

LEI PAULO GUSTAVO:
assimetrias entre trabalho
e formação do músico nas
políticas públicas de cultura

PAULO GUSTAVO LAW: asymmetry
between work and musician education in
public culture policies

Bruno Pedrosa Nogueira¹

Universidade Federal de Pernambuco – UFPE
bruno.pnogueira@ufpe.br
<https://orcid.org/0000-0002-1628-2757>

Ana Carolina Nunes do Couto²

Universidade Federal de Pernambuco – UFPE
ana.carolina@ufpe.br
<https://orcid.org/0000-0002-1363-4729>

Submetido em 11/03/2024

Aprovado em 30/08/2024

Resumo

Este artigo apresenta o resultado de uma investigação sobre a Lei Paulo Gustavo, implementada no ano de 2023 no Brasil, peça considerada fundamental na retomada do Ministério da Cultura. A partir de uma observação crítica do texto principal do edital e de seus anexos aplicados nos estados que receberam o maior volume de recurso no país, buscou-se entender que papel a formação do músico tem na consolidação do profissional de música e na garantia de acesso ao fomento na área. Dialogando a análise com a perspectiva de autores de políticas culturais, como Albino Rubim, José Carlos Durand, Nestor Garcia Canclini e Philippe Urfalino, da formação musical, como Marcus Pereira, Carlos Sandroni, Luis Ricardo Silva Queiroz, Luan Sodr  de Souza, e da sociologia das profissões, como Eliot Freidson, entre outros, a pesquisa mostra uma distância desproporcional entre políticas públicas de ensino e fomento, problematizando o papel da forma o na constitui o do profissional da música.

Palavras-chave: Política cultural, forma o do músico, trabalho.

Abstract

This paper presents the results of an investigation into the Paulo Gustavo Law, implemented in 2023 in Brazil, a piece considered fundamental in the resumption of the Ministry of Culture. Based on a critical observation of the main text of the notice and its annexes applied in the states that received the largest volume of resources in the country, we sought to understand what role musician education has in consolidating music professionals and guaranteeing access to development in the area. The analysis dialogues with the perspective of cultural policies authors, such as Albino Rubim, José Carlos Durand, Nestor Garcia Canclini and Philippe Urfalino, from musical education, such as Marcus Pereira, Carlos Sandroni, Luis Ricardo Silva Queiroz, Luan Sodr  de Souza, and the sociology of professions, such as Eliot Freidson, among others, the research shows a disproportionate distance between public teaching and promotion policies, problematizing the role of education in the constitution of music professionals.

Keywords: Cultural Policies, musician education, work.

1 Doutor em Comunica o e Cultura Contemporânea pela Universidade Federal da Bahia, com Pós-Doutorado em Comunica o Social pela Universidade Federal de Pernambuco, onde também obteve título de Mestre em Comunica o. Professor Adjunto no Departamento de Comunica o da UFPE. Como jornalista, atuou nas reda es do Jornal do Commercio, Folha de Pernambuco, Diário de Pernambuco e A Tarde (BA) e foi colaborador na Folha de S. Paulo. Também escreveu para as revistas Rolling Stone Brasil, Billboard Brasil e Continente. Na  rea de Produ o Cultural, atuou no Festival Abril Pro Rock entre 2008 e 2013, além do festival Rec-Beat e Continuum. Em curadoria, prestou serviço para o Governo Federal, Governo dos Estados de Pernambuco, Bahia e Ceará; Banco do Nordeste e Petrobras. Sua principal área de pesquisa   sobre os arranjos produtivos da música popular contemporânea, especificamente nas políticas públicas de cultura.

2 Doutora em Sociologia pelo Programa de Pós-Gradua o da UFPE (2017), Mestre em Música (2008) e especialista em Educa o Musical (2004) pela Escola de Música da UFMG. Possui gradua o em Licenciatura em Música pela Universidade Estadual de Londrina (2002). Atua como pesquisadora e professora de ensino superior junto ao Departamento de Música do Centro de Comunica o e Artes da UFPE. Em 2019 passou a integrar o corpo docente do Programa de Pós-Gradua o em Música da UFPE, lecionando disciplina sobre Música Popular e Aprendizagem, e orientando trabalhos na linha de pesquisa Música, Educa o e Sociedade. Também integra e divide a liderança do grupo de pesquisa "Sociedade e Práticas Musicais" com o professor Dr. Josimar Jorge Ventura de Moraes.

INTRODUÇÃO

A Sociologia das Profissões ocupa-se, dentre outras questões, em compreender os diferentes mecanismos pelos quais determinadas ocupações conquistam a sua autonomia profissional a respeito do planejamento, do controle, da coordenação e da avaliação do trabalho ocupacional, enquanto outras não. De acordo com Ericsson (2006, p. 105, grifo nosso), “as profissões são, essencialmente, *as categorias de ocupações baseadas no conhecimento*, que geralmente seguem um período de ensino superior, formação profissional e experiência.” Dentre os autores que compõem a história da disciplina, Freidson (1998) é um dos que dão destaque à dimensão cognitiva como a responsável pela possibilidade para a conquista de autonomia quanto ao exercício profissional, ou seja, uma formação feita geralmente em nível superior. Segundo ele,

O que é necessário para uma sólida teorização sobre as profissões é o desenvolvimento de uma genuína sociologia do trabalho que trate, de maneira sistemática, de tópicos como a natureza e as variedades do conhecimento e competência especializados que estão incorporados no trabalho, **o papel desse conhecimento e competência especializados na diferenciação do trabalho em ocupações e as diversas maneiras pelas quais a diferenciação se torna organizada** (Freidson, 1998, p. 41, grifo nosso).

A formação tende a ser compreendida socialmente como um dos caminhos “naturais” de entrada ao exercício de uma determinada profissão. Em alguns casos, essa relação entre a formalidade de uma atividade e sua formação é regulamentada por lei e mediada por órgãos de entidades de classe, como é o caso, por exemplo, da relação entre a profissão do advogado, a Ordem dos Advogados do Brasil e os cursos de graduação em direito nas universidades públicas e privadas. Na música, entretanto, existe uma evidente desproporção entre o papel de uma educação formal e a atuação profissional na área. Uma formação realizada numa trajetória longa, que por vezes inclui ensino técnico e superior, não se traduz, no caso da música, numa jurisdição demarcada inequivocamente e regulamentada normativamente, de forma a garantir quaisquer tipos de proteção trabalhistas a este tipo de profissional. Tal realidade, olhada a partir da perspectiva que Freidson nos traz na citação acima, nos leva à hipótese de que a formação certificada em música não tem tido relevância nas políticas públicas de fomento criadas no país para o campo da cultura.

