

Educação não formal como escolha e estratégia de resistência de músicos

Júlio César Ferraz Amstalden

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

julio.amstalden@gmail.com

Resumo

Este artigo se originou de uma pesquisa mais ampla no campo das Ciências Sociais na Educação, realizada na Faculdade de Educação da UNICAMP. Tal pesquisa focou a inserção de músicos na Educação Não Formal como uma escolha feita a partir de suas trajetórias profissionais. Assim, considera as condições sociais que envolvem o exercício da Música enquanto trabalho, ou seja, remuneração irregular e pequena (ou mesmo inexistente), alta competitividade, necessidade de múltiplas atividades e seu não reconhecimento como trabalho. O objetivo do artigo é entender o campo da educação em música como amplo e variado, não restrito apenas à realidade escolar, de maneira a constituir tanto uma alternativa de trabalho como de realização pessoal. Nesse sentido, o artigo se apoia na compreensão da diferença entre labor e trabalho, segundo o pensamento de H. ARENDT (1981). Foi usada a metodologia da História Oral e conclui-se que o campo da Educação Não Formal, representado por várias e diversas possibilidades, significa, para os músicos, um espaço de resistência onde são possíveis amplas mediações educativas.

Palavras-chaves: trabalho de músicos, educação musical, educação não formal.

Este texto deriva de uma pesquisa maior (AMSTALDEN, 2017), realizada no Programa de Pós Graduação em Educação da Faculdade de Educação da UNICAMP, na área das Ciências Sociais na Educação. Esta pesquisa considerou a inserção de músicos¹ na Educação Não Formal como alternativa frente às dificuldades que enfrentam enquanto profissionais. A Educação Não Formal, área de estudo ainda em desenvolvimento, foi entendida segundo o conceito deleuziano de campo (GARCIA, 2009).

Existe uma representação socialmente difundida segundo a qual a atividade do músico não constituiria um trabalho. Seria mera diversão, passatempo, lazer ou algo inconsequente e não produtivo. A fábula “A cigarra e a formiga” é, talvez, a melhor expressão de tal representação na cultura ocidental. O fato do trabalho de um músico tender a ser mal pago, quando pago, é um fato que corrobora tal representação. A

¹¹ O músico considerado é aquele não projetado pela grande mídia e que depende de múltiplas atividades musicais para subsistir de seu trabalho.

característica que perpassa a carreira dos músicos é o risco e, indelévelmente associadas a ele, a insegurança e a concorrência acirrada (MENGER, 2005). A concorrência é proporcional à defasagem entre a oferta de trabalho em Música e a procura pelo mesmo; ou seja, há muito mais músicos no mercado do que a capacidade deste em absorver seus serviços (idem).

Tal cenário favorece que aqueles que tomaram a Música como profissão busquem alternativas que possam significar alguma segurança ou alguma diminuição dos riscos inerentes à atividade. Assim, o campo da Educação se apresenta como uma possibilidade concreta e a escola regular significa para o músico uma alternativa mais segura. No entanto, além do quadro geral de precarização do trabalho docente, o músico encontra na escola certas dificuldades que lhe restringem a ação e colocam seus conhecimentos em posição subalterna aos demais. A escola é a instituição que afirma e reproduz valores socialmente vigentes, de modo que gestos de resistência são esboçados através do exercício educativo da Música fora dos muros da escola, no âmbito da Educação Não Formal.

Memória de músicos e sociedade

Se existe o hábito de se ouvir Música, não é comum se ouvir *o músico*. Ouvir o músico é colocar-se em escuta à narrativa do indivíduo que, em busca de sua inserção e afirmação na sociedade, com ela dialoga na tentativa de enfrentar os desafios e as contradições que ela lhe impõe. Tal diálogo é tarefa árdua, pois, ao mesmo tempo em que o músico é alvo de admiração, ele não se encontra em pé de igualdade com categorias profissionais consideradas produtoras ou estratégicas por uma sociedade que tem a impessoalidade do dinheiro como seu valor último e mais importante. De modo contraditório, o mesmo senso comum que o aplaude também o marginaliza, uma vez que nem mesmo considera sua atividade como um trabalho. Assim, no cômputo geral o músico tem menos voz e, a fim de cavar os seus espaços e se fazer presente, vê-se forçado à criatividade e a percursos tortuosos, cujas voltas não raramente revelam a forma como sua atividade é considerada pela sociedade e pelos valores vigentes. A narrativa dos músicos carrega consigo aspectos relativos às transformações pelas quais a cultura vem

