

MÚSICOS DA NOITE: ESTRATÉGIAS E LEGITIMAÇÃO PROFISSIONAL

Silvio Mauro M. Monteiro

Músico, jornalista e pesquisador do “Laboratório de Epistemologia da Música” da Universidade Federal do Ceará. “Laboratório de Epistemologia da Música” da Universidade Federal do Ceará.

Pedro Rogério

Professor Adjunto III do Curso de Música do Instituto de Cultura e Arte (ICA) da Universidade Federal do Ceará (UFC). Coordenador do Mestrado Profissional em Artes-PROFARTES/UFC

**MÚSICOS DA NOITE: ESTRATÉGIAS E LEGITIMAÇÃO
PROFISSIONAL****NIGHT MUSICIANS: STRATEGIES AND PROFESSIONAL
LEGITIMATION**

Silvio Mauro M. Monteiro

Pedro Rogério

RESUMO

Este artigo aborda a trajetória de três músicos da noite de Fortaleza, a saber, Robston Medeiros, Flávio Rangel e Gilmar Nunes, a partir dos seus processos de formação, desde a origem social dos agentes até a consolidação de suas carreiras na cidade nas décadas de 1990, 2000 e 2010. Utilizando como referenciais as noções de campo, capital simbólico, capital cultural e *habitus* de Pierre Bourdieu, analisamos como eles se integraram ao ambiente musical já existente nos bares da cidade em bairros frequentados pela classe média, como interagiram com o público e com os donos dos estabelecimentos e quais foram suas posturas diante das condições de trabalho encontradas. Analisamos, também, de que forma essa interação explicitou a relação hierárquica existente entre os profissionais e os empresários. Abordamos suas estratégias para lidar com esse espaço encontrado e como agiram para garantir sua legitimação como profissionais e obter o reconhecimento do seu lugar na qualidade de músicos, considerando aspectos como capital musical e capacidade de relacionamento com o público.

PALAVRAS-CHAVE:

Habitus e campo musical, trajetórias, legitimação.

ABSTRACT

This article discusses the trajectory of three musicians who play in the night of Fortaleza, namely Robston Medeiros, Flávio Rangel and Gilmar Nunes, from their formation processes, since the social background of each to the consolidation of their careers in the city over the decades of 1990, 2000 and 2010. From the notions of field, symbolic capital, cultural capital and habitus of Pierre Bourdieu, we analyze how these musicians have integrated the existing musical environment in the city's bars located in neighborhoods frequented by the middle class, how they interacted with the public and with the owners of establishments and what were their positions on the working conditions encountered. We analyze also how this interaction explained the existing hierarchical relationship between professionals and entrepreneurs. We approach their strategies to deal with this environment found and how they acted to ensure its legitimacy as professionals and for obtain recognition of their place as musicians. For this purpose, we consider aspects such as music capital and ability to interact with the public.

KEYWORDS:

Habitus and musical field, trajectories, legitimation..

CONTEXTO E CONCEITOS

Fortaleza, uma cidade com baixo índice pluviométrico e tradição de atividades turísticas, tem muitos bares e restaurantes e intensa vida noturna. Por esse motivo, a música ao vivo é bastante presente, tornando-se um fértil terreno para artistas. Dentro desse escopo, a música ao vivo é uma das atrações mais encontradas nos estabelecimentos. Além desses fatores favoráveis, é notório o gosto dos fortalezenses por locais onde possam interagir com um cantor ou uma banda, fazendo pedidos para ouvir suas músicas preferidas. Muitos veem o artista como uma das referências para escolher o lugar para onde vão sair à noite.

A capital cearense tornou-se, então, um local propício para a criação de um universo no qual “através de suas afinidades os artistas se reconhecem mutuamente, iniciam trocas e parcerias e fazem leituras semelhantes das músicas que circulam nacionalmente” (ROGÉRIO, 2006, pág. 88). Dentro desse universo, identificamos um campo musical no qual está inserida uma categoria de profissionais conhecidos como cantores da noite¹.

