

PARA ESTUDAR O TRABALHO MUSICAL – conceitos e notas de apoio ao trabalho de campo

PROFILE OF PROFESSIONAL MUSICIANS in Rio de Janeiro (1943-1945) – An exploratory study

*José Alberto Salgado*¹

Escola de Música-UFRJ

zeal.musica@gmail.com

ORCID 0000-0002-8233-1588

Submetido em 24/06/2024

Aprovado em 07/08/2024

1 Trabalha com etnomusicologia e educação musical desde a conclusão de seu mestrado em 2000, após trajetória de atuação como instrumentista, arranjador e compositor. Entre 2001 e 2005, sua pesquisa etnográfica de doutoramento examinou o tema da profissionalização, com estudantes universitários de música no Rio de Janeiro. Tópicos interligados de aprendizagem, técnica, ética, estética e economia – no exercício da profissão e nos estudos de música – continuam a ser investigados nos cursos que leciona, na orientação de pesquisas e nos escritos resultantes, em interlocução com estudantes e colegas na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e, desde 2015, na Universidade de Aveiro (Portugal), onde atuou como professor visitante e investigador colaborador do INET-md.

Preâmbulo

Neste ensaio, reflito sobre processos de trabalho com música, experimentados na trajetória pessoal e também no acompanhamento de pesquisas feitas a partir da universidade, com músicos e conjuntos engajados em atividades da profissão. Apresento um pequeno agrupamento de conceitos da literatura sobre o trabalho em geral, que podem ser úteis a novos estudos sobre o trabalho especificamente musical, além de notas sobre teoria e metodologia — no sentido de apoiar esses estudos, principalmente pelo caminho empírico do “trabalho de campo”.

Com a licença poética que um preâmbulo e que o gênero ensaio permitem, começo pela descrição abreviada de um sonho que tive há pouco tempo, com Howard Becker. A situação era a de um seminário, as pessoas sentadas em círculo se apresentavam, e eu falei brevemente de meu vínculo com a etnomusicologia, pelo que o sociólogo estadunidense, bem mais jovem no sonho, demonstrou interesse e fez uma observação sobre alguma prática musical das tradições orais, no interior do Brasil.

Nessa altura, acordei e segui imaginando a continuação do diálogo, como é frequente acontecer após um sonho nítido, que prende a atenção. Eu diria a ele que minha ligação principal com a disciplina se dava por meio de um objeto de estudo mais urbano: a profissão musical, os processos de profissionalização, os “modos de agir e pensar” — como dizia o folclorista Edison Carneiro ao estudar práticas culturais — que observamos entre músicos trabalhando e vivendo na cidade. E diria também (finalmente frente a frente!), que esses “músicos urbanos” estavam e estão presentes nas pesquisas que faço e acompanho desde que li os capítulos que ele, Becker, construiu para sua coletânea, *Outsiders*, publicada primeiramente em 1963, e cuja importância motivou uma tradução brasileira, quarenta e cinco anos depois.

Tomando impulso no episódio, vou tratar aqui de aspectos que me parecem centrais para a temática deste dossiê publicado em *Orfeu*, e que interessam diretamente a estudantes e pesquisadoras/es em cursos de graduação e pós-graduação — já que analisar os processos de trabalho na preparação e realização de “música” contribui para a formação e ação de “profissionais reflexivos” (v. Tardif; Moscoso, 2018).

Primeiras notas: sobre o trabalho em geral e o trabalho musical

Depois de um período de cerca de vinte anos trabalhando como músico em várias formas de atuação, resolvi retomar a formação acadêmica, com vistas a “trabalhar na universidade”. Cursando o mestrado, encontrei, entre as leituras para a disciplina de sociologia da música, o livro já citado de Becker, no qual dois capítulos apresentavam uma pesquisa com músicos de jazz, contando interpretações do autor sobre falas de seus colegas de *gigs*, e diálogo com conceitos da literatura. Era meu primeiro encontro,

quase fortuito (o título estava entre as “outras leituras recomendadas” para o curso), com a etnografia — esse caminho de pesquisa a que me dediquei desde então.

Mais adiante, no doutorado, me dediquei a uma pesquisa etnográfica com estudantes universitários de Música (Salgado, 2005), cujo título, “Construindo a profissão musical”, indicava aquilo que a investigação e a reflexão com as/os participantes detalhavam na tese: que os atos de estudar e trabalhar, preparar e realizar produtos e apresentações musicais formam um tipo de “ciclo de produção”, sempre retomado por musicistas ao longo de suas carreiras. Para a maioria desses agentes, a própria ideia de “profissional” tem menos a ver com uma posição fixa, alcançada em definitivo, do que com uma construção em andamento, uma “profissionalização” continuada.

As pesquisas que tenho supervisionado a partir de 2010 como professor da UFRJ e, a partir de 2013, também no PPGM-UNIRIO, são dedicadas a descrever e analisar processos de profissionalização em música. As práticas específicas dessa arte, a organização das produções individuais e em grupo, os problemas e interesses que músicos encontram nas variadas “frentes de trabalho” de uma profissão geralmente “multifacetada” (Salgado, 2020; Cardoso, 2023) — formam a “matéria-prima” para elaboração nos respectivos processos de pesquisa (Erthal, 2017. Gregory, 2012. Lacombe, 2014. Meneses, 2021. Milito, 2019. Navarro, 2014. Neres, 2016. Pacheco, 2013. Pacheco, 2020. Peres, 2015. Peres, 2011. Rêgo, 2022. Ribeiro, 2023. Salgado, Neves, Silva, 2020. Sandroni, 2020. Velón, 2022)².

Desde uma análise panorâmica sobre vinte e três pesquisas brasileiras que, até o ano de 2019, examinaram temas do trabalho musical (Salgado, 2019), outras pesquisas, geralmente ligadas à pós-graduação em Música, foram realizadas ou estão em andamento, e, em conjunto com os artigos publicados em periódicos, já formam um corpo de literatura considerável para apoiar novos estudos. Mais recentemente, os temas incluíram as condições para o trabalho de musicistas durante o período da pandemia de COVID-19 (p.ex. Guazina, 2021) e as tendências atuais de organização desse trabalho (p.ex. Costa; Sousa, 2023. Oliveira, 2023), com métodos que fazem combinações diversas entre elementos de levantamento bibliográfico, entrevistas, quantificações, análise de documentos produzidos por entidades locais ou internacionais, análise de produções na internet, pesquisa etnográfica.