passando ao longo do tempo, transformações essas muitas vezes ditadas por lógicas de poder, hoje inquestionavelmente associadas a questões econômicas, que se tornam cada vez mais hegemônicas. Essa narrativa encerra memórias que apontam para práticas sociais e valores dos grupos de origem dos músicos, carregadas por eles como marcas indeléveis e que, de uma forma ou de outra, manifestam-se em suas relações com os outros grupos aos quais eles se associam ao longo de seu percurso. Tal memória possibilita ainda entrever aquilo que, apesar das muitas barreiras, dificuldades e adaptações necessárias, ainda permanece intacto na essência motivacional desses sujeitos: o crédito que dão à Música como um valor autenticamente humano. E isso em muito se relaciona com a questão da Educação.

Dessa forma, a metodologia da História Oral foi utilizada como uma ferramenta para se conhecer a narrativa dos músicos, por seu potencial de esclarecer “relações coletivas entre indivíduos num grupo, numa camada social, num contexto profissional, noutras épocas e também agora” (QUEIROZ, 1988, p. 64). Tal ferramenta se mostrou também útil no sentido de poder revelar aspectos subjetivos, reveladores de movimentos do inconsciente. A sociologia passou a considerar o inconsciente como o lugar onde as agressões e opressões do meio social são depositadas e, assim, seria depósito de um material para se analisar controles e coerções. Os movimentos do inconsciente não raramente se expressam em subjetividades, de maneira que a sociologia atualmente considera o subjetivismo por considerar que ele “não decorre exclusivamente de bases biológicas e psicológicas, porém que se desenvolve numa coletividade, sendo portanto revelador desta” (idem, p.70).

Os sujeitos da pesquisa são músicos de diferentes práticas, idades, origens sociais, formações e posições profissionais, nenhum deles integrante de corporações como bandas e orquestras mantidas por alguma forma de associação, poder público ou particular. Foram escolhidos de acordo com o tipo de intermediação que eles mantêm com a coletividade em suas atividades profissionais, de modo que fomos ao seu encontro em organizações não governamentais, em universidades e em setores da Igreja Católica. Escolhemos ainda músicos que, apesar de desenvolver atividades autônomas, beneficiam-se da cessão de espaços ou oportunidades oferecidas pela Igreja. Assim, foram ouvidos 13 músicos profissionais, atuantes tanto na Música Erudita quanto na Música Popular,

oriundos de realidades sociais mais pobres e da classe média. Suas escolaridades eram também diversificadas, de modo a abranger tanto indivíduos com formações autodidatas em Música quanto indivíduos com formações em grandes centros brasileiros ou europeus. A faixa etária dos depoentes variava dos 30 aos 60 anos. Entre eles, dez eram homens e três eram mulheres. A maioria de homens comprovou aquilo que SEGNINI & SOUZA (2007) já haviam observado: o campo da Música é predominantemente masculino. O trabalho de campo foi desenvolvido nas cidades de Campinas (SP), Piracicaba (SP), Mariana (MG) e Tiradentes (MG).