Indo nessa direção, este artigo apresenta parte de uma investigação sobre a profissão do músico na contemporaneidade³. O enfoque que aqui será dado se refere às reflexões iniciais que tecemos sobre a relação (in)existente entre políticas públicas de dois importantes campos do país: as da cultura e as da educação, evidenciando como essa relação (ou a falta dela) confirma a fragilidade jurisdicional de atuação de um músico

3 Pesquisa desenvolvida com recursos financeiros do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq, a quem agradecemos o apoio.

profissional. Discutiremos, portanto, o aparente desalinhamento que há entre as políticas de fomento à cultura e a formação em música.

Para dar conta dessa discussão nos limites de um artigo, selecionamos um dos recentes editais lançados no país para a cultura. Nossa hipótese nos conduziu às estratégias de uma pesquisa do tipo documental (Flick, 2009, p. 234), que se concentrou nos dados provenientes da Lei Complementar 195, de 8 de Julho de 2022, a “Lei Paulo Gustavo”, que destinou R\$3.862,00 bilhões a estados, municípios e ao Distrito Federal para a aplicação de ações emergenciais. Trata-se de uma oportunidade inédita de entender como cada estado estrutura a distribuição de um recurso financeiro que vem de uma mesma fonte. Objetivamos, com isso, compreender de que maneira a formação em música está, de algum modo, presente na estratégia de repasse desses recursos.

Uma das características estruturais das políticas de cultura no Brasil é seu histórico de ausências, instabilidades e autoritarismos (Rubim, 2003, 2007, 2009, 2011). Da fundação da república, passando pela ditadura militar e a redemocratização, o papel do estado na cultura muda constantemente, somando menos de 40 anos de ações, com poucas oportunidades de escuta e participação ativa da sociedade. Apesar desta fragilidade, o setor é fonte primária do discurso político partidário em períodos de eleições, tanto do espectro mais conservador ao mais progressista, ficando o Ministério da Cultura (Minc) como foco da materialidade desses discursos. Desde a redemocratização, em 1985, o Minc foi criado, encerrado e recriado, sempre entre um presidente eleito e o seguinte.

No ano de 2023, com o início do terceiro governo de Luiz Inácio Lula da Silva, o Ministério foi reestruturado pela terceira vez seguida, desta vez sob o mote “a cultura está de volta”. O argumento é referência ao período de gestão de extrema direita do então presidente Jair Messias Bolsonaro, exemplo recorrente nos estudos sobre Guerra Cultural (Hunter, 1991; Tavares, 2021), que não apenas desfez o Ministério, como reduziu recursos, congelou o repasse do que já estava acordado e impactou a atividade de órgãos como a Agência Nacional de Cinema e a Fundação Palmares. Tudo isso ocorreu durante um período de pandemia de saúde pública, do Covid-19, em que cerca de 700 mil brasileiros morreram em um intervalo de três anos.

A pandemia expôs tanto a falta, quanto as fragilidades das regulações do trabalho no Brasil, no momento em que o país precisou definir o que era, ou não, prioritário para manutenção da rotina da sociedade, e precisou também estruturar dinâmicas de isolamento social. Conseqüentemente, essa realidade afetou diretamente o setor cultural, que nunca contou com políticas públicas de manutenção e permanência de seus agentes (Nogueira, 2023). Duas mortes tiveram um impacto simbólico na cultura: a do músico e compositor Aldir Blanc, em maio de 2020, e a do ator de televisão e teatro Paulo Gustavo, em maio de 2021. No caso de Aldir Blanc, por ter sido o primeiro artista de renome nacional a ser noticiada a falta de condições financeiras para se tratar da doença, associado ao desamparo de saúde pública. O segundo, Paulo Gustavo, pelo ator

representar também as disputas por narrativas identitárias e de gênero que tensionavam o governo Bolsonaro.

Ambos tiveram seus nomes usados para popularizar leis complementares de auxílio emergencial ao setor artístico no Brasil. Trata-se de um aporte que surge da demanda popular e movimentos da sociedade civil organizada, mas que precisou ser implementado em um Estado sem pasta administrativa da cultura. Se, por um lado, o auxílio emergencial implementado no país partia do pressuposto que uma parte da população não poderia trabalhar, o auxílio cultural veio com a exigência de entrega de mais trabalho, ainda que sem condições de contato com o público. “Uma vez colocada em prática, a lei reforça a lógica neoliberal que a cultura se traduz em consumo, mas sem se preocupar como a sociedade terá acesso a esta produção e ignora aprendizados de experiências de outras décadas” (Nogueira, 2023, p. 170).

Segundo o secretário de Direitos Autorais e Intelectuais (SDAI) do Ministério da Cultura, Marcos Alves de Souza, o valor mencionado de R\$3.862,00 bilhões designados para a Lei Paulo Gustavo - nosso foco de análise - é o maior repasse para a cultura já feito no Brasil.⁴ Esse volume de movimentação financeira tem um impacto direto em como a sociedade se organiza para garantir o direito de recebê-lo, gerando dinâmicas novas que podem ir desde uma organização administrativa: a do registro de CNPJ para um ajuste do recolhimento de impostos, por ser uma exigência obrigatória, assim como sociais e simbólicas, como a contratação de pessoas em vulnerabilidade social como critério que impulsiona a avaliação do projeto, a até da linguagem musical utilizada, considerando a valorização de expressões populares.

Para melhor compreensão de como um edital público torna-se um instrumento de regulação direta de uma profissão, este artigo apresenta inicialmente uma revisão bibliográfica referente a formação do músico e a organização das políticas públicas de cultura no Brasil. Em seguida, traz uma análise documental dos textos e anexos dos editais da Lei Paulo Gustavo em cada região do Brasil, a partir do estado que recebeu o maior volume de recursos. Por fim, aponta, nas conclusões, as considerações sobre o possível impacto da inexistência de fatores relativos à formação nas condições de acesso ao recurso para fomento de cultura no Brasil.

A FORMAÇÃO DO MÚSICO NO CONTEXTO HISTÓRICO DO PAÍS

A compreensão do processo de formação de um músico no país passa pelo entendimento de como se institucionalizou o ensino formal de música. Esse processo foi responsável por forjar visões de mundo que legitimaram durante muito tempo o que é

⁴ Fonte: <https://www.ubc.org.br/publicacoes/noticia/21687/as-oportunidades-para-a-musica-com-a-lei-paulo-gustavo> - Acesso em janeiro de 2024.

música e o que é ser músico, determinando um tipo de formação que tem consequências diretas na maneira como a profissão se organiza socialmente. Para entender esse processo, é necessário compreender o surgimento dos espaços onde ocorre o ensino especializado de música.

