

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

**GUILHERME FURTADO BARTZ**

**VIVENDO DE MÚSICA: TRABALHO, PROFISSÃO E IDENTIDADE**  
**Uma etnografia da Orquestra de Câmara Theatro São Pedro, de Porto Alegre**

Porto Alegre  
2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

**GUILHERME FURTADO BARTZ**

**VIVENDO DE MÚSICA: TRABALHO, PROFISSÃO E IDENTIDADE**  
**Uma etnografia da Orquestra de Câmara Theatro São Pedro, de Porto Alegre**

Dissertação de mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul para obtenção de título de Mestre em Antropologia Social.

Orientador: Prof. Dr. Ruben George Oliven

Porto Alegre  
2018

**GUILHERME FURTADO BARTZ**

**VIVENDO DE MÚSICA: TRABALHO, PROFISSÃO E IDENTIDADE**

**Uma etnografia da Orquestra de Câmara Theatro São Pedro, de Porto Alegre**

Dissertação de mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul para obtenção de título de Mestre em Antropologia Social.

Banca Examinadora

---

Prof. Dr. Ruben George Oliven (Orientador, UFRGS)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ceres Gomes Víctora (UFRGS)

---

Prof. Dr. Arlei Sander Damo (UFRGS)

---

Prof. Dr. Fernando Lewis de Mattos (UFRGS)

Porto Alegre  
2018

### CIP - Catalogação na Publicação

Bartz, Guilherme Furtado  
VIVENDO DE MÚSICA: TRABALHO, PROFISSÃO E  
IDENTIDADE - Uma etnografia da Orquestra de Câmara  
Theatro São Pedro, de Porto Alegre / Guilherme  
Furtado Bartz. -- 2018.  
229 f.  
Orientador: Ruben George Oliven.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências  
Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia  
Social, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. Etnografia. 2. Música clássica. 3. Trabalho.  
4. Identidade. 5. Orquestra de Câmara Theatro São  
Pedro. I. Oliven, Ruben George, orient. II. Título.

Para Carolina Fernandes Martins, com amor...

## **Agradecimentos**

Agradeço a Carolina Fernandes Martins pela paciência, compreensão e apoio durante os dois anos em que estive cursando o mestrado. O amor que compartilhamos foi um combustível essencial para que eu pudesse empreender este trabalho.

Sou extremamente grato ao meu orientador, Dr. Ruben George Oliven, que, desde o momento em que conversamos pela primeira vez, mostrou-se aberto e receptivo, acolhendo-me da melhor maneira possível sob sua supervisão. Como um verdadeiro professor, vem me guiando pelos meandros acadêmicos.

Agradeço a toda a minha família, especialmente minha mãe, Glafira Maria Furtado, e minha irmã, Mariana Furtado Bartz, pela força que me deram durante esta etapa da minha vida – e ao longo de toda ela.

Obrigado a todos os integrantes da Orquestra de Câmara Theatro São Pedro, músicos e funcionários (principalmente André Munari e Monica Blaya de Azevedo), por terem me aceito tão bem durante os meses em que estive fazendo a pesquisa. Reconheço principalmente a contribuição dos músicos que colaboraram com seus depoimentos pessoais.

Em especial, agradeço ao Dr. Antônio Carlos Borges Cunha, maestro e diretor artístico da orquestra, por ter permitido a realização desta pesquisa. Sem o seu apoio, nada disso teria sido possível.

Sou grato ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e aos professores pelos ensinamentos e experiências vividas ao longo destes dois anos.

Obrigado aos integrantes do Grupo de Antropologia da Economia e da Política (GAEP) pelas sugestões e críticas a algumas partes desta dissertação.

Agradeço imensamente aos professores que aceitaram participar da banca de defesa, reservando seu tempo e energia para a avaliação deste trabalho.

Por fim, obrigado a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa de mestrado.