O músico e o trabalho

Existe uma situação social recorrente e testemunhada por muitos músicos e musicistas, seja qual for sua idade, o gênero que praticam e o tipo de escolaridade que possuem. Tal situação é aquela na qual, interpelado por sua profissão, o músico ou musicista, ao responder, recebe nova pergunta de seu interlocutor, incrédulo: mas, em que você *trabalha*? Ou seja, não existe, na concepção do senso comum, a possibilidade de alguém ter a Música como ganha-pão. Outros fatores de natureza mais concreta evidenciam o pouco ou inexistente reconhecimento da atividade musical como um trabalho, dentre os quais se pode citar a insuficiente ou mesmo totalmente ausente remuneração a serviços musicais. Dessa forma, os depoimentos colhidos mostraram como os músicos-sujeitos se percebem vistos pela sociedade. A fala dos depoentes revela ainda a maneira como interpretam a visão socialmente difundida a respeito da Música. Dessa forma:

a) a Música é atividade voltada para a diversão. Sendo assim, não pode ser entendida como trabalho;

b) o músico é um sujeito desprovido de preocupações cotidianas, como pagar contas e todas aquelas relacionadas à concretude da vida. Se Música é diversão, o músico é o sujeito que deseja apenas o prazer e a diversão;

Todo mundo identifica muito a música como lazer, então (...) “como a música é lazer, então ele faz isso pra se divertir, mas isso não

deve ser trabalho de fato. Pra ganhar dinheiro mesmo ele deve fazer alguma coisa". (Depoimento de organista, 14/08/2014, p.1, grifo nosso.)

c) a atividade do músico é entendida como inútil;

(...) uma vez o Arnaldo Cohen² foi entrevistado pela Marília Gabriela, que perguntava a respeito da seriedade do projeto de vida dele. E ele riu e respondeu: "você acha mesmo que é sério uma pessoa que passa a vida inteira tentando colocar o dedo mais pra direita, mais pra esquerda ou mais pra fundo pra ver se o som sai um pouco melhor?"(...). Nessa medida, eu lamento que a sociedade, e nós mesmos muitas vezes nos entendamos como pessoas inúteis (Depoimento de cravista, 11 e 12/08/2014, p.24)

d) o músico é entendido como alguém destituído de seriedade: é o bufão que diverte aqueles que desempenham atividades consideradas mais sérias.

Eu vejo que a relação da sociedade com música é meio...meio como palhaço, uma pessoa que divirta o público e tal. (Depoimento de violonista, 10/07/2013, p.2-3, grifo nosso).

Para alguns depoentes, as representações sociais a respeito do trabalho de músicos se tornaram tão introjetadas que não lhes causam estranhamentos e passaram, contraditoriamente, a fazer parte de seu julgamento a respeito de seu próprio trabalho e categoria profissional. Foi o caso de um jovem que, ao afirmar ter recebido grande estímulo de seu pai para se tornar músico, foi interpelado se seu pai era também músico, de modo que sua resposta foi:

Não [meu pai não era músico], ele trabalhava. Sempre trabalhou com pavimentação, de estradas. E sempre teve a banda assim na juventude dele. Ele parou, porque, como trabalhava, investia em comprar instrumento e o pessoal, acho que talvez o resto da banda o trabalho deles fosse a banda mesmo. (Depoimento de percussionista, 18/09/2013, p.2, grifo nosso)

SEGNINI & SOUZA (2007) e SEGNINI (2011) já constataram que o músico desenvolve multiatividades e longas jornadas de trabalho, em nome da subsistência. Este fato também apareceu nos depoimentos, que apontaram tais atividades como constituídas por tocar em casamentos, aniversários, bodas e outros eventos sociais. Músicos populares atuam também

² Um dos mais importantes pianistas brasileiros da atualidade, aclamado pela crítica por suas execuções virtuosísticas e expressivas. Nascido em 1948, reside nos EUA.

em casas noturnas. Os depoentes referiram-se a essas atividades como aquelas que “salvam” o trabalho do músico, embora reconheçam que não são bem remuneradas, de modo a ser necessário desempenharem-se várias delas para se conseguir ganhos que sejam consistentes.

Apontam-nas também como situações nas quais o músico se torna invisível, dado que atuam em contextos onde a Música é parte integrante de um cenário, mas não a finalidade última que reuniu os convivas.

Assim, apesar de não serem considerados trabalhadores e vistos como folgazões, músicos dedicam boa parte de seu dia ao trabalho, de modo que isso é entendido por alguns como um fato que prejudica a vida em seu plano pessoal, pois dificulta o convívio com seus cônjuges e filhos. Tais atividades e excesso de trabalho são considerados como necessários, porém, não realizadores.