O ensino especializado de música no Brasil é aquele tipo de ensino que ocorre dentro de espaços institucionalizados, tais como escolas de música, conservatórios e universidades. Seu processo de formalização é longo e remonta ao século XIX, quando são criados os primeiros conservatórios no país, estruturados a partir do modelo do Conservatório de Paris - embora já existisse ensino de música em cursos particulares (Couto, 2017, p. 53). Trata-se de um modelo de ensino e aprendizagem de música muito bem delimitado em relação aos seus aspectos estéticos, técnicos e pedagógicos, forjados a partir da música de concerto europeia, letrada e circunscrita ao consumo e prática de uma parcela da sociedade privilegiada economicamente. Ainda que hoje em dia novas e diversas propostas de ensino musical procurem romper com esse modelo considerado elitista e excludente (para citar algumas, ver Sandroni, 2000; Queiroz, 2017; Pereira, 2019; Souza, 2020), ele persiste como estrutura norteadora não só dos espaços formalizados de ensino de música (Pereira, 2014; Penna e Sobreira, 2020), como também nas práticas liberais de professores particulares, seja atuando em domicílio, em clubes, sociedades e associações musicais (Jardim, 2009, p. 18). Como afirma Pereira (2014), possuímos um *habitus* conservatorial, no sentido bourdieusiano, que nos dificulta romper com o paradigma conservatorial mesmo quando tentamos transcendê-lo através de reformas curriculares.

Nosso primeiro conservatório foi o Conservatório Brasileiro de Música, no Rio de Janeiro, da década de 1840⁵, criado através do Decreto Imperial n.º. 238, de 27 de novembro de 1841. Após a Proclamação da República em 1889, o Decreto n.º. 143, de janeiro de 1890 extinguiu o Conservatório Brasileiro de Música, dando lugar ao Instituto Nacional de Música (Rio de Janeiro, 1890). Na sequência, no ano de 1895, foram criados também um conservatório na Bahia (onde hoje funciona a atual Escola de Música da Universidade Federal da Bahia) e outro em Belém do Pará (Vieira, 2004, p. 142-143), algo que iria, dali em diante, se multiplicar pelo país.

Já a formação de nível superior em Música teve seu início da incorporação de tais conservatórios às primeiras universidades então criadas no país:

A transformação do Instituto Nacional de Música em instituição de ensino superior foi decorrente da articulação de três Decretos desse período: n.º 19.850, que criou o Conselho Nacional de Educação, o de n.º 19.851, que definiu o estatuto das universidades brasileiras, e o de n.º 19.852, que dispôs sobre a organização da Universidade do Rio de Janeiro. Da Universidade do Rio de Janeiro faziam parte até então apenas as faculdades de Medicina, Direito e Engenharia. A partir de então, foram-lhe acrescentadas a Escola Nacional de Belas Artes e o Instituto Nacional

5 Seu funcionamento, no entanto, iniciou-se apenas em 1848.

de Música. O decreto nº 19.852 ocupa-se do INM na alínea i do artigo 1º, no artigo 20, nos artigos de 251 a 257, e nos artigos de 321 a 327 (Couto, 2017, p. 60).

A institucionalização do ensino de música desta forma vai, aos poucos, definindo também a regulação profissional de quem poderia lecionar nesses espaços. Antes da promulgação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) de Nº 5.692, de 1971, que estabeleceu as diretrizes curriculares para o antigo ensino de 1º e 2º graus, a certificação que dava o direito de lecionar música, tanto em estabelecimentos de ensino públicos quanto privados, era concedido pelos conservatórios, independentemente de aquele professor ter ou não completado qualquer estudo em escola formal. Conforme Vieira:

A partir da reforma do ensino superior de 1968, os diplomas dos conservatórios que não se conformassem à letra da lei, quanto ao desenho curricular, deixavam de ter validade e seus portadores passavam a não ter o direito ao exercício profissional (BRASIL, 1968). Em 1971, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional levou à transformação dos cursos de conservatório que não estivessem conformados às recentes disposições sobre o ensino superior em cursos técnicos profissionalizantes de nível médio, cujo certificado só podia ser expedido mediante comprovação de conclusão dos estudos da escola de Educação Básica (BRASIL, 1971). Esse certificado restringia a possibilidade de atuação docente apenas ao próprio conservatório e, mesmo assim, aos postos iniciais. Caso quisesse seguir carreira no próprio conservatório ou em outros estabelecimentos oficiais de ensino, o professor de música deveria ingressar em curso de graduação e de pós-graduação (Vieira, 2004, p. 144).

Dessa maneira, observamos que no campo de atuação profissional com o ensino de música há uma melhor organização social do trabalho, uma vez que a música foi integrada ao sistema de ensino público regulado pelo Estado. Isso implicou na criação de regras de formação, avaliação e certificação para a atuação nestes mesmos espaços. Também observamos uma significativa atuação corporativa, fruto de uma maior identificação de classe entre educadores musicais. Isso é constatado, por exemplo, através das ações de sua principal associação, a Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM), que desde a sua criação, em 1991, atua no sentido de ampliar o acesso ao ensino de música no país, procurando garantir a sua democratização. Um exemplo disso é a criação da lei federal 11.769/08 (Brasil, 2008), que alterou a LDB de 1996 (Brasil, 1996), estabelecendo a obrigatoriedade do ensino de música nas escolas de educação básica de todo o país. O papel que a ABEM desempenhou junto à sociedade civil e artistas foi fundamental. Ainda que em 2016, durante do governo de Michel Temer, a lei 13.278/16 (Brasil, 2016) tenha alterado a 11.769/08 quanto à exclusividade da música, incluindo também Teatro, Dança e Artes Visuais como componentes obrigatórios, continua evidente que tais mudanças são frutos de uma unidade de classe. Nesse sentido, busca-se assegurar, junto ao Estado, a garantia de formação de mão de obra qualificada de professores de música através da ampliação dos cursos de licenciatura em Música no país, para atender a demanda de profissionais para atuar no ensino de nível básico do país, que hoje é muito maior do que os cursos existentes dão conta de atender (Sena, 2014).

Já no que interessa à formação de um músico profissional no sentido *lato*, o que se observa é o baixo impacto que o diploma tem representado para assegurar algum tipo de garantia trabalhista, e uma insistente perpetuação do modelo conservatorial (Penna e Sobreira, 2020), apontado como desalinhado com as demandas contemporâneas da profissão do músico (Coutinho, 2014). Longe de querer imputar a esse modelo a responsabilidade pelas dificuldades a respeito da empregabilidade e condições de trabalho dos músicos, uma vez que a alta complexidade do tema não pode ser avaliada através de uma única variável, é importante compreender o modelo de ensino conservatorial como basilar na história de nosso processo de institucionalização do ensino de música porque ele é o responsável pela construção de subjetividades, a partir das quais os indivíduos conseguem (ou não) modificar as suas realidades.

