



Conjuntos musicais e sua sustentação — um levantamento sobre o trabalho autônomo em grupos de música na cidade do Rio de Janeiro (2016-2020)

José Alberto Salgado¹

Karina de Almeida Neves²

Leonardo Oliveira da Silva³

Categoria: Comunicação

Resumo: Realizamos um levantamento baseado na interlocução com colegas de prática musical, sobre conjuntos atuantes na cidade do Rio de Janeiro, entre os anos de 2016 e 2020. O levantamento produz uma listagem parcial de conjuntos, com anotações sobre seus modos e situações de trabalhar, especialmente entre conjuntos que não têm vínculo empregatício com instituições públicas ou privadas, e portanto não contam com fontes estáveis de remuneração ou patrocínio. Como conseguem, então, se manter organizados? No estágio atual do projeto, começamos por ouvir o que dizem os/as integrantes, sobre questões de sua prática: Que projetos preparam e realizam? Com quais rotinas e meios se organizam? A interpretação do material neste primeiro levantamento traz indicadores e parâmetros teóricos para apoiar novos diálogos entre músicos e pesquisadores, e para a construção de um corpus de estudos sobre a realização e sustentação do trabalho em conjuntos musicais.

Palavras-chave: Conjuntos musicais. Organização e autonomia. Trabalho musical.

Music ensembles and their sustainability — a survey on the autonomous work of musical groups in the city of Rio de Janeiro (2016-2020)

Abstract: This survey is based on the dialogue with fellow music practitioners about active ensembles in the city of Rio de Janeiro, between 2016 and 2020. It brings forth a partial list of ensembles, with annotations about settings and approaches to work. It focuses on ensembles that hold no stable working relations with public or private institutions, and therefore have no reliable source of income or sponsorship. How do they manage to keep organized? At the current point of the research project, we ask participants of ensembles about issues related to their practices: What projects are they preparing and operating? What are the routines and resources in organising them? The interpretation of results in this first survey allows for building indicators and theoretical parameters to support further dialogue between musicians and

¹Doutor, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, zeal.musica@gmail.com.br

² Licenciada em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, karinaaneves@gmail.com

³ Graduando em Licenciatura em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, leonardoliveiradasilva@gmail.com
Bolsa Iniciação Científica, PIBIC/CNPq e UFRJ



researchers, and for the development of a theoretical corpus on the organisation, operation and sustainability of musical ensembles.

Keywords: Music Ensembles. Organisation and Autonomy. Music as Labour.

Introdução

Levantamos aspectos da organização e sustentação de 22 (vinte e dois) conjuntos de música, todos atuantes entre 2016 e 2020, a fim de identificar pontos para a compreensão desse tipo de trabalho musical, que caracterizamos aqui como autônomo ou “autoproduzido” — na expressão de uma entrevistada — e ao mesmo tempo coletivo. No levantamento, percebe-se alta variedade de instrumentação, perfil estético e proposta de atuação entre as bandas. Os dados vêm da interlocução com um ou mais integrantes de cada conjunto. Após uma listagem de grupos conhecidos diretamente por dois pesquisadores de IC, a interlocução com colegas ocorreu por entrevista presencial ou a distância, por telefone e aplicativo (WhatsApp). Entre os pesquisadores em “trabalho de campo” e o coordenador do projeto, a comunicação se deu em reuniões presenciais, remotas (teleconferência) e por correio eletrônico (e-mail).

Ao formular um roteiro de perguntas para entrevistas semi-estruturadas, e no processo de transcrever e processar os dados, o grupo de pesquisa delineou gradualmente as seguintes categorias, para montar um quadro analítico:

Tempo de existência da banda
Número de integrantes
Repertório
Frequência de realização
Locais de realização
Frequência de ensaios
Estratégias de sustentação
Produção⁴

⁴ Entendida nas entrevistas como “divulgação, gerenciamento de shows e inscrição em editais de cultura”.