Os músicos ouvidos referem-se ainda a outro aspecto: as longas jornadas de trabalho, não raramente em cidades diferentes, tornam-se pesadas na medida em que se envelhece, de maneira que a disposição para elas decresce com a idade.

Depois que a gente chega nos 40, a gente acaba parando pra perceber essa outra relação com a vida. Porque eu vejo amigos músicos que estão com 26, 27 anos, o cara ta nesse pique, ele toca a noite toda, não liga pra hora que cê for ensaiar. Ele ta ganhando o dia, consegue sobreviver, paga o aluguel. Chega um momento que o cara precisa de uma estabilidade. (Depoimento de músico docente em universidade federal, 05/11/2013, p. 14).

O envelhecimento é também apontado como fator de preocupação, no sentido de requerer maiores cuidados com a saúde, de modo que a instabilidade financeira e o risco associado à carreira dos músicos são fatores de insegurança para uma velhice tranquila.

Porque realmente essa...inutilidade da música na nossa sociedade em algum momento ela pode cobrar da gente. As pessoas que assumiram esse papel de arriscar podem pagar um preço muito alto em algum momento e eu acho que sou uma vítima em potencial desse preço que a vida pode cobrar de mim. (...) Porque a poesia definitivamente não compra remédios, esses remédios de 500, 600, 700 reais (...).Então, (...) acho que eu adquiri um medo. E um medo relacionado naturalmente à falta de estabilidade das opções que eu fiz. (Depoimento de cravista, 11 e 12/08/2014, p. 28-29).

Para MENDER (2005), as condições de previsibilidade para o trabalho de

um músico só seriam possíveis se o trabalho artístico se aproximar o máximo de uma atividade rotineira, o que não é factível dada a sua natureza: o risco, a concorrência e a imprevisibilidade são condições inerentes à atividade artística. A velhice, dado o declínio do vigor físico, é uma fase da vida em que normalmente se espera maior estabilidade e talvez um cotidiano mais previsível e rotineiro.

Buscas e estratégias de resistência:

Os depoentes todos fizeram menção ao caráter não realizador das atividades musicais exercidas precipuamente em nome da sobrevivência. Todos revelaram o desejo de exercer a Música de uma forma que pudesse, simultaneamente, fazer-lhes sentido e possibilitar ganhos, de modo a se sentirem nelas e por elas reconhecidos.

Ensinar particularmente e autonomamente é uma alternativa buscada, mas é também atividade incerta, pois é muito afetada pela flutuação do número de alunos e pela disposição destes em remunerar adequadamente as horas de trabalho docente do músico. As escolas especializadas de Música, em boa parte dos casos, são pequenos empreendimentos montados por músicos que, ao agenciar colegas para lecionar, repassam-lhes valores irrisórios por suas horas de trabalho.

A promulgação da Lei de Diretrizes e Bases (LDB) 9394/96 foi interpretada como a restauradora da educação musical no âmbito escolar (FONTERRADA, 2003; SOBREIRA, 2012). No entanto, a reforma do ensino expressa por esta LDB apenas inseria a Música “como uma das disciplinas opcionais dentro do ensino de Artes” (SOBREIRA, 2012, p.125). Além disso, o que tem sido observado é que as Artes têm ocupado um lugar mais à margem na realidade escolar, fato reportado por FONTERRADA (2003), também discutido por SOBREIRA (2012) e FUCCI-AMATTO (2012). SOBREIRA cita ainda outros pesquisadores que se debruçam sobre a mesma questão (FIGUEIREDO, 2005, SPAVANELLO; BELOCCHIO, 2005, CUNHA et al, 2009, DINIZ; DALBEN, 2006, ANDRAUS, 2008). Ou seja, a Música, no contexto escolar, tem sido coadjuvante no ensino de outros conteúdos, bem como recurso terapêutico ou recreativo, controle e decoração. Especificamente SOBREIRA (op.cit) discute a questão da disciplinarização da Música, ou seja, sua inserção como disciplina na grade