Uma característica marcante que decorre da socialização na longa trajetória de uma formação tradicional em música é o individualismo. Tal postura forja-se e solidifica-se, dentre outras coisas, por causa do tempo necessário à dedicação que visa o domínio técnico no instrumento e o domínio de leitura tradicional, tarefas quase sempre feitas de maneira isolada; pela preparação para provas e recitais de natureza solista, o que Feichas (2006, p. 143) compara a uma espécie de ritual de culto ao indivíduo, separado física e simbolicamente de uma plateia; e pelas atividades que oferecem pouca oportunidade de convívio e desenvolvimento de trabalho em conjunto/equipe. Em tese de 2017, Couto demonstrou que o desenvolvimento dessa postura individualista, decorrente da forma como se dá o longo percurso formativo dentro dos moldes conservatoriais, não contribui para o desenvolvimento de habilidades que seriam necessárias a uma articulação coletiva (logo, política) para reivindicações no plano da profissão. Embora aquela pesquisa tenha ocorrido no âmbito de músicos *performers* dentro da academia, podemos conjecturar que o mesmo ocorra em outros espaços de exercício profissional. Tal suposição ganha força quando a confrontamos com os estudos a respeito do mercado de trabalho em música.

Diversos estudos sobre egressos de cursos de música de diferentes níveis de ensino (técnico, graduação e pós-graduação) realizados há mais de uma década no Brasil revelam, dentre outras coisas: uma empregabilidade instável e alto índice da taxa de informalidade (Pichoneri, 2011; Costa e Sousa 2019; Costa e Ribeiro, 2020), baixos salários, e a entrada precoce no mercado de trabalho (Pimentel, 2015; Silva, 2023), demonstrando que uma formação musical devidamente certificada não é condição para a absorção dessa mão de obra, quase sempre sujeita a contratos curtos, quando os há, bem como a incertezas e precariedade (Requião, 2020; Costa e Sousa, 2019; Costa e Ribeiro, 2020).

Essa é uma realidade que mesmo a criação de uma Ordem dos Músicos do Brasil (OMB), em 1960, não conseguiu contornar. Implementada sob a pretensão de “exercer em todo o país, a seleção, a disciplina, a *defesa da classe musical* e a fiscalização do exercício da profissão de músico” (Brasil, 1960, grifo nosso), o que ocorreu foi antes uma política de atuação punitivista, ao invés de uma representação que articulasse, de fato, alguma ação na luta por direitos dos músicos. Tanto que em 2014 ela veio a ser

objeto de análise no Supremo Tribunal Federal do país, que determinou que a exigência de inscrição na OMB e o pagamento de anuidade para o exercício profissional com a música são incompatíveis com a Constituição⁶. Além disso, a OMB implementou formas questionáveis de exercer “a seleção e a disciplina”, que em pouco ou nada dialogaram com os espaços de formação em música que tinham, estes sim, uma regulação mínima de Estado, como tivemos oportunidade de discorrer.

A LEI PAULO GUSTAVO NO CONTEXTO DE POLÍTICAS DE EDITAIS NO BRASIL

A forma de implementação da Lei Paulo Gustavo reflete o histórico de atuação do Estado na cultura, que por sua vez é fruto de um curto período de existência. Trata-se de uma atuação que tem seu marco inicial já nos anos 1990, quando é aprovada a lei 8.313/91, que estrutura pela primeira vez como o governo deve distribuir, formalmente, os recursos da União para atividades culturais. Batizada em homenagem ao elaborador do texto original, o embaixador Sérgio Paulo Rouanet, o texto estabelece três mecanismos de apoio. O FNC (Fundo Nacional de Cultura); os Ficart (Fundos de Investimento Cultural e Artístico) e o incentivo a projetos culturais, que gera benefícios fiscais para os contribuintes do Imposto sobre a Renda que apoiarem projetos culturais sob a forma de doação ou patrocínio.

A Lei Rouanet foi um esforço de diminuir a presença do Estado na cultura, delegando ao setor privado o protagonismo das ações. “A gestão do Ministro Francisco Weffort (...) foi o momento de consagração desse novo modelo que transferiu para a iniciativa privada, através da lei de incentivo, o poder de decisão sobre o que deveria ou não receber recursos públicos incentivados” (Calabre, 2007, p. 95). Ainda dentro deste mesmo período do governo Fernando Henrique Cardoso, os estados começaram a implementar mecanismos similares, como aponta José Carlos Durand.

Em meados de 1995, dispunham de leis aprovadas de incentivo fiscal à cultura o Distrito Federal (Brasília), quatro Estados (Pará, Pernambuco, Rio de Janeiro e São Paulo), oito capitais estaduais (Aracaju, Belo Horizonte, Curitiba, Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo, Teresina e Vitória) e três outros municípios: Londrina, São Bernardo do Campo e Uberlândia (Durand, 2013, p. 56).

O edital torna-se o formato oficial de acesso ao recurso para fazer cultura no Brasil e permanece uma característica do país até então. Ele é sempre destinado a realizadores, sejam artistas, produtores ou agentes que estão envolvidos na gravação de discos, produção de filmes, organização de eventos, editoração de livros e afins. Neste sentido, a principal atuação do Estado na cultura é a de promover uma produção em escala de

⁶ Tese com Repercussão Geral Tema 0738 RE 795467. Disponível em :<https://portal.stf.jus.br/jurisprudenciaRepercussao/verAndamentoProcesso.asp?incidente=4526783&numeroProcesso=795467&classeProcesso=RE&numeroTema=738#:~:text=Tema%20738%20%2D%20Necessidade%20d%20registro,exerc%C3%ADcio%20da%20profiss%C3%A3o%20de%20m%C3%BAsico.> - Acesso em fevereiro de 2023.

oferta cultural. Algumas das capitais com maior concentração de arrecadação de impostos no Brasil chegam a lançar uma média de 20 editais por ano.

Na cidade de São Paulo, por exemplo, são 22 editais destinados tanto a linguagens artísticas, como teatro e música, quanto a manifestações culturais. Em estados como Pernambuco, o modelo de edital é usado para inscrição e participação em eventos que são promovidos pelo governo, como o Carnaval, o São João e o Festival de Inverno. Em cerca de seis meses, o Ministério da Cultura, sob gestão da cantora Margareth Menezes, lançou 15 editais, incluindo a reconfiguração do programa Cultura Viva, para que funcionasse também em formato de edital.

Este é um modelo que corrobora com as definições sobre políticas culturais amplamente difundidas, como a proposta por Nestor Garcia Canclini, quando afirma:

Entenderemos por políticas culturais o conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, pelas instituições civis e pelos grupos comunitários organizados a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou de transformação social (Canclini, 2019, p.55).

De forma parecida, são as definições afirmadas por Philippe Urfalino, de que a política de cultura concentra “de um lado, representações do papel que o Estado pode atribuir à arte à cultura no que diz respeito à sociedade e, do outro, a organização de uma ação pública” (Urfalino, 2015, p.15), e por Albino Rubim, sobre uma ação que “transcende o estatal, impondo a negociação como procedimento usual para incorporar atores” (Rubim, 2011, p.53). O edital instrumentaliza estratégias de organização do estado, assim como as dinâmicas de participação para formulação e avaliação por parte da sociedade, resultando em ações públicas.