## Resumo

A presente dissertação corresponde a uma etnografia da Orquestra de Câmara Theatro São Pedro, grupo sediado em Porto Alegre, no Brasil. Trata-se de uma pesquisa sobre como ocorre a atuação profissional dos músicos que compõem a orquestra, tanto no âmbito deste conjunto quanto em outros contextos de trabalho dos quais eles também participam. Buscou-se compreender, por meio do conceito de *identidade profissional*, como estes indivíduos formulam para si e para os outros uma concepção de seu próprio trabalho. Nesse sentido, foram considerados tanto os aspectos *materiais* de sua atividade laboral (econômicos e práticos, por exemplo) quanto os componentes *imateriais* (simbólicos, artísticos e estéticos). O trabalho musical, no contexto investigado, é caracterizado por uma grande flexibilidade, no qual predominam as atuações por projetos. As múltiplas formas de emprego, a incerteza econômica e a falta de garantias profissionais marcam esse setor, sendo fatores que influenciam diretamente no modo como esses músicos de orquestra percebem e encaram a sua profissão.

**Palavras chaves:** música clássica; orquestra; identidade; trabalho; profissão.

## **Abstract**

This dissertation corresponds to an ethnography of the Orquestra de Câmara Theatro São Pedro, a group based in Porto Alegre, Brazil. It is a research about how the professional performance of the musicians that integrate the orchestra takes place, both within this group and in other work contexts in which they also participate. It was sought to understand, through the concept of *professional identity*, how these individuals formulate for themselves and for others a conception of their own work. In this sense, both the *material* aspects of their work activity (economic and practical, for example) and the *immaterial* components (symbolic, artistic and aesthetic) were considered. The musical work, in the context investigated, is characterized by a great flexibility, in which the performances by projects predominate. The multiple forms of employment, economic uncertainty and lack of professional guarantees mark this sector, being factors that directly influence the way these orchestra musicians perceive and face their profession.

**Keywords:** classical music; orchestra; identity; work; profession.



## Sumário

|  |     |
|--|-----|
| <b>Capítulo 1 – Introdução</b> .....   | 12  |
| <b>Capítulo 2 – Trabalho, identidade e música</b> .....  | 20  |
| 2.1. Trabalho flexível e precarização .....  | 20  |
| 2.2. O trabalho no contexto artístico .....  | 26  |
| 2.3. Tensões entre economia e arte .....   | 35  |
| 2.4. O conceito de <i>identidade</i> .....   | 44  |
| 2.5. Críticas ao conceito de <i>identidade</i> .....   | 49  |
| 2.6. Identidade profissional.....  | 51  |
| 2.7. Crise das identidades e crise das identidades profissionais .....   | 56  |
| 2.8. Música e identidade .....   | 60  |
| <b>Capítulo 3 – Etnografia dos ensaios e apresentações da Orquestra de Câmara Theatro São Pedro</b> .....              | 62  |
| 3.1. Considerações iniciais.....   | 62  |
| 3.2. Pesquisas relacionadas que merecem destaque .....   | 63  |
| 3.3. As orquestras do Rio Grande do Sul.....   | 66  |
| 3.4. Breve histórico da OCTSP e do Theatro São Pedro e a relação entre as duas instituições .....                      | 68  |
| 3.5. O sustento econômico da orquestra .....   | 73  |
| 3.6. Os músicos e os instrumentos que compõem a OCTSP .....  | 76  |
| 3.7. As três séries de concertos .....   | 77  |
| 3.8. A extensão desta pesquisa.....  | 82  |
| 3.9. Tocando na orquestra .....  | 84  |
| 3.9.1. <i>A percepção do tempo</i> .....   | 84  |
| 3.9.2. <i>Disciplina, organização e comprometimento</i> .....  | 86  |
| 3.9.3. <i>Performance e avaliação</i> .....  | 89  |
| 3.9.4. <i>As hierarquias e a questão do erro</i> .....   | 92  |
| 3.9.5. <i>O indivíduo e o grupo</i> .....  | 96  |
| 3.9.6. <i>A padronização dos sentimentos</i> .....   | 100 |
| 3.9.7. <i>Razão versus emoção</i> .....  | 107 |
| 3.9.8. <i>Por que o trabalho na orquestra funciona?</i> .....  | 108 |
| <b>Capítulo 4 – Entrevistas com os músicos e com o maestro</b> .....   | 113 |
| 4.1. Apontamentos iniciais.....  | 113 |
| 4.2. Os músicos e sua profissão.....   | 114 |
| 4.2.1. <i>Os primeiros contatos com a música</i> .....   | 114 |
| 4.2.2. <i>Uma transição: do estudo ao trabalho</i> .....   | 120 |
| 4.2.3. <i>A faculdade como local de formação do músico</i> .....   | 123 |
| 4.2.4. <i>Os significados do trabalho com música</i> .....   | 127 |
| 4.2.5. <i>Percepção e valorização da profissão</i> .....   | 130 |
| 4.2.6. <i>Equilibrando o material e o imaterial: os investimentos individuais e as dificuldades da profissão</i> ..... | 136 |
| 4.2.7. <i>A OCTSP na visão dos próprios músicos</i> .....  | 141 |
| 4.2.8. <i>Múltiplos empregos</i> .....   | 144 |
| 4.2.9. <i>O fechamento das orquestras</i> .....  | 153 |
| 4.2.10. <i>Obtendo trabalhos</i> .....   | 156 |
| 4.2.11. <i>A música enquanto atividade prática</i> .....   | 163 |
| 4.2.12. <i>Estereótipos e preconceitos</i> .....   | 173 |
| 4.2.13. <i>As percepções sobre a carreira de acordo com a idade dos entrevistados</i> .....                            | 180 |
| 4.3. O maestro .....   | 183 |
| <b>Capítulo 5 – Conclusão</b> .....  | 202 |
| <b>Glossário de termos musicais</b> .....  | 223 |
| <b>Referências</b> .....   | 225 |