Essa categoria compreende profissionais que cantam em bares, restaurantes, hotéis e eventos (no caso da pesquisa, o ambiente é formado apenas pelos bares), acompanhados de outros músicos ou apenas com violão. Seu trabalho se caracteriza por jornadas regulares de atividade vocal, ao longo da semana, de no mínimo duas horas de trabalho por dia, com ou sem intervalo, na maioria das vezes começando depois das 20 horas. Por causa da sua rotina, os músicos da noite raramente trabalham em empregos regulares diurnos e têm intensa vida noturna.

O espaço que descrevemos é composto por um conjunto de fatores que unem esses profissionais em torno de vários pontos em comum. É o que se enquadra nos conceitos inter-relacionados que Pierre Bourdieu chama de campo e *habitus*. Eles definem um ambiente em que um grupo social tem características semelhantes ou bastante similares, como comportamento, objetivos e linguagem, entre outros, e cujos membros se reconhecem facilmente pela identificação desses pontos, de uma maneira que parece ser natural e quase instintiva, por ver um pouco de si no outro. Nesta relação entre campo e *habitus* concordamos com Bourdieu (2001) quando afirma que:

“A ação do senso prático é uma espécie de coincidência necessária - o que lhe confere as aparências da harmonia preestabelecida - entre um *habitus* e um campo

¹ Não há, na literatura, uma categorização de músico da noite. O conceito usado em trabalhos pesquisados é o do senso comum, partindo do pressuposto de que ele dispensa explicações mais aprofundadas. Para este trabalho, também consideramos esse uso corrente da expressão.

(ou uma posição num campo): aquele que incorporou as estruturas do mundo (ou de um jogo particular) ‘ai se reencontra’ imediatamente, sem ter necessidade de deliberar, e faz surgir, sem mesmo pensar nisso, ‘coisas a fazer’ (negócios, pragmata) e a fazer ‘como convém’, programas de ação inscritos em diagrama na situação, a título de potencialidades objetivas, de urgências, e que orientam sua prática sem serem constituídos como normas ou imperativos nitidamente recortados pela e para a consciência e a vontade” (BOURDIEU, 2001, pp 174-175).

Descreveremos à frente alguns dos pontos em comum desse campo e o *habitus* dos agentes que iremos analisar. Faz-se necessário, no entanto, destacar que esse espaço social a que nos referimos abrange vários subcampos e um deles terá especial atenção neste artigo. Ele é formado por músicos que começaram sua atividade na noite de Fortaleza no início da década de 1990 e tiveram seu auge na segunda metade deste período, se apresentando em bares frequentados pela classe média da cidade em bairros com forte presença da população com poder aquisitivo mais elevado, como Praia de Iracema, Praia do Futuro, Varjota, Aldeota e Meireles.

Esse poder aquisitivo mais elevado dos frequentadores dos bares onde atuam esses músicos é descrito na Análise da Distribuição Espacial da Renda Pessoal em Fortaleza, realizada pelo Instituto de Pesquisa e Estratégia Econômica do Ceará (Ipece) com base nos dados do Censo Demográfico 2010 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Foram mapeados os bairros da capital cearense de acordo com a renda média mensal das pessoas de 10 anos ou mais de idade em valores nominais de 2010.

“O mapeamento separou os 119 bairros em cinco grupos com intervalos de R\$ 499,99. (...) Observa-se claramente que os bairros mais ricos (com renda média entre R\$ 2000,01 e R\$ 3659,54) se concentram em uma única Secretaria Executiva Regional² da capital. Entre os 10 mais ricos, nove estão localizados na SER II, são eles: Meireles, Guararapes, Cocó, De Lourdes, Aldeota, Mucuripe, Dionísio Torres, Varjota e Praia de Iracema” (MENEZES; MEDEIROS, 2012).