A partir de leituras do quadro e das entrevistas e anotações, identificamos no trabalho dos conjuntos algumas características recorrentes e temas para reflexão, que tematizamos nas seções seguintes: “Projeto e repertório”, “Ensaios e apresentações” e “A economia nos conjuntos e as táticas de sustentação”. Para concluir, trazemos considerações sobre sentidos de autonomia e coletividade na organização e sustentação dos conjuntos.

1. Projeto e repertório

Na pesquisa, classificamos três tipos de conjuntos, de acordo com seus projetos de atuação, situações de trabalho mais frequentes e repertórios mais praticados por cada um:

Autoral/Instrumental

Baile

Rua/Carnaval

Para o primeiro tipo, pensamos inicialmente na categoria “conjuntos autorais”, mas alguns conjuntos instrumentais com atividade de composição não se dedicavam exclusivamente a músicas autorais, então atribuímos o nome Autoral/Instrumental. No segundo tipo, estão os conjuntos de Baile, que tocam “na noite”, em casas de show para fazer o público dançar. Nesse tipo, a maioria dos conjuntos toca semanalmente e conta com produção externa aos membros da banda. No terceiro tipo, Rua/Carnaval, estão os conjuntos que se engajam na tradição de tocar em espaços públicos, “na rua”, alguns especificamente no carnaval. Nesse tipo, a grande maioria se autoproduz e há número grande de integrantes por banda (média de 11 músicos).

O critério de situações mais frequentes de trabalho e repertório mais praticado indica que essa divisão não é estanque. Conforme surjam outras oportunidades de atuar e demandas diferentes do projeto inicial de um conjunto, este pode efetuar mudanças — que aconteceram em alguns casos durante o período pesquisado.

Sobre a construção de repertório, notamos também que se fazia distinção entre música composta por membros do conjunto e músicas “cover”. A categoria “cover” aqui



abrange toda a música composta fora das bandas. Nos bailes, no carnaval e até como adição ao repertório do tipo instrumental e autoral, é sempre uma forma de ganhar dinheiro fazendo shows “mais pop”, ou seja, com apelo ao que é bem conhecido do público, como música “de sucesso”.

Alguns conjuntos optam por mudar o repertório a fim de ampliar suas chances de atuação ou para dar mais “dinâmica” ao show:

Nós sempre abraçamos o autoral, mas quando tocamos numa festa por exemplo, colocamos mais "covers" para conectar com aquele público que pode não conhecer o trabalho da banda. Quando é show do Bondesom mesmo, sem ser festa, a gente faz mais autoral e coloca uns três ou quatro covers pra levantar a galera (risos). (Bondesom)

2. Ensaios e apresentações

Perguntamos sobre o regime usual de ensaios e apresentações, para ouvir dos músicos como preparam e realizam em público seus repertórios.

A maior parte das bandas entrevistadas já passou por um período em que os ensaios ocorriam semanalmente, em geral na fase inicial onde estão se criando laços e construindo repertório. A continuação dessa dinâmica depende do resultado estético e artístico que a banda pretende ter no seu campo de atuação.

Dos 22 (vinte e dois) entrevistados, 12 (doze) conjuntos ensaiam semanalmente, 1 (um) conjunto ensaiava quinzenalmente, 7 (sete) ensaiam somente para eventos específicos e 2 (dois) quase não ensaiam.

Ao analisar quantidades de ensaios entre os tipos de conjuntos, os mais assíduos são os que fazem música Autoral/Instrumental, com 81% ensaiando semanalmente. Em segundo lugar, os conjuntos de Baile, 40% deles com ensaios semanais. E os menos assíduos são os conjuntos de Rua/Carnaval, com 16% ensaiando semanalmente.