## Lista de imagens

- Imagem 1** – Orquestra de Câmara Theatro São Pedro (OCTSP), com solistas convidados. Fonte: acervo pessoal.....19
- Imagem 2** – Ensaio da OCTSP no palco do Theatro São Pedro. Neste dia havia a participação de alguns músicos convidados. A foto foi tirada da galeria do teatro. Fonte: acervo pessoal .....71
- Imagem 3** – Ensaio da OCTSP no *foyer* do Theatro São Pedro. Fonte: acervo pessoal .....71
- Imagem 4** – Ensaio da OCTSP na Sala da Música, localizada no Multipalco. Fonte: acervo pessoal.....72
- Imagem 5** – Apresentação da OCTSP num Concerto Oficial. Nesta ocasião, havia uma solista convidada. Fonte: acervo pessoal .....78
- Imagem 6** – Apresentação da OCTSP num Concerto Barrisul para Juventude. Alunos de várias idades costumam estar presentes. Fonte: acervo pessoal.....79
- Imagem 7** – Apresentação da OCTSP num Concerto Dominical. Nesta ocasião, havia também a participação de músicos convidados. Fonte: acervo pessoal .....81
- Imagem 8** – Maestro Antônio Carlos Borges Cunha regendo a OCTSP durante um ensaio: visão que um músico da orquestra teria do regente, ao tocar. Fonte: acervo pessoal .....201
- Imagem 9** – Orquestra de Câmara Theatro São Pedro: fusão do antigo e do novo. Fonte: acervo pessoal .....222