Considerando todos esses aspectos já descritos, este trabalho analisa de que forma os músicos construíram suas carreiras na noite de Fortaleza. Por meio da coleta de dados por entrevista semiestruturada, obtivemos informações sobre suas trajetórias, desde a entrada de todos no campo, de que forma interagiram com ele e como incorporaram o *habitus* de músicos da noite.

² A cidade de Fortaleza é dividida em áreas administrativas denominadas secretarias executivas regionais.

Além de vários outros critérios que unem os músicos abordados neste trabalho, Flávio Rangel, Gilmar Nunes e Robston Medeiros³, e que serão mostrados a seguir, um dos principais para a escolha desses nomes foi a facilidade de acesso aos mesmos. Foram profissionais com quem tivemos contato durante todo o período abordado para analisar suas trajetórias e com os quais tivemos oportunidade de fazer várias apresentações musicais nos locais citados por este artigo. Essa facilidade de acesso e o conhecimento de boa parte da carreira musical de todos, que nos deu oportunidade de conferir a seriedade e o compromisso com o ofício da década de 1990 até hoje, foi um dos principais estímulos para o esforço de responder questionamentos sobre a legitimidade e o reconhecimento dos mesmos em ambientes onde a música se converte em um produto central para o funcionamento de estabelecimentos comerciais de entretenimento.

ENTRADA NO CAMPO: TORNANDO-SE UM MÚSICO DA NOITE

Esses artistas têm uma série de pontos coincidentes em suas trajetórias. No gosto pela música, tiveram influência dos pais. Nenhum deles foi filho de músicos profissionais ou amadores, mas todos tinham em casa um local com ouvintes assíduos, seja através do rádio ou por discos. A iniciação na música pelo violão foi uma característica comum aos três, assim como o fato de começar o interesse pelo instrumento na adolescência.

Outro ponto em comum relatado pelos profissionais foi o processo de apropriação de várias características que compõem o *habitus* de músicos da noite, já que eles começaram como amadores e não tinham uma rotina típica da categoria. A entrada nesse universo se deu por meio de amigos que já pertenciam ao meio e abriram espaço para que os novatos se apresentassem; ou seja, eles precisaram de agentes já pertencentes ao campo musical que reunia os músicos da noite de Fortaleza, para que também fossem aceitos.

Essa abertura pressupõe uma identificação mútua entre os dois grupos (profissionais já consolidados e aspirantes). Havia entre ambos um volume semelhante de capital cultural, ou seja, um “conjunto das qualificações intelectuais” (BONNEWITZ, 2003, pág. 54) e um capital simbólico facilmente reconhecível para todos, que corresponde “ao

³ Os nomes completos dos músicos são Robston Augusto de Medeiros, Flávio Arriel das Neves Rangel e Gilmar Nunes de Vasconcelos. Usamos neste trabalho os nomes resumidos, pelos quais eles são conhecidos na noite de Fortaleza. Para efeitos legais, os três assinaram termos, com sua identificação completa, autorizando a publicação das informações sobre suas trajetórias.

conjunto dos rituais (como as boas maneiras ou o protocolo) ligados à honra e ao reconhecimento” (BONNEWITZ, 2003, pág. 54).

Sobre o capital cultural, vale ressaltar que os músicos entrevistados relataram a sua formação de autodidatas, buscando informações sobre harmonização, dissonâncias e linhas melódicas⁴ mais complexas em composições de artistas como Djavan e Chico Buarque, em literatura disponível, estudando com revistas vendidas em bancas de jornal (até a década de 2000, não existiam as facilidades da internet de forma ampla e acessível) e vendo outros colegas tocando.

Todos destacaram que depois de seu início na carreira de músico da noite, esse esforço teve de ser redobrado, porque o campo musical, na época, exigia um capital cultural bastante vasto. Sobre esse processo de formação, é importante ressaltar sua relevância, mesmo que os músicos citados não tenham frequentado escolas de música convencionais e reconhecidas. Todos se referiram à música da noite como uma “escola”, no sentido de que ela os obrigou a dominar composições com considerável complexidade harmônica e melódica, apreciadas por um público com acesso a muitas informações e ouvidos apurados.

