerar o conjunto de categorias éticas que caracterizam o trabalho implementado pelos projetos que atendem a comunidades de baixo IDH: “eles valorizam o coletivo, consideram o território, as redes, não perdem o que há de humano, independente (das condições instituídas) do mercado”.

Para nós, conhecer os educadores musicais atuantes nestes projetos foi também verificar que as categorias éticas indissociáveis do trabalho por eles desenvolvido eram diversas daquelas praticadas nas sociabilidades entre músicos profissionais estabelecidos no mercado da música.

Essa percepção foi reveladora das diferenças entre essas atividades: os dois espaços de sociabilidade não reproduzem as mesmas categorias éticas, aquelas que balizam as ações de educadores e de músicos, assim como as etiquetas - ou códigos de conduta social - que conformam estes diferentes modos de sociabilidade; estar consciente das diferenças sugere ainda que, ao aluno que faz essa passagem, caberá processar criticamente e figurar, esquematicamente, essas diferenças de função e de qualidade nas interações sociais.

Ao se candidatar a um posto de trabalho, o músico é instado a cumprir tarefas disciplinadas pelas regras do campo, o *habitus* de classe (Bourdieu, 2007). Precisamente sobre condição de classe e os condicionamentos sociais, Bourdieu afirma:

Considerando a impossibilidade de justificar as práticas a não ser pela revelação sucessiva da série de efeitos que se encontram na sua origem [...] convém retornar ao princípio unificador e gerador das práticas, ou seja, ao *habitus* de classe, como forma incorporada da condição de classe e dos condicionamentos que ela impõe (Bourdieu 2007, 97).

Izaque Suzarte, nosso jovem músico entrevistado, revela: “aprendi muito quando eu fui jogado no fogo”. Ele vocaliza aqui o conflito vivido, aportando à experiência o caráter de aventura, compartilhando conosco a apreensão de códigos de comportamento e valores do campo. Ele busca instrumentar outros estudantes a viver uma experiência semelhante, ao dizer: “arrisque e faça bastante contato, vai para festivais de música [...] sai de dentro de casa, procure expandir e se colocar à prova”. Izaque interpretou, para si e para os colegas, as regras da prova de fogo em que ele se sentiu jogado.

Nos bailes da vida

Um músico atua e pode obter postos de trabalho em diferentes contextos da comunicação e de sociabilidades onde a produção e execução de música são funcionalmente necessárias. Músicos profissionais são necessários para execução e comunicação pública de obras musicais, o que inclui todos os contextos de sociabilidades onde ocorrem performances ao vivo, inclusive nos casos de radiodifusão ou em transmissões televisivas. Já outro ramo laboral inclui as gravações das obras musicais, que geram a fixação em um fonograma e sua consequente reprodução em diferentes mídias, assim como a sincronização de fonogramas em obras audiovisuais. A participação de intérpretes e músicos em gravações gera valores pecuniários a título de *royalties* pagos pelo contratante, assim como os direitos autorais e conexos gerados devidos por execução pública, cuja arrecadação e distribuição no Brasil está a cargo do ECAD. Finalmente e não menos importantes, figuram os postos de trabalho gerados nos contextos educacionais.

A cada contexto de comunicação e de uso de música comercial corresponde um artista ou empresa que se estabelece no mercado setorial artístico de shows ou, no caso da indústria fonográfica ou em produtoras de áudio para publicidade e de audiovisuais, na comercialização de obras e produtos, que geram postos temporários de curto prazo e até, em raros casos, podem resultar em parcerias duradouras. De qualquer forma, em todos os contextos, os músicos encontram-se vulneráveis às oscilações de demanda no mercado de bens culturais.

Para nos ajudar a definir que é (ou o que tem sido) tornar-se músico profissional, lançaremos mão dos escritos de Pierre-Michel Menger: o sociólogo observou que o mercado de trabalho artístico conserva, até o tempo presente, características de um passado de desregulamentação e precarização do trabalho, em uma reprodução das relações que antecederam o advento das legislações trabalhistas e que hoje tendem a se tornar norma e

modelo, como explicitado por ele: "[...] o artista é um trabalhador, e a sua situação já não é singular, mas exemplar: o artista seria assim a última metamorfose do capitalismo e a arte *fermenta* esta metamorfose" ¹⁵ (Menger 2003, apud Legay 2004-5, 4).

