

Associativismo, profissões e políticas públicas
III Seminário Nacional de Trabalho e Gênero
Seção Temática: 9. Trabalho em serviços e atividades orientadas por gênero

O trabalho musical no choro: gênero, interações sociais e redes de cooperação

Luciana Alves Viana¹
Matheus Guimarães Mello²

¹ Aluna do programa de pós-graduação em Sociologia pela Universidade Federal de Goiás.

² Aluno do 8º período da graduação em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Goiás.

Resumo: O mundo da arte musical é concretizado através de inúmeras atividades de diversos atores sociais. Estes estabelecem relações sociais pautadas tanto pela cooperação quanto pela competição. Aqui veremos como se configura tal mundo no caso específico do gênero musical choro através das redes que se estabelecem entre os diversos profissionais envolvidos na produção artístico-musical. Os modos de produção artística pautam seus modos de vida e também organizam as relações de homens e mulheres num campo predominantemente masculino.

Palavras-chave: trabalho musical; gênero; choro;

Introdução

O campo artístico tem sido objeto de diversas investigações na área das humanidades. Nestes casos, artistas podem emergir como seres únicos e dotados de um valor singular; ou mesmo como inseridos num processo de produção capitalista vivendo sob a égide do capital e obedecendo a seus mandos.

Nós, por outro lado, desejamos olhar para o “mundo da arte” (BECKER, 1982), considerando-o, ainda que inseparável do mundo capitalista, como um espaço que permite, de algum modo, a tomada de decisões. Através de interações entre aqueles que fazem parte deste mundo, são criadas convenções que possibilitam escolhas na direção da manutenção do que é estabelecido ou de uma mudança proposta.

Tais convenções constituem um parâmetro de trabalho para todos aqueles que estão engajados em uma dada arena de produção cultural. Embora a forma particular da divisão do trabalho em um mundo da arte possa ser contingente, uma vez estabelecidas as convenções, elas tornam-se inerentes e formam limites importantes. A forma como os grupos de choro se estruturam, por exemplo, pode ser tomada como uma convenção estabelecida que, deste modo, indica um modo de realizar o trabalho musical onde são estabelecidos papeis a serem realizados por cada integrante.

Metodologia

Este *paper* se desenvolve a partir de contribuições dos resultados de duas pesquisas: a dissertação de mestrado em andamento “Do regional ao choro elétrico: convenções, redes e identidade no trabalho musical dos chorões”; e o relatório final de iniciação científica “O Trabalho de Músicos Profissionais: a construção da identidade social e ocupacional”.

Assim, o *paper* apresenta a análise do trabalho musical no choro, a partir da primeira pesquisa; e adota como complementação alguns resultados da segunda pesquisa, com o propósito de contextualizar o trabalho musical em geral.

Pretendemos assim, analisar as atividades profissionais de músicos e musicistas, sob a perspectiva das interações sociais e seus papéis exercidos. Partiremos inicialmente de algumas considerações teóricas sobre o trabalho musical através do interacionismo e sobre as distinções de gênero, que perpassam as interações e construções identitárias neste campo.

A seguir, serão apresentados alguns resultados da segunda pesquisa, tratando do trabalho musical na cidade de Goiânia, com ênfase para a questão de gênero. O objetivo desta pesquisa na ocasião foi pesquisar profissionais de música em atividades de prestação de serviços, tais como apresentações em eventos, aulas, gravações em estúdio, composição de trilhas sonoras; e com isso, coletar informações sobre perfil socioeconômico, perfil de carreira, atitudes e valores em relação à atividade

ocupacional, representações sociais sobre a ocupação e aspectos da identidade profissional. A pesquisa consistiu numa etapa quantitativa, com a aplicação de 155 questionários através de amostragem intencional; e numa etapa qualitativa complementar, consistindo em quatro entrevistas semi-estruturadas.

Após esta contextualização, nos deteremos mais especificamente no gênero de choro, embasando-se na pesquisa de dissertação citada. Foram escolhidas como campo de pesquisa Campinas (São Paulo) e Goiânia (Goiás), onde se realizaram entrevistas em profundidade com músicos, além de observações de ensaios e apresentações.