Identificamos alguns motivos pelos quais as bandas de música Autoral/Instrumental são as que mais ensaiam. Essas bandas têm em geral menos oportunidades de se apresentar⁵, transformando o ensaio em oportunidade de manter o

⁵ Dos 11 conjuntos dessa categoria, somente dois se consideram com uma média alta de apresentações, com mais de 12 shows ao ano.



grupo unido e com propósito: “(...) acho que esse lance de manter um ensaio fixo mesmo sem show ajuda de fato a manter a engrenagem funcionando.” (Rota Espiral)

Como na maior parte dos conjuntos autorais, as bandas que estão inseridas em circuitos como os do SESC e outros teatros, e já gravaram ou estão em fase de gravação de CD, ensaiam semanalmente. E as que não possuem essa frequência, ensaiam antes de eventos considerados mais importantes como show de teatro e gravação.

Tem ensaio sempre antes de alguma coisa acontecer, por exemplo, a gente teve um show, e fizemos um ensaio pra tocar na rua porque a gente não tocava há muito tempo, tava gravando o disco. Então vai ter o lançamento, a gente tenta ensaiar uma vez por semana até a data de lançamento. (Fanfarrada)

São muitas as dificuldades para quem quer manter a constância do ensaio. As demandas de outros trabalhos dos integrantes, dentro e fora da área musical, competem com os interesses do projeto coletivo:

É bem complicado se manter na ativa porque cada um tem a sua rotina, na minha banda um é professor de português, o outro pintor, um é web designer e eu dou aula de música, então você separar um dia na semana pra ensaiar e fazer reuniões é difícil. (Rota Espiral)

Ao longo das entrevistas percebemos que quase nenhum dos integrantes das bandas possui apenas um projeto musical, algo que poderia também impactar na marcação de ensaios. Jocosamente, se diz: “as coisas mais difíceis: encontrar um nome para a banda e conciliar horários de ensaios”. Mesmo em grupos onde todos se dedicam à música como carreira principal, encontramos dificuldades para ensaiar: “Então todo mundo ali é disposto a ensaiar, quer ensaiar, mas a dificuldade é tempo. Ver as agendas e conciliar o tempo com outras coisas sempre é difícil”. (Jonas Hocherman Septeto)

A grande maioria dos músicos entrevistados possui projetos paralelos, às vezes até para sustentar outros projetos (autorais na maioria), além de ramificações do mesmo projeto em formações variadas: “A gente consegue vender algumas coisas pro SESC, tem



uma versão menor que se chama Charanga Mirim, que na verdade é pra criança. A Fanfarrada é um grupo que tenta fazer várias coisas, são vários braços (risos)”.

Quanto às apresentações, as entrevistas revelam que as formas principais de realização estão distribuídas entre apresentações ao vivo e gravações (em vídeo; em áudio; em CD físico ou streaming). Estas são duas modalidades amplas, que ocorrem em situações variadas. A performance ao vivo foi relatada em:

shows em teatros e lonas culturais
shows em bares e casas noturnas
festas particulares
festas e eventos em local de acesso público (com/sem ingresso pago)
festivais
escolas
ONG e projetos sociais

Algumas dessas apresentações ocorrem em períodos especiais do ano, como festas juninas e carnaval, para conjuntos que cultivam repertório correspondente — e assim configuram o que outro pesquisador tem chamado de “trabalho sazonal” no campo da música (Jamerson Farias, comun. pessoal).

Na voz dos músicos entrevistados, transparece que uma parte dos conjuntos concebe o show em teatro e a gravação de CD como o tipo de trabalho mais desejável, o que se pode compreender em função da escuta atenta que essas situações proporcionam à construção artística. Aqui, vale o diálogo com um modelo teórico: o sociólogo português Luís Melo Campos chamou de “essencial” esse *modo de relação com a música*, que faz focalizar e valorizar a produção sonora, em todo o seu detalhamento de qualidades técnicas e estéticas; o modo se distinguiria de outro, chamado “relacional”, que valoriza igualmente, ou mais ainda, certos aspectos da interação com o público e da performance, como a visualidade e a movimentação no espetáculo (Campos, 2009). Como que ampliando esse modo “relacional”, vemos uma outra parte dos conjuntos, mais engajada



com práticas que valorizam as tradições populares, as “festas de rua” e a participação geral, com sentidos de “comunhão” e “comunidade” na performance coletiva⁶.