Ora, para Menger, a arte fermenta as mutações do capitalismo na medida em que subsiste, no metiê artístico, a construção fantasmática de um passado onírico, de idealizações como o inspirado gênio transtornado, subversivo e rebelde e a exaltada celebridade, o epítome do capital de consagração reiteradamente atualizados pela indústria cultural e pela imprensa em geral.

Importa, para nós, esclarecer que as conquistas laborais obtidas pelas categorias artísticas ocorreram quando os próprios artistas se fizeram representar enquanto trabalhadores e não como uma "classe" à parte na sociedade. A organização da sociedade civil em categorias representadas por sindicatos permitiu, por exemplo, aos artistas franceses e belgas incorporarem suas reivindicações na pauta política legislativa e obterem o reconhecimento de que são trabalhadores cuja natureza é a de um regime de trabalho intermitente¹⁶ (1944), o que levou mais tarde à instituição do seguro-desemprego (*chômage*)¹⁷ para os artistas (1991). Apesar da legislação protetiva ao trabalho do artista francês e belga, como observa Menger, de uma forma generalizante "a antinomia do passado que opunha trabalhador e artista já não existe, pois, as atividades de criação e inovação e as condições que existiam (precariedade, incerteza, entre outros) tendem a tornar-se hoje paradigmáticas na sociedade" (Menger 2003, apud Legay 2004-5, 5). No Brasil seguimos sem um instrumento legal que garanta alguma seguridade social aos artistas.

A Profa. Dra. Luciana Requião alerta que "as pessoas não acreditam mais em sindicatos e vivem cada vez mais individualizadas, trabalham concorrendo umas contra as outras e esse sentimento coletivizado já não existe, está fora". O que se evidencia, para nós, é a crescente atomização da categoria. E isso só pode significar mais vulnerabilidade e em condições desfavoráveis para negociação. A categoria laboral sempre foi, historicamente, hipossuficiente em suas lutas por direitos diante de uma classe patronal. Hoje, mais do que

¹⁵ Já é senso comum entre os músicos que há anos estamos enfrentando a "uberização" nas relações de trabalho, e "desde a instituição do Microempreendedor Individual - MEI em 2008, houve um aumento mais do que proporcional de pessoas jurídicas na área da música em detrimento do número de pessoas empregadas como pessoas físicas neste ramo de atividade" Kasmin & Fabrin (2021).

¹⁶ Na Bélgica: L'Arrêté-loi du 28/12/1944 concernant la sécurité sociale des travailleurs qui crée l'Office National de l'Emploi.

¹⁷ L'Arrêté Royal du 25 novembre 1991 portant la réglementation du chômage. Article 170. "les personnes qui fournissent des prestations artistiques et/ou produisent des œuvres artistiques". Disponível em: www.smartbe.be.

nunca, o artista autônomo é forçado a acatar as regras ofertadas pelas chamadas *Big Techs* que dominam o desregulado mercado de mundial de *streaming* ou retirar-se do mercado.

A decantada máxima de que os músicos não são unidos ou capazes de se mobilizar eficazmente para confrontar os agentes de sua opressão é também uma disposição social que autoriza esses mesmos opressores infligir aos músicos toda sorte de dificuldades, sempre que desejável, considerando ainda que, com o controle absoluto dos modos de circulação, já é tudo possível. Uma vez naturalizado, *a boiada passa*.

Neste contexto, persiste, uma contaminação invisibilizada ou mesmo naturalizada dessa instância laboral que a legitima, como revelado na reflexão de Pierre-Michel Menger: “[a] pressão competitiva, a especialização flexível da organização do trabalho e a contingência generalizada do trabalho [onde] atravessam ideais individuais e empresariais” (Menger 2001, 242). O mais importante e positivo aspecto do ideal individual a que Pierre-Michel Menger se refere é indissociável do plano de um jovem aspirante ao posto de músico profissional. Justamente, é no campo imaginal que a trajetória do jovem músico primeiramente ganha existência, constituída e impelida por emoções estreitamente associadas ao tempo decorrido: medo e esperança (de que algo ruim possa acontecer ou de que algo bom possa acontecer) constituem os nossos vínculos com a música, justamente uma linguagem que opera enquanto mediadora de expectativas, e são estados irrenunciáveis da relação que estabelecemos com uma vida idealizada e, portanto, qualificadora das expectativas em relação ao futuro.