curricular escolar, uma vez que reconhece que os currículos fazem diferença entre o que seria *disciplina* e o que seria *atividade*. Assim, *disciplina* seria o *status* dos saberes considerados importantes (Português, Matemática, Física etc.), enquanto *atividades* seriam aqueles cuja posição nos currículos estaria mais à margem (Artes, Educação Física etc.). PENNA (2008) constata que ainda é incipiente o ensino da música na escola regular como disciplina, uma vez que persiste um conceito generalista do ensino de Artes, com tendência maior para as Artes Visuais. A autora ainda constata que a LDB 11.769/2008, que determina a Música como obrigatória na educação básica, abriu espaços na escola, mas que ainda não se efetivaram.

O pouco valor conferido a certos saberes nos currículos escolares foi evidenciado pela sanção, em 16/02/2017, da Medida Provisória que torna não mais obrigatório o ensino das Artes, da Educação Física, da Sociologia e da Filosofia no Ensino Médio.

Se a educação que existe na escola – a Educação Formal - pode ser caracterizada como aquela que está sob a regulamentação do Estado, estruturada segundo uma seriação e uma hierarquização (de pessoal e de saberes), bem como vinculada a uma certificação (o diploma), pode-se dizer que este modelo, de acordo com a maneira como ocorre, vai refletir o projeto de sociedade que se tem para determinado país. Dessa forma, a maior ou menor inserção das Artes nos currículos escolares e a maior ou menor seriedade com que são ensinadas espelham a compreensão a respeito de como elas podem contribuir – ou não – em tal projeto de sociedade. Em geral, o ensino das Artes e da Música no ambiente escolar é entendido como adorno para comemorações, recreação e passatempo: uma disciplina à qual é negado o *status* de portadora de conhecimento. Tal situação se torna compreensível ao se entender a escola como a instituição que reproduz e reafirma valores socialmente difundidos, bem como a que prepara para o mundo do trabalho. Assim, se as representações sociais a respeito da Música não a consideram como uma possibilidade de trabalho, a escola vai lhe dar um lugar mais à margem e destituído de importância. Dessa maneira, apesar de ser para o músico uma segurança quanto à sobrevivência, o ambiente escolar é, tal como a prestação de serviços em Música, considerado como não realizador.

Quando em projeto, a LDB 11.769/2008 originalmente previa que o ensino da Música seria prerrogativa apenas de licenciados na área. Sobreira (2012) discute

o processo de aprovação da lei e aponta para a influência, no processo, de músicos bem estabelecidos na mídia, os quais teriam atuado no sentido de se fazer desconsiderar a exigência de professores licenciados na área. No contexto aqui analisado, esse fato pode ser interpretado como uma ação de músicos no sentido de salvaguardar possibilidades maiores de trabalho aos músicos, sem restringir-lhes o acesso a um mercado mais amplo pela posse de um diploma de licenciatura.

Os depoimentos dos músicos-sujeitos deixaram claro que, apesar de exercerem atividades de subsistência, buscam outras que lhes possibilite serem eles próprios, isto é, praticarem a Música de forma que seu ofício possa ser reconhecido e valorizado. Ou seja, que sua maestria e o domínio de um conjunto de procedimentos e conhecimentos possam ser efetivamente postos em prática e socialmente afirmados. Assim, ao invés de escolher a educação musical na escola regular como forma de trabalho, uma parcela dos depoentes inseriu-se em espaços como ONGs dedicadas aos cuidados da infância e da juventude, que mantêm oficinas de Música como ferramentas para atingir seus objetivos. Outra parcela de músicos criou seus espaços de apresentação, ambientes alternativos nos quais podem executar repertórios de sua escolha, de modo que, para formar, cativar e manter um público pagante, lançam mão de procedimentos educativos, através dos quais contextualizam seus repertórios e formações instrumentais utilizadas. Dessa forma, veiculam muitas informações, várias das quais transcendem o aspecto meramente musical e incursionam por outras áreas do conhecimento.