As abordagens no conjunto da literatura mais recente tendem a enfatizar ideias relacionadas às condições mais gerais do trabalho humano no estágio atual do capitalismo, em âmbitos locais e translocais. E reportam que, com as práticas econômicas concentradas em financeirização, compra e venda de serviços e desregulação, acentuam-se caracte-

² Na lista de referências ao final, o título de cada uma dessas pesquisas indica a variedade de situações e organizações de trabalho musical, estudadas pelos autores e autoras em modo etnográfico, junto a musicistas e outras pessoas participantes. No presente texto, aproveito também a experiência dos Seminários “Para estudar o trabalho musical”, como professor visitante na Universidade de Aveiro, em Portugal, e cito investigações conduzidas naquele país (Clément, 2022. Cardoso, 2023. Salgado, 2023a, cap.5).

rísticas como precarização dos empregos, piora de condições de trabalho, flexibilização ou inexistência de contratos, fragilização das categorias profissionais e suas associações.

Pelo lado da distribuição de produtos e serviços musicais, é notável a concentração em torno de plataformas digitais e práticas ligadas à chamada “economia da atenção” (Gohn, 2020. Cruz, 2016). Proliferam, por exemplo, as atividades de ensino musical via cursos e tutoriais online, e tornou-se muito conhecida a prática da “monetização” para remunerar canais de vídeo mantidos também por músicos, individualmente ou em pequena equipe.

Toda essa atividade em ambiente de comunicação virtual vem acompanhada de discursos que, desde o tempo da crítica adorniana, parecem enfatizar uma identificação de “música” com “entretenimento”, e evocam mais uma vez o problema do “fetiche da mercadoria cultural”, por ocultar os processos de trabalho artístico e simplificar a apreciação (Adorno, 1987). Como variante atual, premiam-se as figuras do “influencer” e da “celebridade” pelos números de visualizações na internet, que substituem os números de vendas de álbuns e “singles” como critério principal da indústria fonográfica anterior. E a mesma ideologia que antes pontuava os discursos com a “inserção (do indivíduo) no mercado de trabalho” vai gradualmente omitindo e substituindo as palavras “trabalhador” ou “funcionário” — preferindo agora dizer (com “eufemismo liberal”, diria Bourdieu) “colaborador”, e enaltecer o “empreendedorismo”.

O contato com fontes, dados e análises produzidos em disciplinas para além da área de música (em pesquisas de Sociologia do Trabalho, Comunicação, Estudos Econômicos e Ciência Política, por exemplo) é necessário à contextualização do trabalho musical — importa compreendê-lo lado a lado com outras atividades profissionais e no campo mais geral da “produção social”. Essa experiência multidisciplinar e universitária, vivida nos estudos e pesquisas, é formativa de uma consciência para a vida econômica, política e cidadã, como propõem as IES brasileiras em seus respectivos estatutos.

Neste ensaio, procuro combinar dois tipos de atenção, com mais inclinação para o que é específico da prática musical. Começando por conceitos úteis ao estudo do trabalho em geral, daremos espaço e consideração teórica ao que se pode examinar e aprender sobre a particularidade do trabalho musical, por meio de pesquisas empíricas. Com relação a assuntos de metodologia, vou me referir principalmente à pesquisa etnográfica, como caminho para a construção e comunicação de conhecimentos sobre o trabalho musical.

Daqui em diante, o texto tem quatro partes. A próxima seção traz um pequeno grupo de “conceitos elementais do materialismo histórico”, segundo a versão de Marta Harnecker (1937-2019), como referencial teórico adaptável a pesquisas sobre o trabalho musical.

Na seção “Sobre a particularidade da profissão musical”, focalizo o papel de instrumentistas e comento relações com a matéria-prima e com os meios de trabalho, como tópicos que demandam estudo detalhado, de tipo etnográfico, para compreender particularidades relevantes da profissão.

Em seguida, apresento considerações “Sobre o trabalho de campo”, tendo em mente estudantes de graduação e pós-graduação que se engajam em pesquisas etnográficas, com interesse nas atividades de trabalho em práticas musicais.

Na parte final, apresento mais pontos para a discussão continuada, considerando dois modos associados de trabalhar, e seus agentes no campo social: o trabalho de pesquisa sobre música e o trabalho sonoro dos músicos profissionais – e argumento que o “trabalho de campo” das pesquisas etnográficas tem o potencial de promover encontros, articulações e reflexões entre os dois.

Conceitos para estudar o trabalho

A construção de conhecimentos sobre o trabalho humano tem uma história longa mas, para os limites de um ensaio, convém não ir muito longe, voltar muito atrás. Vamos tomar como referência, inicialmente, um livro da intelectual chilena Marta Harnecker, publicado em 1971. Sua apresentação de “conceitos elementais” é didática e traz fundamentos para o estudo do trabalho humano, pela abordagem epistêmica do “materialismo histórico” – construção teórica e metodológica de Karl Marx e Friedrich Engels. Aqui, vamos relacionar esses fundamentos ao estudo da construção e do exercício de uma profissão no campo da música, referindo a essas ações como *trabalho musical*, ao longo do texto.

Os conceitos que vão aparecer a partir da próxima seção, já em conexão com o trabalho musical³, estão apresentados pela autora em dois capítulos do livro. O primeiro analisa o “processo de trabalho”, em geral, definindo os “elementos” que o constituem: objeto do trabalho (matéria bruta e matéria-prima), meios de trabalho (em sentido estrito e sentido amplo), meios de produção (objeto + meios de trabalho), força de trabalho (energia humana despendida na atividade); divisão do trabalho (divisão da produção social, divisão técnica do trabalho e divisão social do trabalho).

No segundo capítulo, “Relações sociais de trabalho”, definem-se os conceitos de agentes de produção (trabalhadores diretos e trabalhadores indiretos), relações técnicas de produção (conforme a função exercida no processo de trabalho) e relações sociais de produção (conforme a propriedade dos meios de produção).

³ A “tradução” que faço para o campo da música não substitui a leitura dos capítulos de Harnecker, que recomendo vivamente para a discussão e a continuidade das pesquisas.