Para o Prof. Gilberto Figueiredo, as contradições que os alunos têm de confrontar estão presentes em todos os setores do mundo do trabalho. Ele nos alerta que “o que a música tem são esses processos em que a gente procura dar ao jovem a oportunidade de se aproximarem da vida profissional instrumentados com o máximo de experiências para que ele próprio vá formando o seu pensamento”. Exatamente: os alunos têm de formar uma imagem mental lúcida que os oriente quando de seu ingresso no mundo do trabalho.

Se foi assim, assim será: isso, se nada for feito.

Artistas, escritores, e produtores musicais terão cada vez mais dificuldade para ganhar a vida, e aqueles que conseguirem, enfrentarão maior pressão para se adequar a definições arbitrárias de comercialização (Billet 2024, 11).

As contradições que emergem no confronto com os ideais empresariais tampouco podem ser tangenciadas: o chamado mercado se insere nas regras do capital que conformam o espaço de trocas em disputa; mesmo que em nossa avaliação o espaço laboral constitua não mais que uma “bolha” volátil de oferta de postos de trabalho, as mesmas regras são infinitamente reproduzidas. Para a Profa. Dra. Luciana Requião “parece que vamos ouvir apenas discursos contraditórios que veem a cultura do ponto de vista financista; o que verificamos é o não-enfrentamento institucional da questão da música no mundo do trabalho”. A esta altura, aqueles que estão com o pé na profissão já perceberam que estamos inseridos em um processo generalizado de precarização do trabalho; todavia, a profissionalização do músico sempre esteve modulada ou ameaçada pelo impacto disruptivo das novas tecnologias e das transformações nos modos de consumo; para não recuar muito no tempo, vejamos o que ocorreu no final do século XIX com a invenção do fonógrafo: os novos modos de escuta - o de música gravada – levou à reação de intérpretes e músicos (financeiramente prejudicados pela reprodução mecânica de suas interpretações), engendrou a criação de uma legislação protetiva que garantiu uma compensação pecuniária, o chamado *direito conexo*, que veio a ser regulamentado internacionalmente pela Convenção de Roma apenas em 1961 pela OMPI¹⁸. A história nos relata que muitos postos de trabalho foram e continuam a ser suprimidos devido aos avanços técnicos e às mudanças nos modos sociais de fruição de música.

A atual Diretora do Centro da Música da Fundação Nacional das Artes (Funarte), Eulícia Esteves, descreve o advento do cinema falado a partir de finais dos anos 1920, através dos registros do Centro Musical do Rio de Janeiro, que viria a tornar o futuro Sindicato dos Músicos Profissionais do Rio de Janeiro, o SindMusi-RJ:

[...] não existiam leis que pudessem impedir o progresso. [...] O cinema falado foi realmente, como diria Noel Rosa, “o grande culpado da transformação” do mercado de trabalho, e muitos músicos já começavam a procurar outros meios de ganhar a vida. Muitos foram trabalhar como mata-mosquitos e passaram a exibir as famosas bandeirinhas amarelas pelas ruas (Esteves 1996, 98-99).

Um novo momento de crise para a categoria ocorreu ao final da 2^a. Guerra Mundial, quando o então Presidente Eurico Gaspar Dutra determinou o fechamento de todos os

¹⁸ Organização Mundial de Propriedade Intelectual, em inglês WIPO, agência da ONU. Tratado de Roma, versão em português de 1979, disponível em: https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/pt/wipo_pub_288.pdf.

cassinos em todo o território nacional: um golpe que atingiu um sem-número de profissionais, desempregados das orquestras e bandas da noite para o dia¹⁹.

Desde meados dos anos 1930, e nos anos que se seguiram, o rádio era um mobiliário central na vida doméstica assim como a música esteve presente em todos os eixos de programação, inclusive, claro, como atração principal. Naturalmente a Rádio Nacional tornou-se uma importante fonte empregadora de músicos, arranjadores e maestros e, enquanto esteve na liderança da comunicação no país, o *cast* de músicos contratados era expressivo²⁰. Como revela a pesquisa de Leandro Ribeiro Pereira,

[...] enquanto a década de 1950 corresponde ao período de maior sucesso da Rádio Nacional, a década de 1960 foi marcada pelo enfraquecimento da emissora. Dos 24 maestros que havia nesta última década, só no ano de 1961, oito deixaram de trabalhar para a RN, e até o ano de 1969, outros 15 foram dispensados do serviço (Pereira 2024, 181).