Assim, o aspecto educativo existe em ambos os caminhos. No entanto, por sua natureza e peculiaridades, tal prática educativa integra o âmbito do que é conhecido como Educação Não Formal. Tratam-se, então, de estratégias de resistência que, na tentativa de garantir a identidade dos músicos como tal e concomitantemente possibilitar-lhes ganhos, ainda que modestos, estimulam a reunião de pessoas e difundem o conhecimento. Dessa maneira, através da Educação Não Formal, a Música favorece a vida comunitária, possibilita aquisições variadas e propicia aceitação e afirmação social.

Análise e conclusão:

Ressentimento por não ser considerado como trabalhador, bem como por ser entendido como inútil e não produtor, junto com um temor ante a velhice: parecem ser estes os principais aspectos presentes na subjetividade daqueles que escolhem a Música como trabalho. Ao lado disso, ganhos pequenos ou inexistentes. São elementos que permitem a reflexão a respeito da natureza das representações sociais disseminadas sobre os músicos e suas atividades. Assim, nesse sentido, é pertinente delinear as diferenças de concepção entre *labor* e *trabalho*, de acordo com o estabelecido por ARENDT (1981): enquanto *labor* é o esforço humano no sentido de garantir as necessidades cotidianas, o *trabalho* é toda atividade que cria bens duráveis. Em outras palavras, o conceito de *labor* está relacionado com a ideia de consumo e o conceito de *trabalho* está relacionado à ideia de uso. Dessa forma, fazer um pão seria *labor*, enquanto construir uma cadeira seria *trabalho*, uma vez que um pão, quando muito, dura um dia e uma cadeira, quando bem utilizada, pode existir por anos, décadas e mesmo séculos. A ideia de *trabalho* concreto está associada à ideia de durabilidade no mundo, relacionada aos processos de transformação ou criação, de modo a fazer surgir utilidades necessárias à vida humana. Assim, nesta concepção, os frutos do *trabalho* seriam duráveis e ele pode ser entendido como o meio através do qual são criados pontos de estabilidade que contrabalançam a efemeridade da vida do homem. O *trabalho* em si se reproduz em determinadas condições sociais e pode ser não assalariado, não remunerado, não mercantil e informal. O *trabalho* concreto comporta os projetos pessoais e a produção de saberes, onde a humanidade de cada um pode ser realizada. Diz-se, então, que o *trabalho* concreto é aquele que é realizador. Especificamente no caso dos músicos, o *trabalho* seria do tipo imaterial, ou seja, produz sentimentos, afetos e emoções.

Por outro lado, o *trabalho* na sociedade capitalista é transformado em mercadoria – o *trabalho* abstrato, associado à ideia de *labor*, ou seja, atividades necessárias à manutenção da vida, como esforço contínuo e sem fim. Os produtos do *labor* servem ao consumo imediato, de modo que, numa sociedade consumista, o *labor* é promovido a *trabalho*. Assim, a força para o *trabalho* (entendido como *labor*) pode ser vendida, como uma mercadoria. Dessa maneira, o *trabalho* abstrato promove a despersonalização do trabalhador e seus fazeres, pois tudo se torna mercadoria.

Se a sociedade não reconhece o fazer dos músicos como trabalho, é porque as representações construídas sobre sua atividade não a consideram como trabalho abstrato. Ou, em outras palavras, a sociedade entende a atividade do músico como algo de pouco valor, pois o consumo dela prescinde, uma vez que a Música é um produto imaterial e considerado dispensável na lida do dia-a-dia.

O universo dos músicos é amplo e muito variado. A situação considerada como ideal por eles seria aquela na qual poderiam atuar como fabricantes ou criadores da cultura, como artefato humano. Na verdade, são poucos os que conseguem um reconhecimento amplo e suficiente para isso, sendo que a maioria dos músicos, em nome da subsistência, se torna laborante. Dessa forma, vendem sua força de trabalho a outros e se tornam assalariados, ou atuam por conta própria, de modo a viver de cachês (tocando em eventos e bares), de passar o chapéu, de editais e outras formas. No entanto, a recusa em serem somente laborantes persiste em todos, pois desejam também serem fabricantes da cultura.