Não foi por acaso, portanto, que a Lei Paulo Gustavo foi também lançada no Brasil dentro do formato de edital. Quando a norma foi apresentada ao poder legislativo, em 2021, o argumento era de um auxílio emergencial em decorrência das medidas de isolamento necessárias para contenção da pandemia. A expressão “auxílio emergencial” é a mesma usada para o benefício concedido aos cidadãos que se enquadram em critérios previstos por lei para receber recurso depositado diretamente para essas pessoas, considerando o impedimento de realizar atividades de trabalho por exigência do isolamento social.

O projeto de lei (73/2021) foi vetado pelo então presidente Jair Bolsonaro uma semana após seu envio. O congresso nacional, entretanto, votou para derrubar o veto, não acatando a argumentação do poder executivo. No seguimento da disputa burocrática, foi publicada uma Medida Provisória (1.135/2022⁷) que autorizava adiar os repasses. Sem estrutura institucional, esse jogo político se estendeu até novembro de 2022, quando o

7 Fonte: <https://in.gov.br/en/web/dou/-/medida-provisoria-n-1.135-de-26-de-agosto-de-2022-425064057> - Acesso em março de 2024.

Supremo Tribunal Federal retirou a referida medida, dando início então ao processo de implantação de como este recurso seria repassado aos estados.

Com pouco tempo hábil para destinar um recurso aguardado por três anos, o novo Ministério da Cultura estruturou grupos de trabalho e em sete meses, em que foram realizadas um total de 90 reuniões, foi assinado o decreto pelo presidente Lula e a ministra Margareth Menezes em agosto de 2023. Diferente do modelo tradicional de editais que vinha sendo adotado no país, desta vez cada estado e município obteve autonomia para definir como o recurso seria distribuído, numa divisão entre R\$2 bilhões para os estados e R\$1,8 bilhões para os municípios e esta proposta de uso precisaria ser aprovada pelo Ministério da Cultura.

Este modelo de política pública, que pode ser chamado também de editalização ou de premiação, apesar de amplamente utilizado, traz considerações importantes para a reflexão. Trata-se de um instrumento que consegue, dado sua dimensão econômica, definir regras socialmente compartilhadas daquilo que é mais ou menos correto na área da cultura. Um edital promove, por exemplo, a percepção local sobre a importância de um determinado gênero musical, pela sua presença ou ausência entre os contemplados. Também institui determinados agentes culturais, como aquelas pessoas que elaboram projetos de forma terceirizada por artistas e por empresas (Nogueira, 2021).

O edital é também um modelo de consagração que mostra a fragilidade da área cultural no conjunto da burocracia pública, visto que diminui o poder de chancela da autoridade pública (Durand, 2013). Além disso, os editais são sistematizações que estão desacompanhadas de um Sistema Nacional de Cultura (Barbalho, 2007), não seguindo uma regra estruturada a partir de escuta e possibilidades de participações ativas na construção de um direcionamento nacional, assim como a definição dos papéis entre federação, estados e municípios.

Já em 2023, o historiador e servidor público Célio Turino, que foi colaborador do Ministério da Cultura na gestão de Gilberto Gil, publicou a afirmação de que:

A editalização da cultura e das artes vai matar a cultura em sentido emancipatório, acaba com qualquer possibilidade de colaboração, tornando todos concorrentes entre si. Edital não é política pública! Simples concurso, é apenas uma ferramenta para seleção de projetos, que deve ser utilizada em casos específicos, como porta de entrada, jamais como caminho único. A editalização como está posta, vira apenas e tão somente um meio para administrar a exclusão, bem ao gosto do capitalismo, que ao final seleciona alguns para criar a aparência de que todos podem conseguir, o que é uma grande mentira (Turino, 2023).⁸

Considerando todas essas questões, podemos afirmar que os editais estruturam diretamente, a partir de suas exigências burocráticas, a organização de um campo. A

8 Disponível em: <https://culturaemercado.com.br/a-editalizacao-da-cultura/> (acesso em setembro de 2023).

Lei Paulo Gustavo permite uma oportunidade então inédita: observar o que se exige documentalmente em cada estado brasileiro para distribuir o recurso que parte de uma mesma fonte financeira. Afinal, não existe um padrão único de exigência, mas também não existe um argumento burocrático atrelado à origem do recurso, que determine que ele possa ser destinado a um determinado tipo de grupo que trabalha no setor cultural. Por tais razões, interessa, nesta investigação, discutir o desencontro entre duas políticas públicas: a formação profissional de um músico, presente em instituições públicas em todo o território nacional em universidades e conservatórios, com a exigência dessa formação para distribuição de recurso financeiro para realização de produtos, tais como discos e shows.

LPG NA PRÁTICA: UMA RADIOGRAFIA DA DISTRIBUIÇÃO DOS RECURSOS PARA A MÚSICA

Para entender a forma de organização dos editais da Lei Paulo Gustavo no Brasil, foram analisados os editais dos estados que receberam a maior quantidade de recurso financeiro por região do país, excetuando-se, portanto, os editais municipais. Foram, respectivamente, os estados do Pará, no Norte; da Bahia, no Nordeste; de Goiás, no Centro-Oeste; São Paulo, no Sudeste; e Paraná, no Sul⁹. A distribuição se deu como ilustrado no quadro abaixo:

Tabela 1: Distribuição de recursos financeiros da Lei Paulo Gustavo entre regiões do Brasil, destacando o estado que foi mais favorecido.

Região	Estado	Valor
Norte	Pará ¹⁰	R\$ 1.737.347,63
Nordeste	Bahia ¹¹	R\$ 145.842.830,92
Centro Oeste	Goiás ¹²	R\$ 67.765.658,86
Sudeste	São Paulo ¹³	R\$ 356.253.488,49
Sul	Paraná ¹⁴	R\$ 8.068.968,41

Elaboração: os autores.

9 Fonte: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/lei-paulo-gustavo/central-de-conteudo/distribuicao-de-valores> Acesso em dezembro, 2023.

10 Fonte: <https://mapacultural.pa.gov.br/projeto/1278/#info> - Acesso em janeiro, 2024.

11 Fonte: <http://www.cultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=406> - Acesso em janeiro, 2024.

12 Fonte: <https://www.cultura.go.gov.br/leis-de-incentivo/lei-paulo-gustavo.html> - Acesso em janeiro, 2024.

13 Fonte: <https://www.cultura.sp.gov.br/editais/> - Acesso em janeiro, 2024.

14 Fonte: <https://www.cultura.pr.gov.br/LeiPauloGustavo> - Acesso em janeiro, 2024.

Como a Lei Paulo Gustavo estava concentrada no Audiovisual, a Música aparece em todos os estados em linhas de ação junto com as demais linguagens artísticas. Em todos existe uma padronização em nomear de “agente cultural” a pessoa responsável pela submissão da proposta, mas não existe um consenso quanto ao perfil deste agente. Na Bahia, por exemplo, o agente cultural pode ser uma pessoa física ou jurídica, enquanto que no Paraná, nas linhas que tratam de recursos para bandas musicais e fanfarras, tal perfil é restrito para pessoas jurídicas.