Ocorre que a Profa. Dra. Luciana Requião, em depoimento, nos alerta que “os salários dos músicos na Rádio Nacional eram *merreca*”. Ora, entre os anos 1977-1987 surgiu um fenômeno disruptivo no mercado fonográfico brasileiro: o movimento dos pioneiros da produção independente, liderados pelo pianista e compositor Antonio Adolfo que, após lançar o primeiro LP independente lançado no Brasil, o “Feito em Casa”, em 1977, fundou e presidiu a APID - Associação de Produtores Independentes de Discos, ao lado de seu vice-presidente, o violonista e compositor Chico Mário²¹. A APID atraiu outros artistas insatisfeitos com os contratos feitos (ou desfeitos) com as gravadoras, com quem Antonio Adolfo partilhou sua ideia e o seu acervo de dados, reunindo contatos de estúdios, de radialistas, lojistas para a venda de discos de todo o país, em um ambiente dadivoso de partilha de saberes que permitiu a todos que acorreram à associação uma rápida compreensão dos processos de produção, da prensagem dos discos, de promoção e distribuição dos discos. O movimento, surgido sob o pesado manto da censura e da perseguição violenta da ditadura aos artistas, irrompeu em momento histórico oportuno: a resistência ao regime se consubstanciou na simpatia e na receptividade de rádios, da imprensa, dos lojistas de discos e, sobretudo, do público, alcançando um surpreendente volume de vendas, chegando à tiragem de 100.000 cópias do LP de estreia do grupo Boca Livre em 1979²².

¹⁹ Decreto-Lei nº 9.215 de 30 de abril de 1946.

²⁰ Para saber mais sobre a Rádio Nacional: Calabre, Lia. A Era do Rádio. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

²¹ Irmão do sociólogo Betinho e do cartunista Henfil.

²² Dados fornecidos pelo produtor do disco Boca Livre, João Mario Linhares, em depoimento para o programa sobre o LP “Céu da Boca”, 8º. episódio da série “Intrépidos Independentes”.

A experiência sacudiu o mercado e a indústria fonográfica. Apesar do movimento organizado dos independentes ter refluído nos anos seguintes, hoje a quase totalidade dos músicos o são, ou seja, não estão vinculados por contrato a nenhuma gravadora da indústria fonográfica. O momento histórico oportuno, a ambiência política que modulou o modo como a imprensa e o público receberam os artistas e, sobretudo, a iniciativa de caráter inclusivo e coletivista da APID forjou um movimento que se mostrou capaz de dar encaminhamento à produção de artistas com autonomia, liberdade e alcançar inegável sucesso. Os independentes lograram instituir indelevelmente o conceito de produção independente enquanto músico autoprodutor na história da música brasileira.

Esta breve visita à história recente do mundo do trabalho na música busca demonstrar que o nosso ofício é fortemente sujeito a instabilidades de múltiplas naturezas e que parece desenhar, na linha do tempo, o que Milton Dornellas e Luciana Requião nomeiam como “bolhas”, em substituição à ideia de um “mercado”, a primeira imagem enquanto representação de uma condição efêmera e descontinuada em contradição a uma estrutura funcional de longo termo, instituída.

Dornellas fez, ainda, referência aos postos de trabalho ofertados por empregadores e instituições, como em orquestras ou em contratação pelas universidades: “sobrevive quem toca em orquestra ou é professor universitário”. Essa relação empregado-empregador se insere integralmente nos termos da legislação trabalhista, o que pode prover relativa estabilidade e a garantia de direitos, não isento de riscos. Naturalmente nem todos os músicos desejam se engajar nestas funções e nem haverá vagas para todos; a grande maioria dos que se profissionalizam se inserem no mundo do trabalho como empreendedores, autonomamente, e como já visto, sujeitos ao processo de “uberização”, constituindo um precariado²³.

Koyaanisqatsi²⁴: onde não há resistência, precariado e predatismo

Nesta nova era digital, não nos é difícil perceber que tais condições engendram diversos níveis e formas de competição ou assédio entre pares. Essa lógica, tão afeita ao modo de exploração econômica capitalista, incorporada e reproduzida por aqueles que se

²³ Termo criado pelo economista britânico Guy Standing e discutido em seu livro: *O precariado: a nova classe perigosa*. Publicado em 2014, no Brasil.