A escola é uma alternativa atraente, uma vez que traz a vantagem de remuneração regular e fixa, bem como o professor, apesar de todas as mazelas atuais, goza de um lugar social mais claro e definido do que o músico. No entanto, a escola é a instituição que reproduz os valores da sociedade de seu tempo, de modo que, ao educar para o trabalho, em seu sentido abstrato, confere um lugar mais à margem aos saberes artísticos, caracterizando-os como de menor valor em relação aos conhecimentos tidos como importantes para a reprodução do capital. Ou seja, se o conceito de trabalho concreto (aquele que cria e transforma, desejado pelos artistas) é subjacente aos saberes artísticos, estes podem representar uma resistência à tendência do *status quo* em transformar tudo em mercadoria; resistência à banalização de coisas e pessoas a partir do momento em que são transformadas em mercadorias. Como toda resistência gera uma ameaça, a subalternização dos saberes artísticos no ambiente escolar pode ser interpretada como uma forma de minimizar seu potencial ameaçador, uma vez que a educação no capitalismo procura direcionar o conhecimento no sentido de fomentar o trabalho pensado como mercadoria. Por definir aquilo que é legítimo ou não de ser ensinado e aprendido nos espaços educacionais, em especial os escolares, o currículo é uma relação de poder. Assim, o ambiente escolar se revela como estreito ou mesmo inadequado para o músico

exercer sua atividade, no sentido de trabalho concreto e realizador, como fabricante ou criador de cultura. Dessa maneira, o esforço de resistir vai se manifestar na inserção em - e mesmo na construção de – espaços não escolares, onde possam ser difundidos conhecimentos que a escola não legitimiza.

Tem-se, assim, que os espaços de Educação Não Formal em Música, embora também portadores de imperfeições e deficiências, são terrenos mais propícios para que os músicos possam empregar sua força de trabalho como criadores ou fabricantes de cultura. São espaços onde a Música pode ocorrer de maneira diferente daquela que ocorre no mercado, uma vez que a Música de mercado não precisa do apoio da comunidade para poder existir: existe porque o mercado permite e se interessa, ou porque grandes instituições a financiam e a apoiam pela possibilidade de agregar capital.

Bibliografia:

AMSTALDEN, Júlio César Ferraz. *A cigarra e a formiga: sobre trajetórias de músicos e suas inserções na Educação Não Formal*. Campinas, 2017, 563p. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas.

ARENDT, Hanna. *A condição humana*. Rio de Janeiro, Forense Universitária. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1981.

FONTEERRADA, Marisa Trench Oliveira. *De tramas e fios – um ensaio sobre música e educação*. São Paulo, Editora UNESP, 2003.

FUCCI-AMATO, Rita. *Escola e educação musical: (des) caminhos históricos e horizontes*. Campinas, Papirus, 2012.

GARCIA, Valéria Aroeira. *A educação não formal como acontecimento*. Campinas, 2009. 456p. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas.

MENGER, Pierre Michel. *Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo*. Lisboa, Roma, 2005. 140p.

PENNA, Maura. *Música(s) e seu ensino*. Porto Alegre, Editora Sulina, 2008. P. 117-158.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. Relatos orais: do “indizível” ao “dizível”. In: LUCENA, Célia Toledo et alii (org.). *Pesquisa em ciências sociais: olhares de Maria Isaura Pereira de Queiroz*. São Paulo, Humanitas, 2008, cap. 2, p.35-77.

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

SEGNINI, Liliana; SOUZA, Aparecida Neri. Trabalho e formação profissional no campo da cultura: professores, músicos e bailarinos. Relatório final para projeto temático FAPESP. Capítulos I e II. Campinas, Unicamp, 2007.

SOBREIRA, Sílvia Garcia. *Disciplinarização da Música e produção de sentidos sobre educação musical*: investigando o papel da ABEM no contexto da lei no. 11.769/2008. Rio de Janeiro, 2012, 210p. Tese (Doutorado em Educação) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio de Janeiro.