“Um dos fenômenos mais significativos dos processos sociais contemporâneos é a ampliação do conceito de educação e a diversificação das atividades educativas, levando, por consequência, a uma diversificação da ação pedagógica na sociedade. Em várias esferas da prática social, mediante as modalidades de educação informais, não-formais e formais, amplia-se a produção e disseminação de saberes e modos de ação (conhecimentos, conceitos, habilidades, hábitos, procedimentos, crenças, atitudes)” (LIBÂNEO, pag. 3, 2001).

RELAÇÕES, ESTRATÉGIAS E TENSÕES

No processo de consolidação das carreiras dos três músicos e do respaldo conquistado por eles entre os demais pertencentes ao campo musical, todos falam com ressalvas da relação com os donos dos bares. Uma das principais queixas é que a visão destes últimos, como empresários, é meramente mercadológica: não interessa muito a qualidade do artista e sim o retorno financeiro que ele dá para o bar.

⁴ A música é composta por melodia, que é uma sucessão de sons combinados, ritmo, ou seja, a duração e a acentuação dos sons e das pausas, e harmonia, formada pela combinação de sons simultâneos (CHEDIAK, 1986, pág. 41). Sobre as dissonâncias, a combinação de três notas básicas forma o acorde da categoria maior, composto por dominante, terça maior e quinta justa, ou da categoria menor, formado por dominante, terça menor e quinta justa. Notas acrescentadas a um acorde que não pertencem a essa tríade ou a variações dela são chamadas de notas de tensão ou dissonantes. (CHEDIAK, 1986, pp. 84-91).

Cabe aqui uma discussão sobre um suposto desinteresse ou desdém dos donos dos estabelecimentos, que os músicos relatam em seus depoimentos. Em alguns casos extremos, os profissionais registraram que suas demandas foram atendidas, após um primeiro momento em que a postura dos empresários era de que isso não aconteceria, o trabalho do músico não faria falta e ele seria facilmente substituível. Dentro do jogo de relações do campo, fica claro que “todas as ações aparentemente desinteressadas esconderão intenções de maximizar alguma forma de lucro” (BOURDIEU, 2011, pág. 150) e que “os universos sociais nos quais o desinteresse é a norma oficial, não são, sem dúvida, inteiramente regidos pelo desinteresse: por trás da aparência piedosa e virtuosa do desinteresse, há interesses sutis, camuflados” (BOURDIEU, 2011, pág. 152).

Essa impressão é evidente na fala dos músicos entrevistados. Flávio Rangel destaca ter vivido problemas com donos de bares que, por exemplo, marcam a mesma data e o mesmo horário com dois artistas e não têm o cuidado de avisá-los, ou que querem descontar do cachê o valor do jantar ou, em casos extremos, simplesmente não pagar em dias de pouco movimento. Segundo ele, o músico seria responsável pelo emprego de muitas pessoas e pelo lucro do dono do bar. “Mas esse último insiste em nos tratar como profissionais dispensáveis”, afirma.

Robston Medeiros acrescenta: “Apesar de respeitarem meu trabalho, a minoria dos donos de bares sabe o que é música. Infelizmente, o artista é muito visto sob o olhar do cliente. Se o cliente aplaude, o dono do bar acha que o artista é bom. É uma visão mercadológica. Isso é desconfortável”. Já Gilmar Nunes afirma que, na sua avaliação, quando o dono do bar começa a ter prejuízo, tende a culpar a música pelos problemas no estabelecimento.

Em sua trajetória, eles relatam que conseguiram se impor adotando os seguintes procedimentos: mostrando profissionalismo, com rigor no cumprimento de horários, evidenciando a seriedade do trabalho, dialogando e, em casos extremos, abrindo mão de tocar no estabelecimento, por fatores como falta de identificação do público com o repertório, cachê baixo demais ou condições de trabalho inadequadas.