A principal abordagem teórico-metodológica proposta é o interacionismo simbólico, onde tomamos como ponto de partida a ideia de que, no processo de interação, os indivíduos tomam o papel um do outro e constroem respostas e padrões para a sua conduta e hábitos.

E como a participação feminina neste mercado de trabalho é rodeada de problemáticas, pretendemos perceber quais são os papéis que elas exercem como artistas e trabalhadoras neste específico mundo da arte. Além disso, delinaremos como se desenvolvem as convenções no meio chorístico, através do qual, será possível verificar como se inserem tanto homens quanto mulheres no mundo da arte do choro no *locus* desta pesquisa.

Considerações Teóricas

Ao invés de olharmos para o artista apenas como um ser iluminado capaz de realizar feitos que outros não conseguiriam, encaramos a atividade artística como um trabalho. Assim, arte e trabalho não são opostos: o trabalho no mundo das artes se insere num modelo de produção capitalista, que consegue abarcar a arte num contexto onde esta é a mercadoria e o artista o trabalhador. Nesse mercado, como em todos os outros, nota-se a concorrência, a divisão do trabalho e relações de interdependência e cooperação.

Tal cooperação, de acordo com Howard Becker (1982), caracteriza as atividades artísticas. O autor afirma que o trabalho artístico, como todas as atividades humanas, envolve a inter-relação de certo número de pessoas. A esse número de pessoas, o autor chama de “rede de cooperação”, que por sua vez - sendo formada por artistas e demais profissionais do setor - dá origem a vínculos ocupacionais. Além dos músicos - compreendidos como o centro da atividade por serem os criadores das obras - a rede é composta por: técnicos de som, iluminadores, produtores, empresários, vendedores de lojas de instrumentos, fabricantes de instrumentos, donos de bares e casas noturnas, críticos - todos compreendidos como trabalhadores do setor artístico-musical.

Considera-se ainda outro elemento: a audiência. Esta atua na rede como um conjunto de membros que conhece em parte o trabalho artístico, mas somente o necessário para cumprir o papel que lhes cabe na atividade cooperativa, ou seja, apreciar, apoiar e dar suporte aos artistas. As atividades realizadas por cada parte da rede na relação de umas com as outras é capaz de criar padrões de atividade coletiva, conceituados como convenções.

Compreendidas como padrões de produção artística, as convenções possibilitam que cada membro da rede realize um conjunto de tarefas. Considerar as convenções no trabalho artístico significa abarcar todas as atividades e suportes necessários para que ele ocorra. Para uma orquestra sinfônica dar um concerto, por exemplo, instrumentos precisam ser inventados, manufaturados e consertados; um sistema de notação precisa ser elaborado e reconhecido; os compositores criarem conforme tal notação; pessoas precisam aprender a tocar os instrumentos. É necessário ainda que haja tempo e lugar

para ensaios, local do concerto, divulgação, ingressos impressos e uma audiência capaz de ouvir, entender e responder à performance (Becker, 1982).

Com todas essas atividades e pessoas envolvidas, as convenções - consideradas como formas que possibilitam a realização do trabalho artístico - atuam como meio de ação entre uma tarefa e outra. Mesmo que esses padrões de criação e atuação dos trabalhadores em arte sejam, em alguma medida, efêmeros, eles adquirem alguma regularidade. Esta, porém, varia de acordo com o ambiente em que se desenvolve, já que ainda que haja semelhanças entre um elemento e outro utilizado em locais diferentes, o uso que se pode fazer dele para resolução de problemas e a criação artística, pode ser diferenciado, como veremos no caso do gênero musical choro.

O termo “choro”, que inicialmente remetia ao grupo de músicos e às festas dançantes na segunda metade do século XIX, passou a nomear o gênero somente a partir de 1910. A música assim chamada ganha tal nome devido à melancólica maneira de se tocar a melodia (Cazes, 2006). Tal melancolia pode ser explicada, segundo Cazes (2006, p. 19) devido ao fato de que o choro é uma tradução precisa da maneira exacerbadamente sentimental com que os músicos populares da época inicial do gênero abraçaram as danças européias.