Somente o edital do Pará especifica quais tipos de ações podem ser propostas, tais como festivais, gravação de discos, shows, videoclipes. Em todos os outros, para que pudessem acomodar um texto único para todas as linguagens, as definições são mais genéricas e ficam a cargo do agente cultural uma proposição do que pretende entregar após receber o recurso. Em Goiás, por exemplo, a própria linha de ação chama-se “Arte em Criação”, enquanto que no Paraná chama-se apenas “Multiárea”.

O que mais chama a atenção, na leitura de todos os textos de cada edital, é que existe um consenso de que o profissional da música, assim como de outras linguagens, é a pessoa que detém um registro de microempreendedor individual (MEI). As próprias comprovações solicitadas, inclusive as de experiência e atuação, são todas relacionadas a este registro, como a apresentação de certidões fiscais negativas. Podemos considerar, portanto, que a forma de distribuição de recurso para produzir bens culturais, no Brasil, tensiona as pessoas que atuam nesta área para uma dinâmica neoliberal notadamente precarizada, tendo em vista que esse tipo de classificação também é compreendida como um forma de desestruturar direitos sociais básicos ligados ao trabalho (Antunes, 2018).

Todos os editais estabelecem critérios para pontuação dos projetos, mas todos esses critérios também seguem a mesma linha de raciocínio descrita anteriormente. São itens como adequação orçamentária e viabilidade técnica. Existem indutores de pontuação, mas todos voltados para políticas afirmativas, aumentando a pontuação quando o projeto contempla mulheres, povos tradicionais, LGBTQIAP+, negros, deficientes, idosos e pessoa em situação de rua. Isso significa, na prática, que ter um registro de MEI traz mais garantias de participação e aprovação para receber recursos públicos do que, por exemplo, ter uma formação em música.

Esse distanciamento - ou talvez até mesmo descolamento - das políticas públicas de educação e cultura no Brasil acentua-se nos editais de São Paulo e Goiás. Em ambos, existe a opção de pleitear “aprimoramento artístico-cultural” ou “ações formativas”; no entanto, com a restrição de que não serão aceitos projetos que contemplem cursos regulares em instituições de ensino. Ou seja, mesmo quando o recurso é destinado à formação, esta não pode se dar em espaços tradicionalmente ligados a, de fato, realizar formação.

Compreendendo que o trabalho do músico não é uma prerrogativa exclusiva das

peças que têm essa formação, os editais transmitem uma impressão de que buscar esse tipo de formação - seja em conservatórios, licenciaturas, bacharelados ou mesmo cursos livres - não causa qualquer impacto para a profissionalização da área. E esta é uma indefinição evidente no Brasil, não apenas na música: o que distingue um artista profissional de um amador? Questões como estas, por exemplo, podem levar a movimentações importantes para uma determinada profissão, como, por exemplo, tal questionamento ter sido fundante para o surgimento das Casas de Cultura da França - primeiro grande projeto de política cultural no mundo (Urfalino, 2015).

Também chama atenção que todos os editais analisados não trazem nenhum direcionamento para a estruturação do trabalho cultural: não trata de questões como jornada de trabalho, obrigações do contratante, e nem determina valores de base para remuneração de artistas e de técnicos. Essa constatação é preocupante, principalmente porque a definição de agente cultural em todos os textos não define se trata-se do artista, de fato, contemplado, podendo ser um terceiro que atue justamente na contratação destes profissionais.

Por fim, destacam-se ainda duas observações. A primeira é a de que é uma exigência obrigatória, em todos os estados analisados, a apresentação de um "plano de mídia". Trata-se de uma definição de como as marcas do governo vão aparecer junto ao projeto, na presunção de que a circulação daquilo que será contemplado - gravações de discos, apresentações - se dá sempre por espaços de comunicação. Existe, portanto, uma preocupação demarcada dos processos de midiática da música - quando não há para os aspectos formativos.

A segunda é que, mesmo a contrapartida do projeto podendo ser uma ação de formação, não existe qualquer predefinição de que ela precisa ter a participação de algum tutor com qualquer tipo de titulação. Novamente, compreendendo que esta não é uma prerrogativa exclusiva e que cursos, oficinas e *workshops* podem ser ministrados por quaisquer pessoas, não existe nenhum indutor na análise de mérito quando as ações são feitas, por exemplo, por alguém que detenha uma licenciatura: uma formação específica para a docência.

CONCLUSÃO

A revisão e avaliação de ações do governo são fundamentais para a consolidação de políticas públicas em um ambiente democrático. Neste sentido, as considerações que são aqui apresentadas cumprem o papel de contribuir para o amadurecimento dos mecanismos de repasses financeiros para o fomento à cultura, não sendo de forma reducionista uma crítica ao instrumento analisado. A etapa de avaliação das políticas culturais, conforme afirma Isaura Botelho, ainda carece de mais valorização no país:

Ou seja, a resposta adequada às necessidades que o universo da cultura e das artes demandam depende da formulação de políticas públicas consequentes. Isso significa dizer que políticas consequentes não se confundem com ocorrências aleatórias, motivadas por pressões específicas ou conjunturais. Não se confundem também com ações isoladas, carregadas de boas intenções, mas que não têm consequência exatamente por não serem pensadas de forma abrangente, envolvendo todos os elos da cadeia: criação, formação, difusão e consumo. Cada um desses elos, por sua vez, exige a formulação de políticas específicas. Além disso, uma política pública exige de seus gestores planejamento e capacidade de antecipar problemas para poder prever mecanismos para corrigir rumos ou solucioná-los. Para fechar o ciclo do planejamento deveríamos ter a previsão de mecanismos de avaliação, etapa menos cumprida e valorizada (Botelho, 2009, p.125).

Todos os estados do Brasil observados possuem uma quantidade expressiva de formação de músicos. No Pará são 10¹⁵ cursos presenciais em instituições públicas estaduais e federais, e seis cursos na modalidade EaD em instituições privadas. Na Bahia são 6 cursos presenciais, em instituições públicas e privadas, com outros 11 de ensino à distância. Em Goiás são 9 cursos presenciais, e outros sete à distância; enquanto que no Paraná são 14 cursos presenciais, e outros 9 à distância. Já no estado de São Paulo, existem 76 cursos de música presenciais em instituições de ensino superior, somados a outros 16 à distância. Em nenhum deles, esse quantitativo teve um impacto para pensar o papel da formação no acesso ao recurso do edital.

Reconhecendo que políticas públicas de fomento devem ser de acesso universal para toda sociedade, estamos falando ainda assim de 116 formações presenciais em música que não contribuem para que o músico profissional tenha alguma condição diferente para acesso ao recurso em relação àquele que não teve formação - um recurso voltado especificamente para a realização de um trabalho. Em todos os editais analisados existem elementos que promovem variação da nota final a partir de diferentes elementos, abrindo, portanto, um precedente para que o aspecto da formação fosse levado em consideração, algo que foi ignorado.