O uso do diálogo e da postura com seriedade foram fatores primordiais para a imposição dos músicos. É certo que há uma relação desigual entre os profissionais e os empresários e que nessa medição de forças, a tendência é que os primeiros saiam

prejudicados. Como afirma Durkheim (1999), estas relações marcadas por tensões não raramente geram injustiças sociais.

“Se uma classe da sociedade é obrigada, para viver, a impor a qualquer preço seus serviços, enquanto a outra pode privar-se deles, graças aos recursos de que dispõe e que, no entanto, não são necessariamente devidos a alguma superioridade social, a segunda impõe-se injustamente à primeira” (DURKHEIM, pp 403-404, 1999).

No entanto, a postura dos músicos em pauta sempre foi de altivez. Isso foi um dos fatores que garantiu a sobrevivência destes no campo. Segundo eles, tratava-se de um investimento: esforçando-se para mostrar a importância do seu trabalho para os empresários, eles estavam buscando valorizar os demais integrantes de sua categoria. Tratava-se, nesse caso, de uma constatação de que era necessário o esforço, como forma de imposição, para evitar situações extremas de humilhação ou subjugação.

“As diferentes classes e frações de classes estão envolvidas numa luta propriamente simbólica para imporem a definição do mundo social mais conforme aos seus interesses, e imporem o campo das tomadas de posições ideológicas reproduzindo em forma transfigurada o campo das posições sociais” (BOURDIEU, pág. 11, 1989).

Mesmo com as diferenças de visão de mundo entre empresários e músicos da noite, os profissionais entrevistados garantiram quase nunca ceder. Um caso emblemático é o de Robston Medeiros, que não admite se apresentar com um telão atrás do palco. E relata situações em que cancelou a apresentação, diante da negativa do empresário. “Nesses casos, tento explicar que o dono do bar não está aplicando bem o seu dinheiro”, afirma ele, destacando que, na sua visão, não faz sentido contratar um músico e desviar a atenção do público com outra atração.

A frequência com que são encontrados aparelhos de TV de alta definição nos bares, atualmente, leva à seguinte observação: os músicos relatam, em sua trajetória, o registro das grandes transformações pelas quais os locais de entretenimento passaram, em relação aos anos 1990 e 2000. Nessa época, quando não existiam *smartphones*, aparelhos eletrônicos transmitindo jogos nem Internet de fácil acesso, as pessoas saíam de casa, muitas vezes, para ouvir a música.

Nesse processo de adaptação, foi preciso, por parte dos profissionais, ceder em alguns pontos. Aceitar determinadas condições de trabalho insatisfatórias, como aparelhagem de som não muito eficiente, mas audível, e fazer adaptações no repertório para agradar mais o público foram medidas citadas. Isso denota uma realidade do campo musical que estamos

abordando: como campo, ele não é fechado em si nem estático. Pressupõe um constante jogo de forças entre os que pertencem a ele e os que estão de fora – ou que também pertencem, mas desempenham outro papel. Na noção de campo de Bourdieu, “o objeto em questão não está isolado de um conjunto de relações de que retira o essencial de suas propriedades. (...). É preciso pensar relacionalmente” (BOURDIEU, pág. 27-28, 1989).

Gilmar Nunes relata um caso interessante sobre a dinâmica das relações existentes no ambiente da música da noite. Profissional esmerado em seu ofício, ele busca privilegiar em seu repertório canções com riqueza harmônica, de compositores consagrados do que se convencionou chamar de música popular brasileira⁵. No entanto, ele lembra que um dia um espectador passou toda a noite vibrando, aplaudindo efusivamente e o elogiando. E perto do final, lhe fez um pedido: cantar a música “Princesa” do compositor Amado Batista.