Os limites impostos pelas convenções podem ter como conseqüência a formação de grupos diferenciados interessados num mesmo gênero musical, mas com diferentes interesses. No caso chorístico podemos, por exemplo, encontrar músicos chamados de acadêmicos, com uma leitura musical avançada e um interesse em fusões musicais. De outro lado, há o velho boêmio que “toca de ouvido” o tradicional repertório do choro. Além disso, resultam num diferenciado repertório musical executado onde pode se optar pela tradição ou inovação. Nesse sentido, o repertório estabelecido como um cânone de tradicionais obras-primas ganha autoridade conforme passa o tempo.

Ao falarmos de convenções como modo de produção artístico dentro de um mundo da arte devemos levar em consideração os diversos atores que dele fazem parte. Se de um lado o comportamento do músico pode ser visto como desviante, ao público cabe o rótulo de quadrado. O termo diz respeito, conforme Becker (2008) ao modo de vida e gosto musical; ser quadrado significa ser o oposto do músico. Este, concebido como um artista que possui um misterioso dom se distingue dos demais, considerados como pessoas comuns. Nessa relação entre ‘iluminados’ e ‘simples mortais’ os primeiros julgam que os últimos não devem interferir no seu modo de executar uma peça ou mesmo no repertório escolhido.

É assim que um e outro estabelecem uma relação de conflito já que os trabalhadores nesses serviços entram em contato mais ou menos direto com o consumidor final do produto de seu trabalho, tanto aquele que se dedica integral ou parcialmente. A divergência se dá em termos dos padrões musicais de músicos, padrões e público, onde os primeiros primam pelos padrões artísticos e os últimos pelos de sucesso. O caso do jazz, segundo Becker, demonstra como esse gênero musical é visto pelos músicos como a única música que vale a pena tocar enquanto o público se satisfaz com a chamada música comercial. Conforme informa depoimento de Jacob do Bandolim, no caso do choro isso também ocorre, pois para ele quem faz música para músicos não é reconhecido, por outro lado, quem cria de acordo com o gosto do público “dá-se bem” (Apud Cazes, 1998).

Jacob do Bandolim ficou conhecido por ser um músico extremamente caprichoso em suas gravações e tendia, no final da década de 40, a assumir lugar de destaque e liderança no gênero instrumental. Entretanto, Waldir Azevedo, com a música *Brasileirinho*, ganhou enorme projeção o que causou enorme descontentamento ao bandolinista.

Nesse caso instaurou-se um clima de rivalidade onde o bandolinista se referia a Waldir como “o outro” e “som de latrina”. A implicância de Jacob com Azevedo persistiu até o fim de sua vida (Cazes, 2006). Exemplo disto é quando ele afirma em depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro que o marco inicial da deterioração da música popular brasileira é a música *Delicado*, de seu inimigo. Ela foi chamada pelo bandolinista de “amontoado de toleimas e sandices” (Cazes, 2006).

Este exemplo mostra como na luta por um espaço no mercado artístico-musical os músicos ficam no dilema entre executar músicas de gêneros que agradam ao público ou satisfazer seu próprio gosto musical. Desenvolver um trabalho com o primeiro tipo de música pode significar maior retorno financeiro. Enquanto isso, o trabalho que prima pela qualidade de acordo com o padrão musical dos músicos pode redundar na ausência de meios para a subsistência. Desse tipo de situação emergem conflitos do músico consigo mesmo, por querer afirmar uma identidade baseada no refinado gosto artístico enquanto o público e demais atores querem impor o que e como eles devem tocar (Becker, 2008).

Outra importante diferença que se estabelece no desenvolvimento da execução musical é que ela está de acordo com o ambiente, sarau doméstico, bar ou teatro. Assim, retomando Becker (1982), tocar em casas noturnas, ou em saraus, é diferente de tocar no teatro na medida em que o público pode interferir mais ou menos no trabalho artístico de acordo com cada ambiente.