Sobre a particularidade da profissão musical

Partimos agora para o nível mais específico, do trabalho musical. E como este também se realiza em especialidades distintas, opto por focalizar uma delas, para maior aprofundamento — o trabalho de instrumentistas, em sua relação estreita com os instrumentos.

Traduzindo o conceito dos “meios de trabalho” para o estudo de práticas musicais, considero de início o papel dos instrumentos musicais, sua propriedade e seus usos. E no momento seguinte, passamos a considerar também os cuidados com sua manutenção, a valoração que recebem de quem os possui e utiliza para trabalhar, as variações de seu valor econômico conforme os detalhes de construção e as modificações que recebem de *luthiers*.

Começando pelo tópico da propriedade: a quem pertencem esses meios de trabalho “no sentido estrito”, como diz Harnecker? Vemos que, de modo geral, os instrumentos utilizados por músicos profissionais pertencem a eles e elas, instrumentistas. Essa relação de propriedade é desenvolvida desde cedo na trajetória de um/a musicista. E na própria organização dos produtos industriais, por modelos de instrumentos e por faixas de consumidores, a categoria “estudante” tradicionalmente designa os modelos mais simples e de menor custo, para aquisição por iniciantes.

Nas biografias e nas entrevistas com músicos, ouvimos com frequência as histórias sobre o “meu primeiro instrumento”, lado a lado com os primeiros passos na aprendizagem musical. Também ocorre, especialmente quando se comentam as qualidades de instrumentos e equipamentos, que a narrativa de um/a musicista sobre sua trajetória incluía dados sobre aquisição, trocas e modificações dos instrumentos que usam.

É fato que contratantes de shows, proprietários de casas noturnas e agentes diversos podem, ocasionalmente, disponibilizar certos equipamentos e acessórios — de amplificação, mixagem, equalização; estantes, tripés etc. Também os meios de trabalho “em sentido amplo” (Harnecker, 1971, cap. 1), como os próprios espaços físicos (o auditório, o palco, o estúdio) onde se realizam trabalhos (shows, workshops, gravações) podem ser propriedade desses outros agentes. Mas o que se verifica geralmente é que os instrumentos (“acústicos”, elétricos, eletrônicos) pertencem aos musicistas, sendo usados como as fontes sonoras (meios de trabalho) mais determinantes para produzir a música no local de trabalho.

Neste ponto, importa lembrar a distinção que Harnecker faz entre meios de trabalho “em sentido estrito” e “em sentido amplo”. Somente uma associação apressada aos termos do materialismo histórico pode atribuir a posse dos “meios de produção”, em sua totalidade (objeto do trabalho + todos os meios de trabalho), a contratantes de apresentações e outras produções de música. Tal atribuição pode distorcer a análise, pois deixa de levar em conta não somente o fator da propriedade dos meios de trabalho “em sentido estrito”, mas também os demais fatores de um relacionamento especialmente

identitário, cuidadoso e até mesmo afetivo com eles, com características que têm mais a ver com artesanaria e autonomia do que com formas de trabalho alienado — também presentes, mas de nenhum modo suficientes para descrever e interpretar a realidade do trabalho do instrumentista.

Existem mais traços particulares: o trabalho que musicistas operam sobre a matéria sonora, numa relação de engajamento com a matéria-prima e com os meios utilizados, e atenta aos muitos detalhes do processo de *fazer música*, passam pela lida com obstáculos frequentes, por testagem de hipóteses e criação de soluções durante a ação — com recursos de racionalidade, sensibilidade, intuição e os diversos saberes técnicos incorporados, tudo isso a compor, digamos, sua “força de trabalho” (Harnecker, 1971, p.31), na produção de música.

Nisso, evocam um tipo de processo que o filósofo John Dewey designou como “experiência estética”, um modelo avesso aos sentidos de alienação na atividade laboral. No conceito de Dewey, é interessante notar que a qualificação da experiência como “estética” não vem de uma ligação exclusiva ao campo da “arte”, mas se deve principalmente ao modo intenso e sustentado de engajamento entre sujeito e objeto — ambos operando, com mútua influência, em qualquer processo de elaboração ou contemplação, artística ou de outro tipo (Dewey, 1980).

Ora, no tipo de trabalho que estudamos, a matéria-prima ou o “objeto” — que corresponde à categoria dos “materiais”, na teoria do educador Keith Swanwick — é elaborada pela/o própria/o musicista e pelo instrumento. Desde aí, já se pode encontrar um fundamento de identificação no trabalho. E quando se fala em satisfação do músico ao tocar/trabalhar, esse sentimento tem a ver com o fato de que esse material não estava pronto na natureza; não era, na terminologia de Harnecker, “matéria bruta”, independente da agência humana. Os sons — que o instrumentista vai articulando em gestos expressivos, em “frases”, e, para além desse nível, em formas maiores, estruturando ou performando assim um discurso inteiro (Swanwick, 1999) — já são “produtos” de estudo técnico e estético, desde cedo em sua aprendizagem, e continuamente na carreira.

Deve-se compreender esse estudo, essa preparação verdadeiramente artesanal, como trabalho humano, cuidadoso e continuado, e ainda por cima como atividade social complexa, pois envolve: a) referências de outros músicos, produtores no passado e no presente de sons e discursos que servem de critério à elaboração de uma “sonoridade própria” para o músico; b) o instrumento utilizado, com suas qualidades específicas de construção, sua “voz” e “personalidade” — metáforas historicamente empregadas por construtores e instrumentistas⁴; c) expectativas quanto aos resultados sonoros de cada tipo de instrumento, em cada tipo de música, convencionadas e compartilhadas como

⁴ É sugestivo que uma pequena peça cilíndrica de madeira, unindo o tampo e o fundo da caixa de ressonância do violino, para fazê-la vibrar inteiramente, seja chamada de “alma”.

parâmetros de avaliação, entre pares, público, críticos, contratantes e demais agentes num “mundo (social) da arte” (Becker, 2010).