No Brasil, esse artista é classificado como brega⁶, um estilo considerado como subproduto da indústria cultural. “A música não faz parte do meu repertório habitual, mas ele me tratou tão bem que eu decidi cantar, fazendo um arranjo mais bem trabalhado”, lembra Gilmar Nunes. A preocupação com o arranjo, com uma harmonia rebuscada, vale ressaltar, denota umas das características do *habitus* dos integrantes do grupo que estamos analisando: a busca pela qualidade musical, principalmente graças ao capital cultural adquirido em toda a trajetória.

⁵ Importante se faz registrar que existem muitos autores que colocam a “música popular brasileira” em pauta. São interpretações diversas que podem nos levar a relevantes entrecruzamentos sonoros e culturais. Napolitano e Wasserman, da Universidade Federal do Paraná (2000), em artigo intitulado “Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira” nos apresentam as concepções de jornalistas, folcloristas, radialistas, músicos e acadêmicos como Henrique Foréis Domingues, conhecido como Almirante, Lúcio Rangel, Ary Vasconcelos, Brasília Itiberê, José Ramos Tinhorão, Muniz Sodré, Ana Maria Rodrigues, Roberto Moura, Mônica Pimenta Velloso, José Miguel Wisnik, Jorge Caldeira e Hermano Vianna. Ao colocar este tema em muitas perspectivas, os autores trazem para o debate discussões sobre a origem do samba e de uma suposta música que simbolize a identidade nacional, a crítica à própria categoria de origem, as influências internacionais, interesses comerciais, classes sociais, música para consumo, música urbana, música rural, música folclórica. Contudo, vale principalmente destacar em suas conclusões a necessidade de continuidade, estimulando trocas interdisciplinares. Ainda que este artigo não tenha como objetivo analisar o conceito de “música popular brasileira”, faz-se necessário registrar que existe um importante debate sobre este tema.

⁶ Segundo o autor Paulo César Araújo, a palavra “brega”, começou a ser utilizada no início dos anos 1980. Ao longo da década de 1970, a expressão usada era “cafona”, palavra que veio do italiano “cafône”, que significa indivíduo humilde, vilão, tolo. “Divulgada no Brasil pelo jornalista e compositor Carlos Imperial, a expressão “cafona” subsiste hoje como sinônimo de “brega”, que, segundo a Enciclopédia da Música Brasileira, é um termo utilizado para designar ‘coisa barata, descuidada e malfeita’ e a ‘música mais banal, óbvia, direta, sentimental e rotineira possível, que não foge ao uso sem criatividade de clichês musicais ou literários’”. (ARAÚJO, 2002, pág. 16).

O expediente de adaptação dos profissionais que estamos analisando, pertencentes ao campo musical da noite de Fortaleza no período e área específicos que estamos abordando, encontra analogias na trajetória de artistas que viveram em outras épocas e ambientes. Wolfgang Amadeus Mozart, considerado um dos maiores gênios da história da música mundial, viveu uma realidade em que, mesmo sendo um prodígio nas tarefas de composição e execução de instrumentos musicais, precisou muitas vezes, em nome da própria sobrevivência, ceder às imposições da classe aristocrática da Europa.

“A vida de Mozart ilustra nitidamente a situação de grupos burgueses *outsiders* numa economia dominada pela aristocracia de corte, num tempo em que o equilíbrio de forças ainda era muito favorável ao *establishment* cortesão, mas não a ponto de suprimir todas as expressões de protesto, ainda que apenas na arena, politicamente menos perigosa, da cultura. Como um burguês *outsider* a serviço da corte, Mozart lutou com uma coragem espantosa para se libertar dos aristocratas, seus patronos e senhores” (ELIAS, pág. 16, 1995).

Segundo o autor, mesmo com toda a “coragem” citada, Mozart sofreu influências decisivas da aristocracia em sua arte. Não apenas pela sobrevivência, como já citamos, mas porque na relação de forças entre representantes de campos distintos, ambos causam impacto um no outro e incorporam, em seu *habitus*, características herdadas. “Mozart tinha absorvido o padrão de comportamento da classe dominante de sua época. Ao mesmo tempo, sua imaginação musical era formada e impregnada pelo modo tradicional de compor da aristocracia de corte” (ELIAS, pág. 35, 1995).