Além das noções precedentes tomamos também a contribuição de Claude Dubar (2005), que defende que os processos de socialização (exemplificando em ênfase, a socialização profissional), se dão numa articulação entre a construção social da "identidade para si" e da "identidade para o outro"; isto é, os processos "subjetivos" de auto-identificação no decorrer da trajetória pessoal estão relacionados (nem sempre de forma harmônica) com os processos "objetivos" de atribuição identitária num contexto "sistêmico".

Assim, tomando inspiração nesta postura teórica de Dubar, que caminha na direção de conciliar escolas teóricas diferentes e tradicionalmente “concorrentes” - como o estruturalismo genético de Bourdieu e as abordagens mais fenomenológicas, como as de Berger e Luckmann - esta pesquisa buscou a combinação dos métodos quantitativos e qualitativos, na busca por compreender os aspectos estruturais e intersubjetivos de profissionais de música.

Feitas estas considerações, nosso olhar se volta para a questão de gênero no trabalho no mundo da música. Nesse sentido nos questionamos qual é o lugar das mulheres numa estrutura profissional predominantemente masculina. Além das diferenças que podem ser notadas a partir do ambiente devemos destacar também que o mundo da arte chorístico envolve uma diferenciação entre homens e mulheres, bem como no papel que eles exercem neste meio, como será explorado mais adiante.

Segundo Goffman³ (1977) não são as conseqüências sociais das diferenças biológicas inatas que devem ser explicadas pela sociologia, mas sim o modo como estas conseqüências foram (e são) apresentadas como garantias para nossos compromissos sociais. O mais importante, neste caso, afirma tal autor, é a forma pela qual os mecanismos institucionais da sociedade asseguram uma justificativa correta para a posição ocupada por homens e mulheres.

³ Texto Original: “The arrangement between the sexes”. Tradução de Jordão Horta Nunes, professor doutor da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade de Goiás. Texto traduzido utilizado para aula ministrada na Universidade Estadual de Campinas no segundo semestre de 2009.

Em todas as sociedades, um posicionamento inicial na classe de sexo está no início de um processo de classificação que é permanentemente sustentado e no qual membros das duas classes estão sujeitos a uma socialização diferenciada. Desde o início, as pessoas classificadas no masculino e as colocadas na outra classe recebem tratamento diferente, adquirem experiências diferentes, gozam e sofrem de diferentes expectativas (Goffman, 1977).

Consequentemente em resposta há uma forma específica, orientada por classe de sexo, de se apresentar, de agir e de sentir, homens e mulheres agem objetivamente no meio em que estão inseridos. Cada sociedade, deste modo, parece desenvolver sua própria concepção do que é “essencial” ou característico das duas classes e engloba atributos aclamados e depreciados do que é caracteristicamente masculino e feminino. Cada uma destas duas classes de sexo mantém seus próprios padrões de relações sociais no interior da classe, dando origem a infraestruturas (Goffman, 1977).

A organização paralela baseada em sexo fornece uma base para a elaboração de um tratamento diferencial onde, de modo geral, os papéis sociais de homens e mulheres são marcadamente diferenciados e atribuem às mulheres menor graduação e poder, restringindo seu uso do espaço público, excluindo-as da guerra e da caça, e, com frequência, de afazeres religiosos ou políticos.

No que se refere ao mundo do trabalho, tradicionalmente na sociedade industrial, as mulheres assumiram posições que giram em torno de empregos que sustentam o papel estabelecido para elas no lar – a indústria do vestuário, o trabalho doméstico, limpeza e manutenção comercial, e serviços pessoais como ensino, hospedagem, enfermagem, alimentação⁴ (Goffman, 1977).

Gênero e Trabalho Musical

Nosso interesse agora se restringe ao campo onde as mulheres desenvolvem atividades artístico-musicais ligadas ao gênero musical choro. Entretanto, vale, a partir das informações acima, compreender como estão inseridos músicos e musicistas de modo geral. Pôde ser constatado que em Goiânia, 71% dos profissionais de música são homens, uma proporção semelhante à encontrada em outras pesquisas (cf. PICHONERI, 2006; BORGHETTI e MATEIRO, 2007). Para compreender essa disparidade estrutural, vamos nos pautar nos resultados da análise de questionários.