As entrevistas também mostraram o empenho de quatro dos conjuntos na criação de festas e eventos em local público, como forma autônoma de inventar e gerir situações de performance: Maracutaia (Baile Ijexá); Agytoê (Baile Transante), Bondesom (Acarajazz), e Relógio de Dalí (Baile de Dalí).

Criar as próprias situações de apresentação é talvez o traço organizativo mais relevante para compreendermos certos modos de realização do trabalho, entre conjuntos neste levantamento. Por aí se pode conhecer o caráter e o grau de autonomia que um conjunto assume, pelo menos em parte de sua trajetória, ao conceber e levar adiante projetos mais longos ou planos mais pontuais. Encontramos essa autonomia na criação de eventos ao vivo e também na concepção e gravação de CDs e de vídeos para circulação na internet. Outras formas de veicular o trabalho são mostradas adiante, como “táticas de sustentação”.

3. A economia nos conjuntos e as táticas de sustentação

No âmbito deste levantamento, os membros de um conjunto não estão vinculados por emprego, não há contrato formal, não há salário, e a associação entre colegas tem duração variada. Além disso, a forma e duração da associação estão sujeitas a condições socioeconômicas de cada membro, e a decisões individuais que respondem a motivos de circunstância — outras “demandas”, “necessidades” e “obrigações”.

No circuito de apresentações desses conjuntos, percebe-se uma relativa escassez de rendimentos para uma força de trabalho que mobiliza conhecimentos e habilidades construídos em médio e longo prazo (v. Salgado, 2005), e que são desenvolvidos continuamente, em momentos de ensaio e deliberação coletiva. Sobre isso, destacamos anotações sobre três conjuntos diferentes:

⁶ Sobre conceituações importantes de “participação”, em música, e do princípio de “comunidade” (*communitas*) em performance, ver Turino, 2008 e Turner, 1988.



- Viagens poucas, tocam mais pelo Rio mesmo, custo muito alto e “forró em geral o dinheiro é pouco, então se gasta muito no transporte e fica o cachê pequeno”, dando preferência para os eventos no Rio.
- Volta e meia tem um show com cachê ou bilheteria, mas como é muita gente, fica pouco para cada um.
- Criaram em 2016 uma festa no largo de São Francisco, com uma regularidade de 3 vezes ao ano (vai um público de aproximadamente 2.000 (duas mil) pessoas, mas eles não ganham nada com a festa).

Ouvimos também sobre formas cooperadas de contribuição dos membros e captação de recursos para reinvestir em mais trabalho e produção de gravações: “Cada um paga 100 reais por mês para pagar o lugar de ensaio e para ter um caixa da orquestra”. E anotou-se sobre um conjunto: “Fizeram financiamento coletivo para gravar o disco, que deu muito trabalho mas conseguiram um bom dinheiro”.

Soluções diversas são dinamicamente buscadas pelos conjuntos para se manterem atuantes. Diante de circunstâncias que mudam constantemente, neste e noutros níveis do contexto socioeconômico, parece não haver “receita para o sucesso”, nem para a manutenção do grupo. Inventam-se e adaptam-se, então, maneiras de responder a circunstâncias desfavoráveis — como o fechamento de casas de show, a proibição de amplificar o som em local que uma banda vinha cultivando como “fixo”, a saída de integrantes etc.

Uma solução para grupos autorais seguirem atuando, mantendo a formação e o nome, tem sido a de ampliar o repertório para fazer baile ou atuar como acompanhantes de outros artistas, em parceria. Uma entrevistada aponta que, para contornar a dificuldade de frequência das rodas de samba pagas, seu grupo resolveu convidar sempre “participações especiais”, para atrair o público, “porque está difícil achar um lugar no Rio de Janeiro que receba bastante gente e tenha um preço acessível ou seja gratuito. Que tenha equipamento bom...”