Trazendo os conceitos do materialismo histórico para estudar os processos de trabalho do/da instrumentista, vemos que, nas relações técnicas e sociais dessa produção, tal tempo de estudo, preparação, “trabalho invisível” para o público, corresponde a um “processo de trabalho individual”, que se alterna e complementa com processos de trabalho coletivo (ensaios, apresentações, gravações, oficinas etc.), quando outros agentes participam da produção. Algo importante nos processos de trabalho individual, segundo Harnecker, é seu duplo caráter de artesanaria e autonomia. Isto nos serve ao menos como um princípio, a conferir e detalhar em pesquisas empíricas — e para um/a musicista que reflita sobre suas rotinas de estudo com o instrumento, não é difícil reconhecer a validade do que a autora diz sobre o processo:

(...) nele existe uma clara unidade do trabalhador e de seu meio de trabalho. A qualidade e o rendimento do trabalho do artesão dependem da habilidade pessoal com que pode manejar seu instrumento de trabalho. Por outro lado (...), é ele quem controla todo o processo de trabalho ou o tem sob domínio absoluto. Decide quando, como e onde deve trabalhar. (Harnecker, 1971, p. 42)

Possivelmente, a musicista reconhecerá também que, quanto ao que é dito sobre controle e “domínio absoluto”, poderia haver mais cautela na proposição. A realidade mostra que o instrumento, com suas partes e acessórios, pode colocar uma série de resistências à ação. Bruno Latour, autor da teoria ator-rede (Latour, 2005) aproveitaria para mostrar mais uma vez a agência decisiva daquele artefato que emperra, engasga, desafina, guincha ou simplesmente quebra⁵ — e assim, de modo mais ou menos passageiro, se evidencia como parceiro ou empecilho na produção. O quadro se amplia com a interferência da temperatura ambiente, da umidade do ar, de certo vírus ou bactéria no organismo da instrumentista, todo um conjunto de forças, enfim. E se esta observação parecer prosaica ou não-artística, a musicista poderá objetar que é assim mesmo que acontece, e que o palco é que pode parecer às vezes uma espécie de Olimpo ou Arcádia — enquanto no “trabalho recôndito” de um músico (Cardoso, 2023) ou em seu trabalho coletivo no “chão da fábrica”, no ensaio da orquestra, se encontra cotidianamente a cena completa e realista, incluindo as tensões nas relações de poder (entre músicos, regentes e outros coprodutores), que um etnógrafo sintetizou como “o avesso da harmonia” (Lehmann, 1998).

Seguindo, é fundamental considerar a relação que instrumentistas em geral mantêm com seus próprios instrumentos — objetos especializados, muitas vezes valiosos, e sempre centrais no quadro geral dos *meios de produção* para a atividade. Um instrumento musical, pertencendo a quem com ele trabalha, chega a ser revestido de valorações afe-

⁵ Um apreciado quarteto de clarinetistas em São Paulo adotou como nome do conjunto “Sujeito a Guincho”, referindo com humor a uma característica desse instrumento de sopro.

tivas, e se torna objeto de cuidados especiais. Referido às vezes como “companheiro”, é marcador de identidade e pode se incorporar ao nome da pessoa, por apelido; demanda gastos e tempo de manutenção; carrega um histórico, às vezes relatado em entrevistas ou conversas informais.

Não é incomum que um músico profissional encomende modificações⁶ em seu instrumento, a um *luthier*. Em alguns casos, esse artesão especializado pode desenvolver uma colaboração com seu cliente musicista — por exemplo, na testagem de novos materiais e modelos de construção⁷. Numa atividade de pesquisa, participando de um encontro de violeiros em Portugal, pude observar esse tipo de cooperação criativa, capaz de enriquecer as carreiras de ambas as partes, e que o violeiro brasileiro Ivan Vilela destacou como fator importante para os progressos técnicos e artísticos alcançados em anos recentes por quem trabalha com esse instrumento, de resto tão ligado a tradições antigas de construção material e repertório típico (Salgado, 2023a, cap. 5).

Toda a consideração que fizemos até aqui sobre os “meios de trabalho”, que uma/a instrumentista opera para fazer música profissionalmente, serve como impulso teórico para pesquisas de campo. No processo de observar, ouvir e dialogar com musicistas, podemos chegar ao necessário detalhamento e compreensão dos meios utilizados — inclusive para além dos instrumentos musicais —, de sua operação, e dos limites e avanços envolvidos. A pesquisa empírica é necessária também para conhecermos e discutirmos com participantes as condições concretas de acesso aos meios de trabalho, os atributos e limitações que eles apresentam, e o efeito que exercem sobre as qualidades do que se produz. Em artigo sobre as condições do trabalho de músicos durante a pandemia de COVID-19, em contexto brasileiro, Laíze Guazina destacou que

Não apenas o acesso à internet, mas a qualidade do seu sinal, os equipamentos e a estrutura disponíveis e a possibilidade de exercer o teletrabalho passaram a ser novas fronteiras da desigualdade social. (Guazina, 2021, p. 2, rodapé)

Podemos agora retornar a considerações sobre o nível mais geral do trabalho, como objeto de estudo em pesquisas. O esquema que desenhei na seção acima, em três partes (a, b, c) de uma “atividade social complexa”, serve como indicativo de uma complexidade ainda maior, e sempre dinâmica — a ser examinada e descrita em situações concretas de pesquisa. A concepção de “arte como ação coletiva” vem sendo proposta há algumas décadas (Danto, 2002 [1976]. Becker, 2010 [1982]. Small, 1997), como um paradigma para compreensão da produção no campo das artes. Trata-se, em resumo, de conhecer em detalhe os diferentes papéis desempenhados numa espécie de “ópera”, com suas articulações, sua interdependência: dos bastidores ao proscênio, da fabricação de cada meio de trabalho empregado às negociações e decisões que “fazem acontecer” uma récita, um show, um festival.