## Lista de quadros de texto

|   |     |
|---|-----|
| <b>Quadro 1</b> – Descrição de um Concerto Banrisul para Juventude (trecho do meu diário de campo)..... | 79  |
| <b>Quadro 2</b> – Reclamações do maestro em alguns ensaios.....   | 87  |
| <b>Quadro 3</b> – O músico que não estudou .....  | 90  |
| <b>Quadro 4</b> – A lei do mais forte .....   | 91  |
| <b>Quadro 5</b> – Ensaiando em <i>câmera lenta</i> .....  | 91  |
| <b>Quadro 6</b> – Vexame coletivo .....   | 92  |
| <b>Quadro 7</b> – Nenhum erro pode passar sem correção.....   | 95  |
| <b>Quadro 8</b> – Errando e acertando no ensaio e na apresentação.....                                  | 96  |
| <b>Quadro 9</b> – As habilidades valorizadas em um músico de orquestra .....                            | 97  |
| <b>Quadro 10</b> – Afinando a orquestra, o corpo e a alma .....   | 99  |
| <b>Quadro 11</b> – Dificuldades de comunicação entre o maestro e os músicos .....                       | 104 |
| <b>Quadro 12</b> – Reflexões filosóficas .....  | 105 |
| <b>Quadro 13</b> – O que a música significa para o músico .....   | 128 |
| <b>Quadro 14</b> – Valorização e desvalorização da profissão .....                                      | 132 |
| <b>Quadro 15</b> – Momentos de descontração na orquestra.....   | 141 |
| <b>Quadro 16</b> – Tocando em casamentos .....  | 146 |
| <b>Quadro 17</b> – Perdendo oportunidades de trabalho.....  | 148 |
| <b>Quadro 18</b> – Os efeitos negativos da instabilidade profissional.....                              | 150 |
| <b>Quadro 19</b> – Fraudes em concursos públicos para orquestras.....                                   | 158 |
| <b>Quadro 20</b> – Prazer de tocar <i>versus</i> retorno econômico .....                                | 162 |
| <b>Quadro 21</b> – Seriedade <i>versus</i> descontração durante um ensaio .....                         | 175 |
| <b>Quadro 22</b> – Espontaneidade <i>versus</i> rigor no momento de tocar.....                          | 177 |
| <b>Quadro 23</b> – O maestro controla tudo. Será?.....  | 190 |
| <b>Quadro 24</b> – O maestro também erra: momentos de tensão durante uma apresentação .....             | 199 |

## Capítulo 1 – Introdução

Na primeira vez em que fui assistir a um ensaio da Orquestra de Câmara Theatro São Pedro (OCTSP), em dezembro de 2016, vivenciei uma situação inusitada, parecida com a que muitas pessoas experimentam quando vão a um lugar que não lhes é familiar. Conforme a informação que eu havia recebido, o ensaio daquele dia ocorreria no *foyer* do Theatro São Pedro, um espaço que fica na parte da frente do teatro, no terceiro andar. Como o prédio estava fechado naquele dia, precisei entrar pelos fundos, por uma porta que apenas os funcionários e os artistas costumam utilizar. Tinha apenas uma vaga noção de como chegar ao *foyer*: sabia apenas que o espaço se localizava na parte da frente. Comecei a caminhar pelo interior do prédio, abrindo portas e atravessando corredores. Em certo momento, pedi informação a uma funcionária que encontrei pelo caminho, e ela me indicou aonde ir. Aos poucos, passei a escutar os sons dos instrumentos musicais, que foram ficando mais fortes à medida que eu avançava. Então eu pensei: “Guie-se pela música”. Comecei a prestar mais atenção aos sons e, conforme eles iam ficando mais perceptíveis, eu sabia que estava indo na direção certa. Após subir alguns lances de escada, finalmente cheguei ao *foyer*, onde a orquestra já estava ensaiando.

Essa situação que experimentei no primeiro dia e que naquele momento não teve grandes significados para mim, com o tempo passou a adquirir uma relevância maior, em especial porque me levou a duas reflexões. A primeira, mais óbvia, relaciona-se com um tema clássico da Antropologia, que já foi exaustivamente explorado e que se refere à entrada do pesquisador em campo, ou seja, ao primeiro contato que este tem com o seu objeto de estudo. Em geral, o antropólogo começa a sua pesquisa perdido, sem conseguir se localizar muito bem (especialmente, culturalmente, linguisticamente etc.). Nesse estágio inicial, ele está entrando em contato com um universo que, em algum nível, sempre lhe é desconhecido. Uma coisa, porém, é conhecer esse fato na teoria, após ler sobre o assunto, e outra é vivenciar a experiência na prática. Ao tentar encontrar a orquestra no interior do teatro eu estava, de fato, tendo minha primeira aproximação com esse objeto de estudo desconhecido. Eu estava tateando por um caminho novo.