Como já constatado, há uma predominância masculina no campo musical, que se reflete de uma forma proporcional em quase todas as atividades exercidas. No entanto, a maioria das mulheres está concentrada nas atividades de ensino: ao passo que 40% dos homens trabalha em orquestra, banda ou outras performances coletivas, apenas 17,8% das mulheres estão envolvidas com essa atividade. Algo semelhante ocorre com apresentações em bares e restaurantes (com 20% dos homens exercendo essa atividade contra 2,2% das mulheres) e apresentações de performance solo (30% dos homens e 17% das mulheres estão envolvidos). Enquanto isso, 60% dos homens dão aulas de instrumento contra 71,1% das mulheres; outras atividades de ensino apresentam uma proporção até inversa: 43,9% dos homens dão aulas de educação musical, com 55,6%

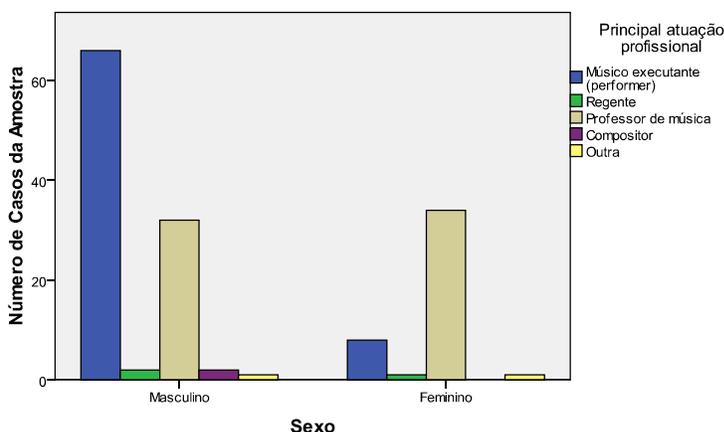
⁴ Harold L. Wilensky, *Women's work: Economic Growth, Ideology, Structure*. *Industrial Relations*, v. 7, n. 3, p. 244, 1968: “Se elas prosseguem (para o ensino superior) dirigem-se preponderantemente para campos tradicionalmente “femininos”, como arte, enfermagem, educação, assistência social, bioquímica, Inglês, línguas e humanidades”.

das mulheres fazendo o mesmo, quanto a aulas de canto, apenas 8,4% dos homens o fazem contra 24,4% das mulheres. Ou seja, ainda que a maioria absoluta dos professores sejam homens (cerca de 70%), a maioria das mulheres está se ligada às atividades de ensino e se sentem identificadas como professoras. É preciso lembrar que os músicos exercem vários tipos de atividades musicais simultaneamente, para que esses dados não pareçam incongruentes.

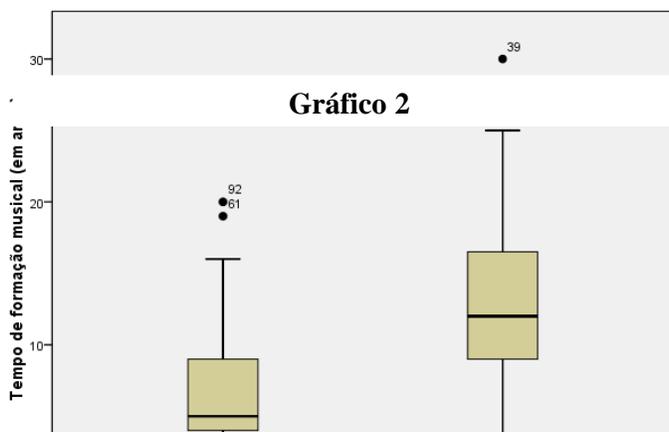
Vale acrescentar então, que essa diferenciação pode ser notada também na identificação com as atividades exercidas. Em geral, a identificação com as atividades realizadas segue mais ou menos a mesma proporção das atividades exercidas de fato, tendo uma diferença significativa apenas no caso das aulas de instrumento (atividade que a maioria dos entrevistados realizam, como visto anteriormente), na qual 26,9% dos homens se identificam contra 42,9% das mulheres; e das aulas de educação musical, com 14% dos homens se sentindo realizados nela contra 31% das mulheres. Ainda, há uma diferença fundamental na questão de qual consideraram a principal atuação

profissional: 64,1% dos homens consideraram-se primeiramente como "músicos executantes" (*performer*) e 31,1% como professores de música; enquanto isso, 18,2% das mulheres consideraram-se como "músicas executantes" e 77,3% como professoras de música, conforme mostra o **Gráfico 1**.