6 Para isso, existe inclusive o termo *mods*, de *modifications*, no jargão anglófono de guitarristas.

7 Esse tipo de parceria tem sido crescentemente registrado em vídeos e divulgado na internet.

Por esse caminho, já se vê que o estudo das várias partes e de sua integração não se limita ao trabalho sonoro, dos “agentes de produção que entram em contato direto com a matéria-prima” (Harnecker, 1971, p. 43), mas abarca toda a gama de atores e agências que formam uma “cadeia produtiva”, como se usa dizer em associação a “economia da cultura” e a “indústrias criativas” (Prestes Filho, 2009). Alguns desses diferentes papéis, inclusive, podem ser exercidos pelo/a musicista, em meio a tendências — naturalizadas na chamada “racionalidade neoliberal” (ver sublinhados na citação a seguir) —, de multiplicação de tarefas assumidas por um só agente. Em artigo recente, Costa e Sousa também mencionam o problema do “emaranhado de atividades” (Costa; Sousa, 2023, p.5), enquanto Ana Oliveira, elaborando sobre entrevistas em sua pesquisa, cita um músico português, que se identifica também como técnico de som e professor, e adota discurso muito em voga:

Os músicos não estão preparados para este tipo de realidades que, mais cedo ou mais tarde, todos terão de enfrentar. Estávamos a pensar que nos currículos dos cursos os músicos deveriam ser mais preparados para se adaptarem a este tipo de realidades. Na verdade, a vida de um músico não é apenas tocar. Há muito trabalho administrativo que precisa ser feito.⁸ (citado em Oliveira, 2023, p. 35, sublinhado por mim).

Às visões de “ação coletiva”, que reconhecem a cooperação entre os agentes que trabalham diretamente sobre a matéria-prima e outros (“trabalhadores indiretos”), veio se somar a teoria do ator-rede, de Bruno Latour (2005), trazendo nova ênfase à “agência das coisas”, das tecnologias e de fatores “não-humanos”⁹.

No entanto, os condicionantes materiais — pelos conceitos de matéria bruta, matéria prima, meios de trabalho em “sentido estrito”, e em “sentido amplo”, e os “meios de produção” a reunir todos esses elementos — já recebiam atenção como categorias fundamentais para análises da “produção social”, no sistema teórico precisamente denominado como “materialismo histórico” (v. Marx, 2013. Althusser, 1971. Harnecker, 1971). Esta consideração diacrônica não tem o sentido de igualar teorias separadas pelo tempo histórico e pelas condições de seu surgimento. A redução seria, ademais, uma espécie de descaso ao trabalho intelectual realizado em cada processo — esta forma de trabalho que Harnecker, novamente, acentuou como tendo uma longa história de estruturação social, contraposta ao trabalho físico, “manual”¹⁰. Essa distinção, que nos interessa examinar (com quais elementos o trabalho musical se mostra mais manual/físico ou mais intelectual?), foi historicamente detalhada por Hanna Arendt, em *A condição humana* (1958), e depois retomada, com situações empíricas mais recentes, por seu ex-aluno Richard Sennett, em *The Craftsman* (2009).

⁸ No original: “Musicians are not prepared for these kinds of realities that, sooner or later, everyone will have to face. We were thinking that in the curricula of the courses, musicians should be more prepared to adapt to this type of realities. Really, a musician’s life is not just about playing. There is a lot of administrative work that must be done”.

⁹ V. também Appadurai (1986); Bates (2012).

¹⁰ Ver o conceito de “divisão social do trabalho” (Harnecker, 1971, p. 36).

Mais adiante, na seção que conclui o ensaio, voltaremos à ideia de “divisão da produção social” (Harnecker, 1971), para tratar especificamente dos encontros que as pesquisas etnográficas provocam, entre trabalho acadêmico e trabalho musical. Antes, porém, é preciso tratar de assuntos práticos, de método — procedimentos, condutas, cuidados — no trabalho de pesquisar “em campo”, junto a pessoas e seus grupos, que fazem música e associam esse fazer a sentidos de trabalho e profissão.

Sobre o trabalho de campo

Num processo de pesquisa, além das considerações sobre o objeto de estudo e os conceitos para examiná-lo, com referências teóricas escolhidas na literatura, é preciso justificar também as escolhas de procedimentos específicos no “trabalho de campo”. Trata-se de configurar um método adequado ao objeto, aos meios de trabalho intelectual, às condições técnicas e socioeconômicas de quem pesquisa, a uma pergunta norteadora — “o que se quer compreender?” —, e aos próprios conceitos com que se opera. Nota-se logo que o método vai sendo desenhado dinamicamente, no contato com os limites e possibilidades que se apresentam. E como o pesquisador não está só, e nem é o centro do que acontece naquele “campo”, presta-se atenção regularmente a questões de ética e micropolítica, interesses e demandas das pessoas e grupos participantes, em suas condições concretas de vida e trabalho.

Em estudos sobre o trabalho musical, uma atenção de tipo etnográfico é cultivada em situações básicas de: (a) observação direta (presencial) das ações de musicistas em campo (em palcos, estúdios de gravação, ensaios); (b) interlocução em ocasiões variadas, que incluem encontros casuais e conversas informais, a qualquer momento de uma convivência extensiva; e (c) participação do/a pesquisador/a no fazer musical, à maneira da “observação participante”.

No item (a), a observação significa (além de “olhar”, é claro) escutar atentamente, em variados planos, o que identificamos como “música” — que é como um recorte organizado de tudo que produzimos intencionalmente com sons. Nesse recorte audível é possível encontrar a tradução ou metáfora de valores, ideias, sentimentos, e outras histórias “contadas” (com ou sem palavras), que ajudam a compreender aquele trabalho e as relações sociais naquele contexto. Além disso, com a observação em campo o pesquisador também descobre significados na relação entre a “música” e os sons em redor, antes, durante e depois de cada evento. O conceito de “paisagem sonora” (Schafer, 2001) é útil para essa abertura da audição, base para uma descrição que não se restringe a termos técnicos de música e pode utilizar recursos variados de vocabulário e sintaxe.

Também importa observar o comportamento das pessoas que ouvem música e o gestual de musicistas e outros agentes da produção, as expressões faciais e/ou corporais, muitas vezes sem palavras, como gestos que mostram sua valorização ou desvalorização, sua aprovação ou desaprovação do que acontece durante o trabalho musical, inclusive nos momentos que antecedem e sucedem uma situação de ensaio, ensino, gravação ou performance.

O termo “interlocução”, em (b), cobre um espectro amplo de momentos e maneiras de dialogar, e inclui entrevistas formais, individuais, em grupo, ou pela técnica do “grupo focal” (Fraser; Gondim, 2004). No entanto, as entrevistas formais não são suficientes para caracterizar uma pesquisa como “etnográfica”; nesta, procuramos ampliar as situações de comunicação, nas conversas informais e na convivência em meio aos atos de fazer ou escutar música, por exemplo.