²⁴ Koyaanisqatsi. EUA, 1982, 87', Direção de Godfrey Reggio. “[...] documentário ensaístico. Empréstimo seu nome, Koyaanisqatsi, de uma palavra do povo tradicional [norte]-americano Hopi que significa “vida fora de equilíbrio”. Fonte: <https://ecofalante.org.br/filme/koyaanisqatsi> acesso em 26 ago 2024.

sentem atraídos por um ideário de empreendedorismo onde é preciso haver um vencedor sobre os seus pares perdedores, e fazer uso das ferramentas que se lhe apresentam pelas mãos desses modelos. A meritocracia engendra um tempo de homens partidos,²⁵ onde estamos sob o risco de sucumbir ao canto das sereias e será preciso, portanto, atar-se à firmeza dos mastros²⁶. Para tanto, voltamos a Menger:

O nosso tempo não é mais o das representações herdadas do século XIX, que opunham o idealismo sacrificial do artista e o materialismo do trabalho calculado, ou a figura do criador, original, provocador e insubmisso. Nas representações atuais, o artista é quase uma encarnação possível do trabalhador do futuro, [...] tomados numa economia do incerto e mais expostos aos riscos de concorrência interindividual e às novas inseguranças das trajetórias profissionais (Menger 2005, 45).

Fazemos aqui uma aproximação com os estados patológicos: ora, uma vez hospedeiros dessa lógica (e de suas disposições), faltam-nos anticorpos. O difícil é resistir, opor-se a tudo isso. Seria preciso recorrer a uma *epidemiologia do individualismo*, que desvelasse suas entranhas e regras.

Alexander Billet nos alerta sobre a moderna tecnologia de distribuição e venda da música gravada, incontornavelmente mediada por algoritmos através das plataformas de *streaming*; a nova modalidade tornou-se a principal, para não dizer *a única alternativa*, onde o conteúdo disponível ao assinante alcança números incontáveis:²⁷

Assim como os bairros e centros urbanos gentrificados apagam a história de um lugar, relegando-os ao monótono, ao mais do mesmo, os algoritmos dos serviços de streaming criam uma “gentrificação” da música. Isto é o que Mark Fischer chama de “o lento cancelamento do futuro”²⁸ (Billet 2024, 68).

O que resulta desta corrida é a invisibilidade para aqueles artistas que não mobilizam milhões de ouvintes *online* e que, desesperadamente, aspiram a que alguma música seja incluída em *playlists*²⁹ que multipliquem o número de ouvintes mensais e os míseros centavos auferidos³⁰. Seguimos às cotoveladas tentando encontrar um lugar no futuro, e é

²⁵ Referência ao poema de Carlos Drummond de Andrade.

²⁶ Recurso utilizado pelo personagem Odisseu para evitar sucumbir ao canto das sereias, conforme descrito no poema *Odisséia*, de Homero.

²⁷ Segundo Bruno Vaiano “hoje, em qualquer dia da semana, aproximadamente 100 mil músicas novas sobem no Spotify, no SoundCloud, na Apple”, disse o CEO da Warner Music Group, Steve Cooper, em um evento no Banco Goldman Sachs.” (Vaiano, 2023).

²⁸ Billet refere-se ao livro de Mark Fischer *A Máquina do Caos: como as redes sociais reprogramaram nossa mente e nosso mundo*. e-book. Trad. Erico Assis. Todavia, 2023.

²⁹ Não por acaso, a série que conta a história da plataforma de streaming Spotify recebeu o nome original “The Playlist”. No Brasil, “Som na faixa”. Netflix, Direção de Per-Olav Sørensen, 2022.

³⁰ Segundo Bruno Vaiano, “existe um mercado clandestino nas playlists públicas que conseguem ter muitos ouvintes” (Vaiano, 2023, s/d).

disso que se trata: “a atomização da vida cotidiana pelas *big techs*, o enfraquecimento do pouco que resta do trabalho coletivo pelo algoritmo onipresente; tudo isso é agora acelerado pela introdução das inteligências artificiais” (Billet 2024, 11).