Gráfico 1



Para compreender isso, Dubar (2005) enfatiza que é necessário investigar as trajetórias pessoais ("subjetivas"), além das definições de situação ("objetivas") dos "atores" pesquisados. É preciso levar em conta portanto, que o fato de haver menos mulheres atuando na profissão indica que o ambiente do trabalho musical é predominantemente masculino. Assim, a própria entrada das mulheres no meio musical profissional já se dá com a consciência disso, ou seja, elas devem fazer uma avaliação da possibilidade de "se manter" nessa área. E as atividades de ensino, que concentram a maior parte das mulheres em geral, são as mais estáveis, onde é possível manter um emprego com uma certa segurança, ao contrário de apresentações em bares por exemplo, onde o trabalho é esporádico e quase sempre realizado como *freelancer*. Basta aprofundar em mais alguns informações para compreender isso.

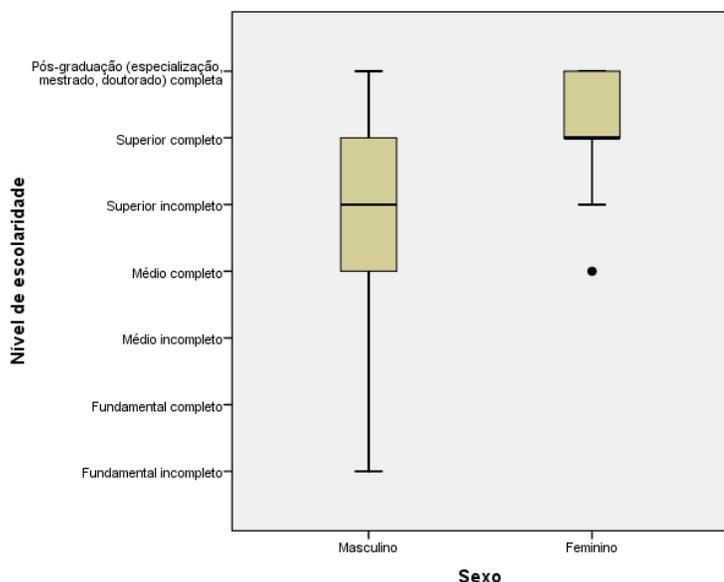


As mulheres possuem, em média, mais tempo de formação musical, como podemos ver no gráfico de boxplot do **Gráfico 2**, (onde cada parte da "caixa" representa um quartil, isto é, 25% dos

casos da amostra), que indica que 75% dos homens possui cerca de 10 anos de formação musical formal, enquanto 25% das mulheres possui esse tempo de formação. Isso é comprovado ainda mais através do **Gráfico 3**: praticamente não haver mulheres com escolaridade abaixo de ensino superior incompleto, enquanto que metade dos homens estão na faixa do ensino fundamental até ensino superior incompleto.

Assim, podemos interpretar que essa diferenciação de gênero está centralizada no fato das mulheres de forma geral não terem satisfatoriamente a opção de se "arriscar" na profissão, levando-as desde cedo a uma opção pessoal em priorizar o que oferece mais "segurança", o que não indica entretanto, que sua carga de trabalho seja menor ou que se envolvam com menos atividades musicais diferentes simultaneamente. O que nos leva a acrescentar mais um fator explicativo, a possível e comum sobrecarga das atividades domésticas com as atividades profissionais, uma preocupação que as mulheres em geral ainda têm de levar em conta, daí a preferência por empregos cujos horários possam ser mais ou menos controlados.