A emergência de dificuldades imprevistas e a rapidez necessária para responder a novas condições levam a pensar no modelo dual de “estratégia e tática”, adaptado por Michel de Certeau (1984) da linguagem militar, onde a “estratégia” corresponderia ao planejamento racionalizado de longa campanha, e à solidez dos recursos de Estado, das



instituições e grandes empresas, enquanto a “tática” seria mais da ordem da guerrilha, das forças menores e mais móveis. A teorização do autor sobre as lides da prática cotidiana é útil à interpretação da relação entre problemas e soluções na atividade dos conjuntos.

Não é que o pensamento estratégico, com princípios de orientação e planejamento, esteja ausente nos conjuntos autoproduzidos; mas podemos ver que ele é mais presente na medida em que um grupo está ativo há mais tempo, com nome e perfil mais reconhecidos, e com núcleo mais consolidado de integrantes. Por exemplo: “O Y, que é o cabeça do projeto, sempre vai tentando vender, aí ele vende várias formações diferentes pra conseguir coisas, isso é uma estratégia... e funciona bastante.”

De fato, em sua condição geral de trabalho autoproduzido, há entre os conjuntos sinais notáveis de organização e planejamento, em escala relativa à sua dimensão. Alguns grupos organizam financiamento coletivo, como campanha do tipo *crowdfunding*. Alguns dos que trabalham em Rua/Carnaval e Baile, junto a um público mais numeroso, comercializam produtos de *merchandising*, como copos e camisas com marca da banda. Um dos conjuntos mantém registro em ata para cada uma de suas reuniões.

Dos 22 conjuntos entrevistados, 10 são produzidos exclusivamente por membros da banda, demonstrando que a produção, elemento essencial para dar continuidade a um projeto, está muito presente na vida dos músicos atuantes, que passam a ter outras funções além de buscar tocar/criar o repertório proposto. O artigo “À procura do trabalho intermitente no campo da música”, de Liliana Segnini, trata desse acúmulo de funções dos músicos e aponta que a motivação para isso pode ser para complementar renda ou ter acesso aos grandes editais. “Tornar-se produtor de seus próprios trabalhos e de outros músicos é uma das atividades assumidas por vários músicos, quer seja para complementar renda ou ter acesso aos financiamentos propostos em editais.” (SEGNINI, 2011, p.186)

Outra forma importante de criar situações de atuação e renda para o conjunto foi registrada com a pesquisa: a organização de alguns conjuntos para trabalhar com repertório de festas e tradições populares tem ocasionado a criação de oficinas — algumas delas com mestres de saberes tradicionais —, abertas a participantes externos. Essas oficinas têm se mostrado relevantes, e os conjuntos as organizam com finalidades diferentes e às vezes combinadas, por exemplo: como meio de informar o repertório do



conjunto; reforçar sua imagem junto ao público; desenvolver habilidades entre os integrantes; apoiar o acesso amplo à educação. Ao mesmo tempo, quando há taxa de inscrição para participantes externos, essa receita soma-se a outras para viabilizar a sustentação econômica do grupo.⁷

Relacionamos o crescente aumento de blocos no carnaval de rua do Rio de Janeiro, com a criação de oficinas e bandas ligadas a blocos. Nesta pesquisa, dois conjuntos nasceram de blocos de carnaval (Maracutaia e Agytoê); e outros dois conjuntos, após anos de atuação em Baile, se tornaram blocos de carnaval (Caramuela e Samba Independentes dos Bons Costumes). Todos esses quatro grupos oferecem oficinas ao público.