A segunda lição que obtive daquela situação relaciona-se com o pensamento “guie-se pela música”. A música foi o meu guia naquele instante, ela me indicou o caminho a seguir até o local em que eu pretendia ir. Da mesma forma, a música aparece como um *norte* (em múltiplos sentidos) para as pessoas que pesquisei: os músicos profissionais que retiram seu sustento dessa arte. A música é o produto final do trabalho dessas pessoas, é o grande objetivo a ser alcançado e honrado. Ao mesmo tempo, é uma das finalidades principais de suas vidas, uma atividade para a qual se dedicam com afinco diariamente, por vezes desde muito jovens. A música, nesse contexto, surge como se fosse um sinônimo para suas existências, a ponto de muitos não se imaginarem desempenhando outra atividade a não ser esta. Nesse contexto, música e vida se misturam, uma estimulando e fortalecendo a outra. São sobre esses temas que esta dissertação se debruça. “O que significa viver de música?": essa é a grande pergunta que permeia toda a dissertação, uma questão ao mesmo tempo simples e muito complexa.

O trabalho com música, para mim, corresponde à articulação de duas dimensões que são igualmente opostas e complementares. De um lado, há o componente *imaterial* dessa atividade<sup>1</sup>, já que a música é um produto impalpável: a arte mais espiritualizada de todas, alguns diriam. Ela pode ser fonte de grande satisfação, prazer e realização pessoal para quem a vivencia, um tipo de trabalho diferenciado. Trabalhar com música possibilita benefícios e gratificações que se situam em níveis simbólicos, psicológicos e emocionais. Por outro lado, há também o aspecto *material* dessa atividade, que é inerente a qualquer tipo de trabalho e que não pode ser desconsiderado. A ele se relacionam questões como a necessidade de ganhar dinheiro, a rotina no cumprimento dos deveres profissionais, a luta diária por uma valorização econômica justa do emprego (uma dignidade no trabalho) etc.

Nesse sentido, sempre me interessou buscar saber como os músicos, cada um a seu modo, tentam equilibrar essas duas dimensões do trabalho. Esta pesquisa foi motivada, sobretudo, por esta inquietação. Eu queria descobrir como esses indivíduos alcançam uma *harmonia* – para utilizar um termo nativo – entre os dois aspectos característicos da profissão (*imaterial* e *material*). É certo que essas duas dimensões precisam andar juntas. O músico não pode apenas ter em mente a arte,

---

<sup>1</sup> CERQUEIRA (2015a) também aborda a dimensão *imaterial* do trabalho musical.

deixando de lado necessidades básicas e vitais, relativas ao seu próprio sustento (alimentar-se, vestir-se, morar num local adequado, pagar as contas etc.). Por outro lado, a música que é produzida não pode (ou não deveria, segundo a maioria das percepções vigentes no meio) estar somente a serviço de interesses econômicos. Dito de outra forma: a música, entendida num sentido forte de verdadeira arte, não pode ser escrava do dinheiro.

Contudo, é inegável que todos esses aspectos, por vezes tão contraditórios, precisam coexistir para que os indivíduos, enquanto músicos, encontrem uma realização em todos os sentidos da vida, tanto como seres humanos quanto como artistas. O músico precisa aprender a conciliar sua carreira com sua vida. Mesmo que um artista busque orientar toda a sua existência (seguindo uma filosofia de vida) em busca de um sentido superior – musical, nesse caso –, ainda assim o aspecto *material* dessa atividade não pode ser completamente descuidado. Esse fator se acentua ainda mais quando se leva em conta o trabalho de músicos profissionais que vivem no meio urbano e que se dedicam à música clássica<sup>2</sup>, justamente o escopo dessa pesquisa.

Porém, antes de abordar com mais detalhes o objeto propriamente dito dessa investigação, julgo necessário explorar com mais minúcia a relação que existe entre pesquisador e campo de estudo. No meu caso, essa relação merece algumas considerações. Em primeiro lugar, cabe salientar que a música erudita não é, para mim, um tema estranho ou um mundo desconhecido. Como ressalta DAMATTA (1978, p. 28-29), em toda a empreitada antropológica é necessário realizar um duplo movimento: *transformar o exótico em familiar e transformar o familiar em exótico*. Sem dúvida, o meu grande desafio, ao longo dos meses em que realizei a pesquisa, sempre foi buscar a segunda opção. Eu estava consciente disso desde o primeiro dia, quando fui assistir ao ensaio da OCTSP e me perdi pelo teatro: eu precisava, a