Gráfico 3



Para completar, vale lembrar da importância dos significados sociais tradicionalmente atribuídos ao masculino e feminino e, conseqüentemente, dos papéis que complexamente devem ser desempenhados na vida social e sua influência na socialização (VIANNA, 2002). Ao ser entrevistada, uma professora revelou que uma das razões por haver bem menos alunas é que “o homem tem mais acesso, logo ele ganha liberdade muito rápido, uma mocinha de doze anos não vem para a aula de música sozinha, ao passo que um garoto de doze já vem, então tem todo esse diferencial aí”, o que pode se tornar um impeditivo para o acesso pleno ao “mundo da música”, desde essa fase inicial até a fase mais profissional, como por exemplo, o número reduzido de mulheres trabalhando em bares e restaurantes (2,2% contra 20% dos homens). Tudo isso, portanto, pode ser indicado como uma das causas por haver menos mulheres atuando como músicas profissionais.

Quanto aos homens, percebe-se que poucos se identificam como professor apesar de a maioria de fato exercer essa como pelo menos uma de suas atividades. Não querendo reduzir a uma explicação apenas, podemos dizer que boa parte não se realizam profissionalmente como professores, dando aulas apenas como um modo de complementar a renda mensal. Conforme foi relatado nas entrevistas, os músicos de fato sentem a necessidade de possuir algumas “válvulas de escape”, sejam elas de qual tipo forem. No entanto, não se pode ignorar aqueles que realmente se identificam e gostam de dar aulas, pois isso também possui uma relação íntima com suas trajetórias típicas, já que o fato de terem escolhido se tornar professores já indica uma opção anterior e provavelmente planejada por essa atividade.

Tendo isto em vista, consideramos que as diferentes condições de trabalho à que homens e mulheres estão submetidos necessariamente acarretam diferentes formas de se

inter-relacionar profissionalmente no mundo da música o que não é diferente no caso do choro.

Como músico dedicado ao choro, Henrique Cazes (1998) afirma que a relação entre as mulheres e a roda de choro é em geral problemática. O autor apresenta algumas modalidades típicas de comportamento feminino nesses ambientes: a prestativa, que ao chegar logo oferece ajuda na cozinha; a sonolenta, que dorme horas a fio no sofá da sala enquanto a roda acontece no quintal; a participante, que torce pelo bom desempenho do marido, mas desconhece profundamente o choro; e, por último, aquela que ameaça cantar ou sacudir um chocalhinho (CAZES, 1998).

Os tipos descritos pelo autor informam que há um lugar para a mulher nas rodas de choro, mas não como instrumentista; ela atuaria como acompanhante. Estariam essas mulheres atuando apenas como adereço? O que faz com que elas não se insiram na música como executantes do choro? Essa realidade faz parte do nascimento do choro ou ainda permanece no momento atual?

A partir das primeiras observações e aproximações de campo, percebemos que há outro papel para as mulheres nas convenções estabelecidas no meio chorístico. Apesar deste meio permanecer predominantemente masculino, elas passaram a ocupar certos espaços antes inacessíveis. Assim, informa músico entrevistado: “Mulheres no choro... teve a Chiquinha Gonzaga, que foi umas das pioneiras... E hoje tem grupos de choros só de mulheres como as *Choronas*, o *Choro das três* e o *Roda de Saia*.”

É verdade, entretanto, que elas parecem ainda não ocupar lugares centrais na rede como compositoras, produtoras, violonistas ou solistas de renome, salvo algumas exceções. Geralmente elas têm ocupado lugares como cantoras, pianistas e tocando instrumentos de sopro. Das 14 observações de apresentações de choro que foram realizadas para a pesquisa “Do regional ao choro elétrico: convenções, redes e identidade no trabalho musical dos chorões” apenas em duas delas verificamos a presença de mulheres atuando como musicistas. Na primeira houve a presença de uma cantora, que atuou como convidada de um grupo de choro. Já no segundo caso foi visto uma pianista atuando como solista de outro grupo.