A realidade de Mozart retratada pelo autor – por um lado, lutando corajosamente para se livrar das regras ditadas pela classe dominante que garantia sua sobrevivência, e por outro absorvendo parte de seus valores e os refletindo em sua imaginação musical – mostra uma vivência que segue ao longo dos tempos e chega até os músicos cuja trajetória abordamos neste artigo.

Eles também precisaram e souberam se adaptar a algumas normas e padrões de comportamento da “classe dominante de sua época”. Ao mesmo tempo, no entanto, conseguiram se impor pela negociação ou a renúncia. Como uma profissão, sua atividade de músicos da noite “é, sobretudo, uma construção social, produto de todo um trabalho de construção de um grupo e de uma representação dos grupos, que se insinuou docemente no mundo social” (BOURDIEU, 1989, pág. 40).

CONSOLIDAÇÃO E LEGITIMAÇÃO NO CAMPO MUSICAL

Esse processo de adaptação e imposição, sabendo se relacionar com a dinâmica do campo ao qual pertencem, ora influenciando e ora sendo influenciados, resultou, ao longo dos anos, em uma consolidação dos músicos em seu meio. Todos destacaram, na entrevista, que se sentem realizados com a conquista de parcela do público, dos amigos que fizeram na noite e de como, a partir dela, são chamados para tocar em diversos eventos.

“Conheço músicos que são muito melhores que eu e não estão trabalhando. Acho que o fator primordial foi a postura. Sempre fiz questão de mostrar para o donos de bares que (...) eu estava lá para cumprir horário, agradecer o cliente”, lembra Flávio Rangel.

Já Gilmar Nunes destaca sua consolidação no mercado de Fortaleza afirmando que “bares fecham todos os dias, mas os músicos permanecem”. Ele ressalta que, de músico da noite, sua atividade evoluiu. “Eu virei um profissional da música. Toco em bufês, residências, em ambientes ao ar livre, em todos os lugares que se possa imaginar”.

Robston Medeiros também acredita que conseguiu se impor no campo musical em que atua. “Tenho um nome construído em Fortaleza, associado ao conceito de qualidade. Acho que cheguei a um nível muito bom. Além disso, graças à música fui convidado para ir à França, a Portugal e duas vezes à África”, afirma.

A referência ao poder do próprio nome, como uma marca de confiabilidade, profissionalismo e esforço por qualidade feita pelos músicos reflete a formação de um capital de legitimidade específico (BOURDIEU, 2004) por parte deles. Não por acaso, shows e bandas são vinculados a seus nomes, seja para chamar o público que já os conhece ou para assegurar, para contratantes, que eles não terão problemas de qualquer ordem em relação à atração musical. “Este capital, simbolizado por seu nome (...), pode converter-se em capital econômico” (BOURDIEU, 2004, pág. 135-136), ou seja, ao longo de suas trajetórias, eles construíram o equivalente a marcas comerciais a partir de seus nomes artísticos, e estes últimos lhe conferem o poder de barganha para negociar, em várias situações, cachês mais valorizados ou melhores condições de trabalho.

CONCLUSÃO

O processo de consolidação da carreira dos músicos da noite que analisamos foi dinâmico e envolveu um embate constante entre a concepção do artista, sua visão sobre qualidade musical – esta última diretamente ligada ao repertório –, sua necessidade material