Ainda que os editais tratem de uma política pública de repasse de recurso, a forma como um edital organiza o acesso a este dinheiro tem um impacto direto no modo como um determinado grupo se organiza socialmente. É possível problematizar este impacto a partir de dimensões maiores que a da organização do trabalho, se levarmos em consideração a concepção de Flores e Benmayoir de que "a cultura cria o espaço onde as pessoas se sentem seguras [...], pertinentes e participes de um grupo" (1997, p.15). Estamos falando, portanto, de uma consequência mais ampla no campo da cultura e sua relação com a educação.

No caso do que se observou concretamente na Lei Paulo Gustavo, o conhecimento musical - que poderia ser cancelado através da comprovação de uma formação insti-

15 Os dados das instituições de ensino e cursos de música aqui apresentados foram coletados na Plataforma emec do Ministério da Educação, entre os dias 16 de Janeiro a 15 de Fevereiro. Disponível em: <https://emec.mec.gov.br/emec/nova>. Acesso em: 15 de Fevereiro.

tucional em música - não desempenha nenhuma relevância. Dessa maneira, ao recordarmos da teoria de Freidson, que nos orienta a averiguar o papel do conhecimento e competência especializados para compreendermos como as ocupações se organizam e podem alcançar - ou não - determinadas posições e autonomia, confirmamos que não existe qualquer tipo de diferenciação, neste edital, entre aqueles que possuem ou não uma formação oficial em música. Mais sintomático ainda é o fato de que a falta de quaisquer critérios que pontuassem minimamente o quesito *formação na área*, demonstra que projetos sobre música possam ser submetidos - e eventualmente conduzidos -, inclusive, por profissionais de quaisquer áreas. Isso demonstra um alto grau de desproteção jurisdicional a que os profissionais da música estão sujeitos e, considerados pelos critérios da lente teórica oferecida por Freidson, revela uma baixa capacidade de organização dessa categoria.

Penna e Sobreira já chamavam a atenção, em 2020, para a necessidade de um maior diálogo das tradicionais áreas de formação superior em Música, ou seja, Performance, Composição e Musicologia, com a Educação Musical, pois esta última já vem produzindo uma discussão sólida e substancial sobre a necessidade de repensarmos o modelo de ensino conservatorial. A realidade de um *habitus* conservatorial (Pereira, 2014), responsável por orientar as nossas disposições para a formação de futuros profissionais no campo da música, relaciona-se diretamente com a construção de subjetividades que não priorizam o desenvolvimento de uma consciência de classe que, apenas através de uma articulação coletiva, é capaz de alcançar algum tipo de transformação em relação à sua autonomia profissional (Couto, 2017), ou quaisquer outros tipos de transformações no campo do trabalho, e isso incluiria a luta por algum grau de reconhecimento de uma formação em música nos editais públicos de fomento.

A relação entre educação e cultura é reivindicada enquanto discurso, como fez a Ministra da Cultura Margareth Menezes em seu discurso de posse¹⁶ ao afirmar, posteriormente, que ambos são uma alavanca para emancipação de um povo¹⁷. Na prática, entretanto, a avaliação aqui apresentada justifica questionar: que papel exerce a formação do músico em sua profissionalização? A política pública de repasse de recurso através de premiação por edital demonstra tanto ignorar o papel da educação, quanto reforçar demandas neoliberais ao demarcar que o profissional é aquele que tem, antes de tudo, um registro de empresa, ainda que de uma empresa de uma pessoa só: um empreendedor de si mesmo. Perspectiva fundamental de ser revista no atual contexto de retomada da cultura no Brasil.

16 Fonte: <https://www.brasildefato.com.br/2023/01/03/cultura-forte-auxilia-em-areas-como-emprego-e-educacao-diz-margareth-menezes-na-posse-do-minc> - Acessado em março de 2024.

17 Fonte: <https://www12.senado.leg.br/radio/1/noticia/2023/05/09/margareth-menezes-cultura-e-vetor-de-desenvolvimento-economico-e-social> - Acessado em março de 2024.

BIBLIOGRAFIA

ANTUNES, Ricardo. *O Privilégio da Servidão: o novo proletariado de serviços na era digital*. São Paulo: Boitempo, 2018.

BARBALHO, Alexandre. Políticas culturais no Brasil: Identidades e diversidade sem diferença. In: RUBIM, Antônio Albino Canelas e BARBALHO, Alexandre (Orgs.). *Políticas Culturais no Brasil*. Bahia: Edufba, 2007, p. 37-60

BARBOSA, Maria L. A sociologia das Profissões: em torno da legitimidade de um objeto. *Boletim Informativo e Bibliográfico de Ciências Sociais*. Rio de Janeiro, n. 36, 1993, p. 03-30.

BOTELHO, Isaura. A crise econômica, o financiamento da cultura e o papel do estado e das políticas públicas em contextos de crise. In: *Políticas Culturais em Revista* (UFBA). 1 (2), 2009, p. 124-129.

BRASIL. Lei nº 3.857, de 22 de dezembro de 1960. Cria a Ordem dos Músicos do Brasil e Dispõe sobre a Regulamentação do Exercício da Profissão de Músico e dá outras Providências. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l3857.htm. Acesso em: março de 2024.

BRASIL. Ministério de Educação e Cultura. LDB - Lei nº 5.692, DE 11 DE AGOSTO DE 1971. Fixa Diretrizes e Bases para o ensino de 1º e 2º grau, e dá outras providências. Disponível em: <https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=LEI&numero=5692&ano=1971&ato=f4ekXQU50MjRVT190>. Acesso: Março, 2024.

BRASIL. Lei nº 13. 278, de 2 de maio de 2001. Altera o § 6º do Art. 26 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que fixa as diretrizes e bases da educação nacional, referente ao ensino da Arte. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2016/Lei/L13278.htm. Acesso em: março de 2024.

BRASIL. Lei nº 11.769, de 18 de agosto de 2008. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996...para dispor sobre a obrigatoriedade do ensino da música na educação básica. Diário Oficial da União, Brasília, ano CXLV, n. 159, seção 1, p. 1, 19 ago. 2008. Disponível em: <https://www.in.gov.br/imprensa/visualiza/index.jsp?jornal=1&pagina=1&data=19/08/2008>.

BRASIL. Lei nº 13.278, de 02 de maio de 2016. Altera o § 6º do art. 26 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que fixa as diretrizes e bases da educação nacional, referente ao ensino da arte. Diário Oficial da União, Brasília - Seção 1 - 3/5/2016, Página 1. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2016/lei-13278-2->

maio-2016-782978-publicacaooriginal-150222-pl.html. Acesso em: marco de 2024.