Recusar e resistir a tudo isso e, ao mesmo tempo, mover-se pelo mundo do trabalho tem nos exigido um bocado. Mas, nada parece agora mais preciso, mais essencial do que os versos da canção “Cálice³¹” de Chico Buarque e Gilberto Gil: “quero perder de vez tua cabeça/minha cabeça perder teu juízo”. Recusar todas as regras e normas que se provaram inférteis e que se mostraram insustentáveis. Segundo Billet, “[...] essa missão está relacionada com o que o sociólogo marxista Alan Sears chama de infraestruturas de dissidência” (Billet 2024, 160). O incontornável caminho, não mais junto a velhas companhias.

Considerações finais: resistir, a estrada que vai dar no sol

Resposta: que você está aqui - que existe vida e identidade, que a poderosa peça siga e que você possa contribuir com um verso³² (Walt Whitman 1892, n.p).

O trabalho desenvolvido pelos projetos sociomusicais sugere uma lógica inversa, uma inversão de juízo e de polaridade. Foi possível identificar, em entrevista por videoconferência com Juliana Morrison - aluna de bateria, teoria e percepção da Escola de Música da Rocinha - uma atitude proativa, uma comunicação expansiva e a impressão de estar diante de uma jovem confiante em seu futuro profissional. Perguntada sobre a sua experiência, Juliana afirmou que a escola “foi transformadora, porque lá meus horizontes abriram muito”. E em sua resposta seguinte, Juliana deixou evidente que percebe o trabalho desenvolvido como potente e capaz de atender, igualmente, à coletividade: “ali qualquer pessoa consegue achar um caminho, seja como professor, como artista e (até) mesmo como aluno”. Geração de oportunidades, é do que Juliana está tratando quando relata que “[...] eles proporcionam muitas experiências, de ir para teatros que a gente nunca foi, de tocar em lugares inimagináveis, que aqui fora a gente nunca conseguiria [...]. A essa altura compreendemos que na experiência vivida por Juliana, das paredes do edifício da escola para dentro há um espaço garantido de descoberta e experimentação, porque segundo ela,

³¹ Publicada no LP “Chico Buarque” de 1978, Polygram, Phillips.

³² No original: Answer: That you are here - that life exists and identity, That the powerful play goes on, and you may contribute a verse. Do poema O Me! O Life! Walt Whitman, 1892. Trad. livre do autor. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/51568/o-me-o-life>

“a escola me proporcionou o estudo, que é a coisa mais importante, eu consegui aprender a ler partitura e agora eu consigo me virar em qualquer trabalho que me colocam, tá ligado?”

Das paredes para fora, a escola parece estar conseguindo operar como um instrumento institucionalizado de validação da circulação desses jovens cidadãos em sua própria cidade onde, do contrário, não haveria caminho, segundo Juliana: “[...] porque aqui fora a gente não consegue essas oportunidades”.

O Programa Pé na Profissão (PnP) está abrindo portas para a futura profissionalização de alunos, por exemplo, nos programas de apoio à formação profissional³³, ao atuar como mediador na relação dos alunos com o mercado de trabalho. Finalmente, indagada se sentia medo do “salto” para a profissionalização, Juliana respondeu que “[...] medo não seria a palavra, bate uma ansiedade porque é uma responsabilidade muito grande! [...] Medo eu tinha lá atrás quando eu não tinha uma orientação, quando eu não fazia ideia de como eu ia me virar depois que eu crescesse”. Juliana sorri. Ela está confiante.

Ainda, os projetos sociomusicais se inserem na categoria de corporações musicais, a exemplo de outras formas de associação como orquestras e bandas. De um lado, além dos espaços formativos e de atuarem como promotores de cultura através de suas políticas de gestão cultural coletiva, de outro, o são por constituírem um espaço social generativo de valores e de representações sociais, que operam na mediação das relações interpessoais dos grupos e das relações dos alunos com o mundo exterior. Como descrevem Gonçalves *et al.* (2012),

como sistema cultural, corporações musicais são portadoras de uma cultura, isto é, de uma estrutura de valores e normas, de uma maneira de pensar, de um modo de apreensão do mundo e de representações sociais historicamente construídas e interiorizadas que orientam a conduta de seus membros. (Gonçalves *et al* 2012, 641).