Vale notar: tanto os atos de observação quanto os de interlocução geram dados e formam a base “material” para a descrição, e não existem limites prévios para o que se deve olhar ou ouvir atentamente na interação com sons, movimentos, paisagens, pessoas. Assim, a descrição em etnografia começa por anotar tudo que ocorre, “objetivamente” e também nos pensamentos e sentimentos de quem pesquisa. Somente na medida em que se avança na análise dos dados registrados é que certas categorias — as que são previamente escolhidas e as que tomam forma aos poucos, no contato com dados sugestivos — passam a orientar uma seleção do que é mais relevante para este ou aquele fim.

Quanto à situação (c), não se pode garantir que a observação participante ocorra em todas as pesquisas; ela depende de habilidades musicais que a pesquisadora pode não ter desenvolvido, e depende sobretudo de permissão ou convite para que essa pessoa “de fora” atue diretamente na música. Mas existem outras formas de participar como agente de produção e “trabalhador indireto” — em qualquer um dos papéis que contribuem para a realização do evento musical. O conceito de “musicar” (Small, 1997) trata de revelar a necessidade de todas as tarefas que, integrando uma produção coletiva, tornam possível esse evento¹¹.

Resumindo, para a pesquisadora manter um controle dos procedimentos que está seguindo no trabalho de campo, e avaliar como estão acontecendo, um esquema-guia seria o seguinte (Fig.1):

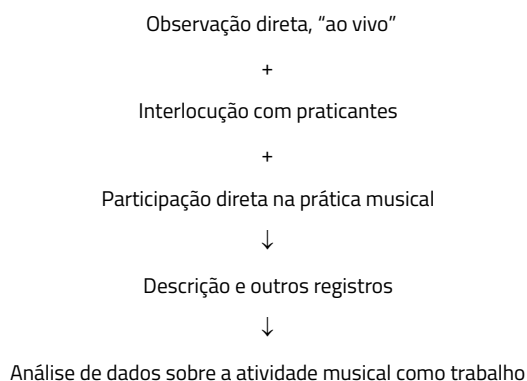


Figura 1: Procedimentos para trabalho de campo e tratamento dos dados

¹¹ Em outra abordagem de “arte como ação coletiva”, Howard Becker aponta a lista dos créditos que passam na tela ao final de um filme como exemplificação do conceito de “mundo artístico” (Becker, 2010).

Pensando-se, em nosso caso, o trabalho de campo como uma série de encontros com o trabalho musical de outras pessoas e agências, podemos dizer que, nesses encontros, se pratica uma atenção continuada aos traços constantes e variáveis do comportamento humano, da organização dos sons, e dos discursos sobre a música. E com isso lembramos aqui, sinteticamente, duas referências “clássicas” em etnomusicologia: tanto a definição de John Blacking para “música” (“o som humanamente organizado”) como o modelo de Alan Merriam para a análise etnomusicológica, por meio de três categorias principais: a estruturação dos sons, o comportamento das pessoas envolvidas, e as concepções que elas têm sobre aquela prática musical (Blacking, 1995. Merriam, 1964).

Uma proposta mais recente, agregada à pesquisa etnográfica, é a de se refletir sobre as condições (e limites) de produção do conhecimento, numa tendência chamada de “reflexivismo”. Tomando-se as situações de campo como “fontes” (por metáfora, é como se os dados “jorrassem” dali), convém lembrar que pesquisadores produzem seus dados, sem “neutralidade” — pela maneira como escrevem suas anotações, e inclusive pela maneira de registrar em áudio/vídeo o que conseguem perceber (mais um tipo de “recorte”) de tudo que acontece¹². Músicos e outros participantes do processo, por outro lado, também são coprodutores de dados, ao escolher o que, como e quando mostrar, e ao elaborar suas falas e “depoimentos” com intenção e sensibilidade próprias. Desse modo, na discussão metodológica de uma pesquisa procura-se responder detalhadamente a esta pergunta: como foram produzidos os dados?

Em seu livro mais alentado sobre metodologia de pesquisa, o sociólogo Howard Becker recomenda examinarmos as “imagens” ou premissas que estão na base de nossos modos de pensar e agir em relação a determinado objeto de estudo — e explicitar, interpelar, eventualmente modificar essas imagens. Ele lembra que, antes mesmo de ser metodicamente analisado, esse “objeto” já está na experiência do pesquisador e dos demais participantes (Becker, 1998, cap. 2). Assim, aproveitamos conceitos trazidos da literatura, com usos mais teóricos e refletidos, e também os termos mais habituais para as/os praticantes. Os termos usados ao se estudar o trabalho musical — para descrever atos, relações, rotinas, e conversar com quem faz esse trabalho — se tornam assim objeto de reflexão, discussão, reavaliação.

Como exemplo, a própria palavra “profissão”, em relação com “música”, é um desses termos valiosos para exame e teorização em conjunto. Carregada de complexidade, podemos abordá-la por mais de um ângulo: como processo aberto e continuado (de “profissionalização”), sempre em dialética com transformações tecnológicas, econômicas e outras forças; como compromisso com determinados saberes técnicos e teóricos,

¹² Dados secundários e complementares, gerados em outras pesquisas e registros podem ser aproveitados também, com o devido crédito e a referência completa.

com determinados valores estéticos e com determinada conduta¹³; como marcador de identidade pessoal e associativa; como noção que se confronta com percepções positivas e negativas, pejorativas e mistificadoras, no senso comum sobre “música” — inclusive a recorrente percepção de não-trabalho, não-profissão. Esta se manifesta com muita frequência na voz de não-músicos — mas é notável que também nas falas entre músicos se encontre, muitas vezes, ambivalência ou humor, além de outros sentidos.

Outros significados do termo sempre podem aparecer no diálogo com participantes, assim como pode acontecer com qualquer ideia importante numa prática social. Isto vem enriquecer a discussão e a teorização, para além do que o pesquisador esperava encontrar — sendo essa uma das instâncias que Ingold (2014) vê como uma “educação” ou aprendizagem para quem se engaja na “observação participante”, em trabalho de campo.