CALABRE, Lia. Políticas culturais no Brasil: balanço & perspectivas in: RUBIM, Antônio Albino Canelas & BARBALHO, Alexandre (orgs.). *Políticas Culturais no Brasil*. Bahia: Edufba, 2007. Pgs. 87 - 107

CANCLINI, Nestor Garcia. *Política Cultural: conceito, trajetória e reflexões*. Bahia: Edufba, 2019.

COSTA, Rodrigo H.; SOUSA, Caio L. J. A música como ocupação no Brasil em 2019: análise da composição do mercado de trabalho. *Opus*, v. 29, p. 1-24, 2023.

COSTA, Anne V. L. da; RIBEIRO, G. M. Percursos de inserção profissional: um estudo com egressos de licenciatura em Música da UERN. *Revista da Abem*, v. 28, p. 230-248, 2020.

COUTINHO, Raquel A. *Formação superior e mercado de trabalho: Considerações a partir das perspectivas de egressos do bacharelado em música da UFPB*. 104 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014.

COUTO, Ana C. N. *Dialética Social Da Pesquisa em Música: produção do conhecimento e autonomia profissional dos músicos performers na pós-graduação brasileira*. 2017. 213 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco, 2017.

DURAND, José Carlos. *Política Cultural e Economia da Cultura*. São Paulo: Ateliê Cultural, Edições SESC, 2013.

EVETTS, J.; MIEG, H.A.; FELT, U. Professionalization, Scientific Expertise, and Elitism: A Sociological Perspective. In: ERICSSON; ANDERS. *The Cambridge Handbook of expertise and expert performance*. Cambridge University Press, 2006.

FEICHAS, H. F. B. *Formal and informal music learning in brazilian higher education*. 2006. 257 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Educação da Universidade de Londres, 2006.

FLICK, Uwe. *Uma introdução à pesquisa qualitativa*. Porto Alegre, Artmed, 2009.

FLORES, W. V.; BENMAYOR, R. (comp.). *Latino cultural citizenship: claiming identity, space, and rights*. Boston: Beacon Press, 1997.

FREIDSON, Eliot. *Renascimento do profissionalismo: teoria, profecia e política*.

Tradução de Celso Mauro Paciornik. São Paulo, Edusp, Coleção Clássicos, n. 12, 1988.

HUNTER, James. *Culture wars: the struggle to define America*. Nova York: Basic Books, 1991.

JARDIM, Vera L. G. Institucionalização da profissão docente o professor de música e a educação pública. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 21, p. 15-24, mar. 2009.

NOGUEIRA, Bruno. Música de Pernambuco: relações entre políticas públicas e identidade musical. Unisinos: *Revista Fronteiras - estudos midiáticos*, [s.l.], v. 23, n. 3, p. 104-116, 2021.

NOGUEIRA, Bruno. Impactos do governo Jair Bolsonaro para as políticas públicas de cultura do Brasil. *Políticas Culturais Em Revista*, 16(2), 153–178, 2023.

PENNA, Maura; SOBREIRA, Silvia. A formação universitária do músico: a persistência do modelo de ensino conservatorial. *Opus*, [s.l.], v. 26, n. 3, p. 1-25, set./dez., 2020. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2020c2611>.

PEREIRA, Marcus V. M. Licenciatura em música e *habitus* conservatorial: analisando o currículo. *Revista da ABEM*, Londrina, v. 22, n.32, p. 90-103, jan./jun., 2014. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/464>. Acesso em: 6 jun. 2023.

PEREIRA, Marcus V. M. "Mão na Roda": uma roda de choro didática. *Opus*, [s.l.], v. 25, n. 2, p. 93-121, maio/ago., 2019. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2019b2505>. Acesso em: 13 jun. 2023.

PICHONERI, Dilma F. M. *Relações de trabalho em música: a desestabilização da harmonia*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2011.

PIMENTEL, Maria O. de Q. *Traços de Percursos de Inserção Profissional: um estudo sobre egressos dos Conservatórios Estaduais de Música de Minas Gerais*. 2015. Dissertação (Mestrado em Música). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

QUEIROZ, L. R. S. Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões. *Revista da ABEM*, Londrina, v. 25, n. 39, p. 132-159, jul./dez., 2017. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/726/501>. Acesso em: 14 jun. 2023.

REQUIÃO, Luciana. Mundo do trabalho e música no capitalismo tardio: entre o reinventar-se e o sair da caixa. *Opus*, v. 26 n. 2, p. 1-25, maio/ago. 2020.

RIO DE JANEIRO. Decreto nº 143, de 12 de Janeiro de 1890. Extingue o Conservatorio de Musica e crêa o Instituto Nacional de Musica. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-143-12-janeiro-1890-520576-publicacaooriginal-1-pe.html#:~:text=Extingue%20o%20Conservatorio%20de%20Musica%20e%20cr%C3%AAa%20o%20Instituto%20Nacional%20de%20Musica>. Acesso em: Março, 2024.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Dilemas para uma política cultural na contemporaneidade. In: LEITÃO, Cláudia (org). *Gestão Cultural: significados e dilemas na contemporaneidade*. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2003, p. 89-104.

RUBIM, Antônio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (orgs). *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: Edufba, 2007.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. *Políticas Culturais e Novos Desafios*. In: Matrizes (USP), v2, p. 93-115, 2009.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. *Cultura e Políticas Culturais*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2011.

SANDRONI, C. "Uma roda de choro concentrada": reflexões sobre ensino de músicas populares nas escolas. In: IX Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical, 2000, Belém do Pará. *Anais...*, s/d., 2000, p. 19-26.

SENA, Ibsen Perucci. Presença/ausência do professor de música nas escolas de rede pública de Brasília: um levantamento com instituições que ofertam o nível médio. In: XXIV Congresso da ANPPOM, 2014, São Paulo - SP. *Anais da ANPPOM*, 2014.

SOUZA, Luan Sodrê de. Educação musical afrodiaspórica: uma proposta decolonial a partir dos sambas do Recôncavo Baiano. *Revista da ABEM*, [s.l.], v. 28, p. 249-266, s/d., 2020. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/917>. Acesso em: 22 jun. 2023.

SILVA, Kleyber B. *Perspectivas e desafios dos egressos do Curso Técnico em Instrumento Musical do IFPE Campus Barreiro para o mercado de trabalho da Mata Sul de Pernambuco*. 2023. 108 f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Música e Sociedade). Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco. 2023.

TAVARES, Márcio. Guerra cultural: das origens a Bolsonaro. RUBIM, Antônio; TAVARES,

Márcio (org.). *Cultura política no Brasil atual*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021, p.57-77

TURINO, Célio. *A editalização da cultura*. Cultura e Mercado, 2023. Disponível em: <https://culturaemercado.com.br/a-editalizacao-da-cultura/>. Acesso em 15/09/2023

URFALINO, Philippe. *A invenção da política cultural*. São Paulo: Edições SESC Cultural, 2015.

VIEIRA, Lia. A escolarização do ensino de música. Campinas: *Pro-Posições*. v. 15, n. 2(44)-maio/ago. 2004.