No ano de 2020, as relações econômicas ligadas diretamente à presença do público entraram em fase inesperada e radical. A partir da pandemia de COVID-19, quando nova rodada de comunicação com entrevistadas/os foi feita por WhatsApp ou telefone, mais formas de atuação e manutenção dos conjuntos começaram a ser criadas. Com a cessação de todos os espetáculos culturais, os músicos e seus conjuntos passaram a lidar com alternativas não rentáveis, ou pouco rentáveis, de apresentação online, em condições geralmente improvisadas e precárias, a fim de sustentarem a própria imagem da banda e suas relações com o público. Entre as atividades mencionadas pelos integrantes dos conjuntos durante o período de pandemia estão: “Lives”, vídeos mosaicos, inscrição em editais e pré-produção de material (áudio e/ou vídeo), podendo-se incluir aí os processos de edição e mixagem. Além disso, tem sido importante “alimentar” as redes sociais. Na expressão de uma entrevistada, “tamos buscando isso, com esse objetivo de manter as redes sociais do grupo ativas, de a gente continuar existindo, continuar respirando durante esse período”.

Concluindo: considerações sobre a organização e sustentação dos conjuntos

Diante das condições concretas de existência desses conjuntos, e do horizonte móvel de seus projetos, tudo parece somar a uma espécie de lógica da prática, pouco teorizada mas efetiva (v. Bourdieu, 2002), que leva seus agentes a criar e articular, ao

⁷ Dentre os grupos que mencionam planos ou realização de oficinas estão: Caramuela, Foli Griô, Agytoê, Samba Independentes dos Bons Costumes, Fanfarrada, Maracutaia e Orquestra Sanfônica. O grupo Caramuela informou que tem feito oficinas on-line, recentemente.



menos em parte, tanto seus repertórios como as próprias situações e condições de trabalho.

Em lugar de aderir fortemente a metas e meios estabelecidos por outras forças, e buscar sobretudo o encaixe em estruturas e padrões dominantes — o que caracterizaria uma relação de heteronomia no trabalho (White, 1997) —, realizam-se esses projetos com um sentido predominante de autonomia ao produzir música, embora dialogando com condições e expectativas externas ao âmbito do conjunto.

A transitoriedade das táticas e das maneiras de agir dos conjuntos faz evocar outra analogia, vinda do próprio campo da música: a conhecida visão sobre a improvisação musical como “composição em tempo real”. Improvisação que está mais afinada com a “autoprodução” do que com outras práticas econômicas e administrativas na indústria da cultura, planejadas para processos longos e financiadas por capitais de outra ordem — p. ex., a produção cinematográfica de filmes longa-metragem ou a produção de turnês de artistas consagrados.

Há muito que estudar e muito que ouvir das/dos praticantes, para compreender melhor as dinâmicas do trabalho realizado em conjuntos musicais como os deste levantamento, e outros de perfil semelhante. Entendemos que esse trabalho se dá em meio à complexidade de relações entre: uma autonomia artística e laboral — sempre variável e dependente de condicionantes sociais e econômicas de seus membros; uma limitação de recursos e retornos econômicos, especialmente se comparada a outras esferas de produção musical/artística; e ainda entre os variados sentidos de gratificação pessoal e de potencial transformação social que circulam na prática desses músicos e nas interações com o público. Este levantamento é apenas um passo que nos anima a continuar o exame.

Referências

BOURDIEU, Pierre. **The Logic of Practice**. Cambridge: Polity Press, 2002.

CAMPOS, Luís Melo. **Músicas & Músicos: Modos de relação**. Lisboa: Celta Editora, 2008.

DE CERTEAU, Michel. **The practice of everyday life**. Berkeley: University of California Press. 1988.



SALGADO, José Alberto. **Construindo a profissão musical:** uma etnografia entre estudantes universitários de Música. Rio de Janeiro, 2005. 301f. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

SEGNINI, Liliana R. P. À procura do trabalho intermitente no campo da música. Araraquara, Estudos sociológicos, v.16, n.30, p.177-196, 2011.

TURINO, Thomas. **Music as social life:** The politics of participation. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2008.

TURNER, Victor W. **The Anthropology of Performance.** New York: PAJ Publications, 1988.

WHITE, John. **Education and the end of work.** London: Institute of Education, University of London, 1997.