Discussão — trabalho acadêmico e trabalho musical

Vemos em pesquisas recentes o claro empenho em relacionar os problemas laborais da atividade musical com outros diversos trabalhos, em contextualizar essa atividade entre relações de produção que prevalecem no mundo contemporâneo. Em meio a essa complexidade do trabalho em geral, há características em cada ramo de atividade humana, que demandam descrição, análise e teorização próprias. Em nosso caso, uma pergunta-chave é: quais são as particularidades do trabalho musical?

Essa pergunta, que se volta para aquilo que os músicos fazem e vivem ao “fazer música”, leva à observação e à participação em determinadas práticas da profissão, e à interlocução continuada com seus praticantes, para refletir e apreender sentidos importantes, condições e necessidades “situadas” para as pessoas, os grupos e suas relações com outros agentes da produção.

Vamos concluir com mais alguns pontos para discussão e notas de apoio ao *trabalho de campo*, essa expressão com história longa e amplamente discutida nas ciências sociais. Interessa vê-lo aqui como um processo e uma experiência de encontro entre dois âmbitos de trabalho — o “acadêmico”, onde tipicamente operam estudantes, docentes, pesquisadores/as; e o “musical”, com seu grande elenco de agentes (trabalhadores diretos e indiretos, e outros tipos de agências, p.ex. a agência dos “meios de produção”) que contemplamos neste ensaio.

O argumento é em favor de níveis complementares de exame — podemos dizer micro e macro, prática e contexto, parte e todo, e assim por diante —, dando lugar, em cada nível, a uma atitude reflexiva e crítica por parte de quem pesquisa. Pois sempre importa

¹³ Para uma discussão etnográfica das noções de “profissional” e “amador”, no contexto de uma banda filarmônica portuguesa, ver Salgado, 2023b.

indagar dos dados, numéricos ou qualitativos, oficiais ou informais, algo além do que mostram à primeira vista. Como foram produzidos? Representam um espectro amplo de visões sobre a questão? Conseguimos observar situações suficientes, em número e variedade? O que mais poderia ser feito? E quanto às interpretações: foram discutidas com outras pessoas? Estas e outras questões fazem parte do trabalho epistêmico, e nos levam a conferir e demonstrar como se está construindo um conhecimento sobre a realidade.

Outro ponto relevante: é comum que as pesquisas sobre temas no campo da música sejam conduzidas por músicos-pesquisadores, pessoas que têm formação e experiência, senão atuação profissional, nesse mesmo campo (v. levantamento em Salgado, 2014). Sendo assim, em processos de pesquisa etnográfica sobre o trabalho musical, frequentemente haverá músicos (em processo de qualificação acadêmica) fazendo pesquisa com outros músicos (em processo continuado de qualificação artística). Essa relação especial no trabalho de campo tem o potencial de favorecer o diálogo, a cooperação e o engajamento entre os participantes. Mas não garante que isso aconteça automaticamente, ou que o “encontro” esteja livre de tensões e conflitos diversos. A experiência nessa linha de pesquisas mostra que é preciso empenho continuado, com transparência e diálogo sobre objetivos e procedimentos que interessem às partes, no sentido de construir relações mútuas de engajamento e responsabilidade com a investigação. A interlocução se mostra estratégica, mais uma vez.

Se ela é sustentada como parte do método, ao longo do trabalho de campo, criam-se situações de reflexão conjunta sobre a prática, o que importa para informar apontamentos, novas ações, assim como o desenvolvimento de conceitos e teorizações. Nas pesquisas desse corte, que se denominam variavelmente mas que podem ser vistas em conjunto como uma “família” – pesquisa-ação, dialógica, participativa, colaborativa, militante e outras –, existe um potencial transformador. Essa potência existe ao menos no âmbito das relações mais diretas entre duas “partes” ou “vozes”, que “soam” no campo e no relato etnográfico: as de pessoas e grupos que realizam a maior parte de seu trabalho diretamente no discurso sonoro, em atos performativos, fazendo música; e as de pessoas que realizam a maior parte de seu trabalho pesquisando, comunicando o que se sabe e o que se quer compreender melhor sobre o trabalho em práticas de música.

Referências

Adorno, Theodor W. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: *Os Pensadores*. Trad. de Luiz João Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

Althusser, Louis. Apresentação. In: Harnecker, Marta, *Conceitos elementais do materialismo histórico*. Ed. Cortez e Moraes, 1971.

Appadurai, Arjun. 1986. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bates, Eliot. The Social Life of Musical Instruments. *Ethnomusicology*, vol 56, no. 3, pp. 363-395, 2012.

Becker, Howard. *Outsiders – Studies in the sociology of deviance*. New York, The Free Press, 1963.

Becker, Howard. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010 [1982].

Becker, Howard. *Tricks of the Trade – How to think about your research while you're doing it*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

Blacking, John. *Music, Culture & Experience: selected papers of John Blacking*. Byron, Reginald (ed). Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

Bourdieu, Pierre. *The Logic of Practice*. Stanford: Stanford University Press, 1990.

Cardoso, Ana Margarida Brito. "Regulação do estatuto e do trabalho musical durante o Estado Novo: o caso do Quinteto Nacional de Sopros". (Tese de doutoramento). Universidade de Aveiro, 2023.

Clément, Ana Resende. "Para uma compreensão da presença da música nos eventos de temática histórica em Portugal". Tese (Doutorado), Universidade de Aveiro, 2022.

Cruz, Leonardo Ribeiro da. Os novos modelos de negócio da música digital e a economia da atenção. *Revista Crítica de Ciências Sociais* [Online], Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, n. 109, 2016.

Danto, A. *La Transfiguración Del Lugar Común: Una Filosofía Del Arte*. Volume 31, Paidós Estética Series, Grupo Planeta, 2002 [1976].

Dewey, John. *Art as Experience*. New York: Perigee, 1980.

Erthal, Júlio Cesar Silva. "Trabalho com música: um estudo etnográfico sobre as formas de organização e sustentação de grupos que atuam em Londrina". Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. 2017.

Fraser, Márcia Tourinho Dantas; Gondim, Sônia Maria Guedes. Da fala do outro ao texto negociado: discussões sobre a entrevista na pesquisa qualitativa. *Paidéia*, Vol.14, n.28, p. 139-152, 2004.