de sobrevivência, as prioridades empresariais dos donos dos estabelecimentos e o gosto do público. Todos os profissionais tiveram formação de autodidatas, em processo de educação informal, e o mantiveram ao longo dos anos, após a entrada no campo musical dos bares de Fortaleza. Todos os fatores citados como componentes desse embate influenciaram seu processo de formação e os levaram a encontrar caminhos onde o meio termo entre as concessões de cada parte pudesse ser achado. Os casos extremos, no qual uma das partes precisou ceder, também existiram, mas mesmo havendo uma relação na qual os empresários têm maior poder de barganha, os músicos, em algumas situações, conseguiram se impor. Também podemos concluir que a expressão “a música da noite é uma escola” pode ser explicada pela necessidade que os músicos têm de pesquisar, ler sobre teoria musical, ouvir canções, buscar referências em outros profissionais e estudar linhas harmônicas e melódicas mais complexas para se aprimorar e agradar o público. Como a música é uma atividade dinâmica, com novas composições surgindo diariamente, esse processo de aprendizado é constante e dura todo o tempo da carreira. A rotina de estudos, no caso dos músicos abordados neste artigo, se estende tanto para aprimoramento da voz quanto para melhorar a performance de execução do violão, instrumento usado por todos eles.

Esse conjunto de fatores garante a sobrevivência dos profissionais e revela o desenvolvimento de estratégias para aprender a lidar com os limites velados que se mostram em discursos desinteressados por parte dos empresários. Uma dessas estratégias é, inclusive, explicitar o que está nas entrelinhas, ou seja, revelar o músico profissional, que não é apenas um talento gratuito portador de um dom, tampouco um boêmio, que encarna o ofício de forma irresponsável e sem compromisso. Os músicos aqui em pauta explicitaram seus interesses, tornando o jogo de forças mais claro para os envolvidos nas atividades.

Ao explicitar as relações de seu campo, os músicos, como agentes, deram clareza ao jogo de imposições entre os profissionais, os clientes e os proprietários dos estabelecimentos. Essa estratégia se revelou benéfica para eles, estabelecendo limites e possibilitando negociações em torno de questões que diziam respeito às suas posições no campo relacionadas, em grande medida, ao volume de capital acumulado em suas trajetórias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro – RJ: Editora Record, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença – contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. São Paulo – SP: Editora Zouk, 2004.
- BOURDIEU, _____. *Meditações Pascalianas*. Rio de Janeiro – RJ: Bertrand Brasil, 2001.
- BOURDIEU, _____. *O Poder simbólico*. Rio de Janeiro – RJ: Bertrand Brasil, 1989.
- BOURDIEU, _____. *Razões práticas – sobre a teoria da ação*. São Paulo – SP: Papirus Editora, 2011.
- BONNEWITZ, Patrice. *Primeiras lições sobre a sociologia de Pierre Bourdieu*. Petrópolis – RJ: Editora Vozes, 2003.
- CHEDEIAK, Almir. *Harmonia & Improvisação – parte I*. Rio de Janeiro – RJ: Lumiar Editora, 1986.
- DURKHEIM, Émile. *Da Divisão do Trabalho Social*. São Paulo – SP: Martins Fontes, 1999.
- ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro - RJ: Jorge Zahar Ed., 1995.
- LIBÂNEO, José Carlos. *Pedagogia e pedagogos: inquietações e buscas*. Educar, nº 17, Editora da UFPR, Curitiba, 2001, p. 153-176.
- MENEZES, Adriano Sarquis Bezerra de; MEDEIROS, Cleyber Nascimento de. *Perfil Socioeconômico de Fortaleza*. 2ª edição - Instituto de Pesquisa e Estratégia Econômica do Ceará (Ipece), Fortaleza - CE, 2012.
- NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. *Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira*. Rev. bras. Hist., São Paulo, v. 20, n. 39, p. 167-189, 2000. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882000000100007&lng=en&nrm=iso>. Acessado em 20 Jan. 2016. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882000000100007>.
- ROGÉRIO, Pedro. *Pessoal do Ceará: a formação de um campo e de um habitus musical na década de 1970*. Dissertação (mestrado em Educação) – Fortaleza - CE, Universidade Federal do Ceará, 2006, pág. 88.
- TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2004.

Artigo recebido em março de 2015. Aprovado em outubro de 2015.