Além disso, o que foi verificado até o momento é que o padrão masculino de expectativas define se uma mulher pode ou não participar ativamente da rede de trabalho e cooperação dos chorões. Conforme podemos perceber no depoimento de uma pianista quando questionada sobre a existência de preconceito com as mulheres no meio dos chorões. Assim ela afirmou: “No meio dos chorões não há preconceito. A única coisa que eu me lembro de ouvir foi a expressão “você toca como homem”, mas tem muitos anos que eu não ouço; na verdade se trata de um elogio. E significa que você tem que “tocar com pegada”. A partir desta afirmação podemos compreender como uma parte considerável do que os homens realizam como meio de afirmar seu sentido de identidade exige que realizem alguma atividade que seja vista como algo que as mulheres, por sua natureza, não poderiam fazer, ou pelo menos não poderiam fazer bem Goffman (1977).

Nas ocupações em que as mulheres “encontram o público” – bilheteiras, recepcionistas, aeromoças, vendedoras – os requisitos de “atratividade” jovial são utilizados na seleção de empregados (Goffman, 1977). Esta prática é, certamente, ainda mais acentuada na seleção de mulheres para anúncios publicitários e as artes dramáticas. Ao ser questionado sobre a presença das mulheres como musicistas especializadas em choro certo músico afirmou: “Eu acho que elas tem um certo destaque quando estão tocando pelo fato de ser mulher. As vezes as pessoas vão para ver a mulher e dizem “nossa ela é bonitinha” ou “a cantora é bonitinha, é uma graça”. Nesse caso o repertório

vira um mero detalhe. Mulher tocando no choro é um destaque no meio daquele tanto de homens”.

Vemos assim que o mundo em que os homens estão é um construto social que lhes retira todos os dias do domínio conjugal para o que aparenta ser um cenário completamente masculino; Esses ambientes, afirma Goffman(1977), tendem a ser abastecidos estrategicamente com mulheres relativamente atraentes, conforme vimos no depoimento acima.

Os depoimentos assim como os gráficos acima mostram como se inscrevem homens e mulheres no mundo artístico-musical e nos informa ainda que há relativa manutenção de um quadro histórico que se caracteriza pela predominância masculina em papéis que se caracterizam pela performance e às mulheres é dado o, majoritariamente o papel da, a educação musical. Dessa forma, levamos em conta que as distinções de gênero se embasam em diferentes formas de socialização, tanto pessoal quanto profissional e musical, o que nos leva a perceber diferentes formas de inserção profissional musical.

Considerações Finais

Vimos brevemente, como se configura o mundo artístico-musical em seus diversos desdobramentos no que se refere às convenções, aos papéis exercidos entre homens e mulheres neste campo e aos conflitos que se estabelecem no mesmo. A brevidade das primeiras observações de campo e entrevistas aqui apresentadas não nos deixa escapar, no entanto, que há conflitos e vínculos que se estabelecem entre os diversos indivíduos que estão envolvidos nos mundos da arte.

E que há também uma configuração específica quando olhamos para o choro como um mundo da arte que se configura singularmente como uma música que se desenvolve através das negociações entre homens e mulheres; contratantes e contratados; artista e público. Onde tais negociações implicam também em relações sociais onde padrões são estabelecidos e modificados a favor ou contra a vontade de uns e outros.

Referencial Bibliográfico

BECKER, Howard. *Art Worlds*. Los Angeles: University of California Press, 1982.

_____. *Outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

BORGHETTI, Juliana; MATEIRO, Teresa. Identidade, conhecimentos musicais e escolha profissional: um estudo com estudantes de licenciatura em música. *Música Hodie*, Goiânia, v. 7, n. 2, pp. 89-108, 2007.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DUBAR, Claude. *A socialização, construção das identidades sociais e profissionais*. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

GOFFMAN, Erving. *The arrangement between the sexes*. In: *Theory and Society*, n. 4, p. 301-331, 1977.

PICHONERI, Dilma Fabri Marão. *Músicos de orquestra: um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes*. 2006. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP), 2006.

VIANNA, Cláudia Pereira. O sexo e o gênero da docência. *Cadernos Pagu*. Campinas (SP), n. 17-18, 2002, p. 81-103.