Gohn, Daniel. A realidade das redes sociais: uma discussão acerca da educação musical nas comunidades virtuais. *Revista da ABEM*, v.28, p.81-93, 2020.

- Gregory, Jonathan Alexander Araújo. “Os Carnavais do Monobloco: um estudo etnomusicológico sobre blocos e oficinas de percussão no Rio de Janeiro”. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2012.
- Guazina, Laíze. As configurações do trabalho musical e a pandemia da Covid-19: precarização, luto, resiliência e redes de cooperação. *Opus*, v. 27 n. 3, p. 1-27, set/dez. 2021.
- Harnecker, Marta, *Conceitos elementais do materialismo histórico*. Ed. Cortez e Moraes, 1971
- Ingold, Tim. That’s enough about ethnography! *Hau: Journal of Ethnographic Theory* 4 (1), p. 383–395, 2014.
- Lacombe, Fabiano Thomaz. “O Cordão do Boi-Tatá: Relação com as noções de indústria cultural, profissionismo, tradição e mudança”. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.
- Latour, Bruno. *Reassembling the social: an introduction to actor-network-theory*. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2005.
- Lehmann, Bernard. O avesso da harmonia. *Debates*, Rio de Janeiro, n.2, p.73-102, 1998.
- Marx, Karl. *O capital: crítica da Economia Política*. Livro 1. São Paulo: Boitempo, 2013.
- Meneses, João Luís. Cachê Sangrento: uma etnografia do trabalho musical em Aracaju. Dissertação (Mestrado em Música), Programa de Pós-Graduação em Música - Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2021.
- Merriam, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- Milito, Flora Kuri. “Tem boi na linha”: as práticas musicais no metrô do Rio de Janeiro”. Dissertação (Mestrado em Música), Programa de Pós-Graduação em Música - Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2019
- Navarro, Leon dos Santos. “A cena de música autoral independente em Niterói: perspectivas de atuação e profissionalização”. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em Licenciatura em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.
- Neres, Hudson Cláudio Lima. “A hierarquia como método: uma etnografia da produção da música de concerto. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro”, 2016.
- Oliveira, Ana. Another Typical Day at the Office: Working Life in the Portuguese Independent Music Scene. *Ethnomusicology Review*, n. 24, p. 23-42, 2023.

Pacheco, Marina Bonfim. "Perspectivas do militar músico sobre a atividade musical". Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em Licenciatura em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.

Pacheco, Marina Bonfim. "Velhos chorões de Jacarepaguá: um estudo etnográfico sobre as práticas musicais do Regional Tocata do Rio". Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2020.

Peres, Douglas Rocha. "Escola que tem professor de música é outra coisa": um debate sobre as práticas docentes em educação musical no Ensino Fundamental da rede pública municipal do Rio de Janeiro". Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015.

Peres, Leonardo Rugero. "Com Respeito aos Oito Baixos: um estudo etnomusicológico do estilo nordestino da Sanfona de Oito Baixos". Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

Prestes Filho, Luís Carlos. A Cadeia Produtiva da Economia do Carnaval. In: CRIBARI, Ana Isabela (Org). *Economia da Cultura*. Recife: FUNDAJ/Editora Massangana, 2009.

Rêgo, Tânia Maria Silva. "As instrumentistas, suas trajetórias, práticas e expectativas: uma etnografia com viés feminista e interseccional sobre o trabalho com música, na atualidade, em São Luís do Maranhão. Tese (Doutorado em Música) Programa de Pós Graduação em Música - UNIRIO) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2022.

Ribeiro, Jamerson Farias. "O campo de trabalho de músicos-cavaquinistas na cidade do Rio de Janeiro". Tese (Doutorado em Programa de Pós-Graduação em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2023.

Salgado, José Alberto. "Construindo a profissão musical: uma etnografia entre estudantes universitários de Música". (Tese de doutoramento). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

Salgado, José Alberto. A composição como trabalho semi-oculto e sua revelação em pesquisas acadêmicas. In: Marinho, Helena; Pestana, Maria do Rosário; Artiaga, Maria José; Penha, Rui. (eds.). *Hidden archives, hidden practices: debates about music-making*. Aveiro: UA Editora, 2020.

Salgado, José Alberto. Questões de método e interlocução em pesquisas com práticas de música. *El oído pensante*, vol. 2, nº2, 2014.

Salgado, José Alberto. O trabalho musical como temática— um panorama de pesquisas recentes no Brasil (PPGM-UFRJ, PPGM-UNIRIO). In: *Anais do IX Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia/XII Encontro de Educação Musical da UNICAMP*. Campinas: UNICAMP, p. 516-523, 2019.

Salgado, José Alberto. *Estudando práticas de Música — cinco escritos sobre pesquisa e formação*. Rio de Janeiro: Riobooks, 2023a.

Salgado, Observando o trabalho musical e sua sustentação em uma banda filarmônica portuguesa. *Opus*, vol 29, 2023b.

Salgado, J. A.; Neves, K. A.; Silva, L. O. Conjuntos musicais e sua sustentação — um levantamento sobre o trabalho autônomo em grupos de música na cidade do Rio de Janeiro (2016-2020), In: *Anais do 6º Nas Nuvens...* Congresso de Música, 2020.

Sandroni, Clara. “O ensino de canto popular nas universidades públicas brasileiras”. Tese (Doutorado em Música) Programa de Pós-Graduação em Música - UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2017.

Schafer, Raymond Murray. *A afinação do mundo — uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: Ed. Unesp, 2001.

Sennett, Richard. *The Craftsman*. London: Penguin Books, 2009.

Small, Christopher. El Musicar: um ritual em el Espaço Social. *Revista Transcultural de Música - Trans* 4. 1997.

Swanwick, Keith. *Teaching music musically*. London: Routledge, 1999.

Tardif, Maurice; Moscoso, Javier Nunez. A noção de “profissional reflexivo” na educação: atualidade, usos e limites. *Cadernos de Pesquisa*. v.48. n.168. p.388-411. abr./jun. 2018.

Velón, Marcela S. “Ação e obra de três coletivos de mulheres música na cidade do Rio de Janeiro — análise feminista e decolonial”. Tese (Doutorado em Música) Programa de Pós-Graduação em Música - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2022.