A trajetória de compositores, intérpretes e músicos precursores dos independentes ou autoprodutores remonta à segunda metade da década de 1970. Hoje, a esmagadora maioria de artistas da música é autoprodutora, sendo responsáveis pela quase totalidade da produção fonográfica disponível, seja em quantidade, em qualidade e em diversidade.

³³ Através do projeto Pé na Profissão a EMR fornece 17 bolsas de incentivo artístico e 11 bolsas de monitoria pedagógica. Segundo Gilberto Figueiredo, “o incentivo artístico está relacionado à participação em grupos que realizam apresentações públicas com repertório trabalhado com maior nível de aprofundamento, com vistas a incentivar o aprimoramento da performance artística”.

Todavia, é a parcela mais invisibilizada por condicionantes econômicas determinadas pelos meios disponíveis de distribuição e comercialização, hoje concentrada no ambiente digital: como Daniela Ribas explica a Radicetti (2023, 114), "a música está inserida na fronteira do capitalismo de dados". São condições que foram instituídas sem que fôssemos consultados.

Jamais assentiríamos nos submeter a condições tão desfavoráveis de comercialização. Criamos e produzimos o conteúdo distribuído, mas não tivemos voz alguma, não participamos da construção do novo negócio da música gravada e não gozamos de remuneração compatível. Isso não é apenas injusto: é mais uma violência. O veloz empobrecimento dos artistas independentes é um processo hemorrágico: incontido, hipotensor e urgente, e é um fato social. A Profa. Dra. Luciana Requião indaga: como o Estado pode intervir para proteger os cidadãos? Acontece que estamos sob as pesadas botas das *Big Techs* e muitos de nós foram lançados ao precariado, à miséria de ofício, à miséria da música.

Uma vez mais afirmamos que a vívida trajetória dos projetos sociomusicais pode iluminar os jovens músicos em seu caminho na profissionalização e que é essencialmente distinta das escolas de orientação conservatorial: o evidente espírito inclusivo e coletivista, o fato de que o princípio que sustém tais projetos encontra-se vinculado a um estrito compromisso com a promoção do direito à cidadania e a uma visão de mundo com justiça social, resulta em práticas pedagógicas imbricadas a categorias éticas indissociáveis da experiência dos alunos. Portanto, os jovens músicos egressos dos projetos sociomusicais trazem consigo a potência para reproduzir esses valores em sua atuação enquanto profissionais, tal como escreveram Gonçalves *et al* (2012), "para o incremento da capacidade instituinte de gerar o novo".

Quando voltamos a falar do mercado da música enquanto modelo de negócio que constitui dispositivos condicionantes para a comercialização, por operar a gestão coletiva de políticas culturais para a música, afirmamos que resulta ser, para os fins de desenvolvimento civilizatório da sociedade, um processo excludente de saberes, identidades e de conhecimentos conflitivos com a sua lógica particular. É preciso indagar qual o vínculo que, inevitavelmente, será preciso estabelecer com o empresariado do setor.

Os artistas independentes vêm fazendo a diferença. Acrescentamos que precisam assumir de uma vez por todas que sua trajetória precisa atalhar vias próprias, à margem da lógica instituída pelo mercado da música e da indústria fonográfica; já percebemos o quão é importante compreender que em nossas mentes devem habitar outros juízos de valor: novas

respostas devem emergir a partir de dinâmicas generativas, coletivas e que, a exemplo dos CPCs - Os Centros Populares de Cultura nos anos 1960 e dos pioneiros da produção fonográfica independente nos anos 1970, possamos - como eles o fizeram em seu tempo - nos unir em um debate fecundo sobre o que somos, sobre onde estamos e produzir, para o presente, as necessárias respostas coletivas e as consequentes ações disruptivas. Já é hora de revolver, de revolucionar.

Referências

- Billet, Alexander. 2024. *Abalar a Cidade: Música e Capitalismo, Espaço e Tempo*. São Paulo: Sob Influência Edições.
- Bourdieu, Pierre. 2007. *A Distinção: Crítica Social do Julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk.
- Brasil. 1999. “Lei no. 9.790, de 23 de março de 1999: Dispõe sobre a qualificação de pessoas jurídicas de direito privado, sem fins lucrativos, como Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público, institui e disciplina o Termo de Parceria, e dá outras providências.” *Diário Oficial da União*, 24 de março de 1999. [Texto da lei](#).
- Esteves, Eulícia. 1996. *Acordes e Acordos: A História do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro, 1907–1941*. Rio de Janeiro: Multiletra.
- Gonçalves, Aline Moreira, Marcos Vieira-Silva, e Marília Novais Machado. 2012. “Projeto de Vida no Discurso de Jovens Músicos.” *Psicologia em Estudo* 17 (4): 639–648. [Artigo](#).
- Kasmin, Marco Aurélio, e Thiago Luiz Fabrin. 2021. “A ‘Pejotização’ da Profissão de Músico no Brasil a Partir da Instituição do MEI.” *Revista de Economia Regional, Urbana e do Trabalho* 10 (1): 64–90. <https://doi.org/10.21680/2316-5235.2021v10n1ID19915>.
- Kleber, Magali de Oliveira. 2006. “A Prática de Educação Musical em ONGs: Dois Estudos de Caso no Contexto Urbano Brasileiro.” Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Legay, Marion. 2004–2005. “Portrait de l’artiste en travailleur: Métamorphoses du capitalisme.” *La République des Idées*. Paris: Seuil, 1–16.
- Menger, Pierre-Michel. 2001. “Artists as Workers: Theoretical and Methodological Challenges.” *Poetics* 28: 241–254.
- Menger, Pierre-Michel. 2005. *O Retrato do Artista Enquanto Trabalhador: Metamorfoses do Capitalismo*. Lisboa: Roma Editora.
- Pereira, Leandro Ribeiro. 2012. “Os Arranjadores da Rádio Nacional do Rio de Janeiro: Décadas de 1930 a 1960.” *Revista Brasileira de Música* 25 (1): 157–184. [Artigo](#).
- Radicetti, Felipe. 2023. *Você, Compositor: Contextos Determinantes para a Criação Musical*. Rio de Janeiro: Consequência.
- Ricardo, Sergio. 2019. “Sentimento Vagamundo.” In *Canção Calada*, 179. Rio de Janeiro: Viés.

Radicetti, Felipe & Lima, Romilda de Souza. 2026. "O que nos cabe afinal?: O que esperam os que estão com o pé na profissão." *Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia* Volume 7: 1-20.

Standing, Guy. 2014. *O Precariado: A Nova Classe Perigosa*. Traduzido por Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica.

Vaiano, Bruno. 2023. "Há Mais Música no Mundo do que Gente para Ouvir. E Isso É um Problema." *Superinteressante*, 14 de novembro de 2023.

Entrevistados

Figueiredo, Gilberto. 2024. Entrevista on-line concedida ao autor. 7 de agosto de 2024. Coordenador da Escola de Música da Rocinha.

Morrison, Juliana. 2024. Entrevista on-line concedida ao autor. 22 de agosto de 2024. Aluna da Escola de Música da Rocinha.

Requião, Luciana. 2024. Entrevista on-line concedida ao autor. 13 de agosto de 2024. Diretora do Trabalho do Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado do Rio de Janeiro (SindMusi-RJ).

Suzarte, Isaque. 2024. Entrevista on-line concedida ao autor. 13 de agosto de 2024. Aluno da Escola de Música da Rocinha.

Bezerra Junior, Milton Dornellas. 2024. Entrevista on-line concedida ao autor. 16 de agosto de 2024. Diretor de Gestão do Programa de Inclusão Através da Música e das Artes (PRIMA), Paraíba.

DADOS DOS AUTORES

Felipe Radicetti é organista e compositor de formação clássica, mestre em Música e Educação pela Uni-Rio e publicou os livros "Escutas e olhares cruzados nos contextos audiovisuais" (2018), "Trilhas Sonoras: o que escutamos no cinema, no teatro e nas mídias audiovisuais" (2020), "Introdução à Composição Musical Tonal: guia para os primeiros passos" (2023) pela Ed. Intersaberes e "Você, compositor: contextos determinantes para criação musical" pela Ed. Consequência (2023).

Romilda de Souza Lima é doutora em Extensão Rural, na área de concentração: Cultura, Processos Sociais e Conhecimento, pela Universidade Federal de Viçosa. Professora Associada e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Rural Sustentável, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, e do curso de Nutrição na mesma instituição. Tem como um dos campos de interesse de pesquisa, questões relativas à cultura em todas as suas dimensões perpassadas no seu campo de pesquisa e atuação.

LICENÇA DE USO

Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar e criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.