---

<sup>2</sup> O termo “música clássica”, apesar de ser o mais disseminado, apresenta alguns problemas. Como aponta NESTROVSKI (2005, p. 14), esse termo sugere pompa e rigidez, distância e reverência, remetendo à tradição e à força do passado sobre o presente. Além disso, é tecnicamente errado, visto que a música clássica abrange vários outros períodos além do período clássico (o século XVIII). No entanto, os termos alternativos também não são muito melhores: “música erudita” contém certa arrogância (o contrário seria a “música ignorante”?); “Música de concerto”, por sua vez, acaba excluindo toda uma tradição de música litúrgica (cantatas, missas, réquiens, corais, motetos), sem contar todas as obras compostas ao longo de centenas de anos, quando ainda não existia nada parecido com o que hoje se conhece por “concerto”. Assim, para evitar grandes complicações, nessa dissertação os três termos (música clássica, música erudita e música de concerto) serão utilizados como sinônimos para indicar o tipo de música que os músicos pesquisados produzem.

todo o momento, *estranhar* aquele mundo *familiar*. É claro que sempre era mais fácil e confortável, como em qualquer situação da vida, ficar numa zona de conforto mais íntima, na qual já estamos habituados. Como frequentador de concertos e apresentações orquestrais, aquele universo musical não me era totalmente desconhecido, muito pelo contrário. Porém, quando eu me pegava caindo nessa armadilha durante um ensaio da orquestra, logo fazia um esforço para criar um *afastamento*, buscando *exotizar* as situações que vivenciava.

A proximidade observada entre mim e o meu objeto de estudo pode ser explicada graças à minha trajetória de vida e acadêmica. Nesse ponto, julgo conveniente, logo de início, me situar perante o meu campo de estudo, pois isso servirá de esclarecimento para muitos pontos que se seguirão. Comecei a estudar música com nove anos, inicialmente com teclado e posteriormente com piano e violino. É importante ressaltar que o estudo do violino revelou-se importante para essa pesquisa porque, apesar de eu não mais tocar esse instrumento musical, ainda compreendo bem o seu funcionamento<sup>3</sup>.

Como se sabe, o violino é considerado o instrumento mais importante da orquestra, sendo justamente aquele que possui o maior número de representantes dentro do grupo<sup>4</sup>. A maneira pela qual se toca o violino assemelha-se muito com a dos demais instrumentos que compõem a família das *cordas*: as violas, os violoncelos e os contrabaixos. Assim, apesar de eu nunca ter tocado esses outros instrumentos, por analogia sei como cada um funciona. A OCTSP é uma orquestra formada exclusivamente por instrumentos da família das *cordas*<sup>5</sup>, o que em alguma medida facilitou a minha compreensão musical do conjunto.

A minha primeira graduação foi no curso de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), entre os anos 2004 e 2008<sup>6</sup>, no qual fiz o

---

<sup>3</sup> Estudei violino dos 15 aos 18 anos. Em paralelo, também tinha aulas de piano. Com 18 anos, optei por seguir estudando apenas o piano, instrumento que até hoje me acompanha na vivência musical.

<sup>4</sup> Os violinistas correspondem a cerca de 30% dos músicos que integram uma orquestra sinfônica padrão (incluindo *primeiros* e *segundos* violinos). No caso da Orquestra de Câmara Theatro São Pedro (OCTSP), grupo formado apenas por instrumentos da família das *cordas*, os violinistas correspondiam a aproximadamente 55% dos músicos.

<sup>5</sup> Isso não significa que outros instrumentos musicais não sejam ocasionalmente incorporados ao conjunto, tais como metais, madeiras e percussão.

<sup>6</sup> Posteriormente, entre 2007 e 2011, cursei Jornalismo na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Ressalto isso porque a minha entrada na Antropologia deveu-se, em grande

Bacharelado em Composição Musical. Nesse período, tive como professor o Dr. Antônio Carlos Borges Cunha, músico que, além de compositor, é o atual maestro e diretor artístico da OCTSP. Ele é uma figura chave nesse trabalho porque, sendo o regente da orquestra, possibilitou a minha primeira aproximação com o grupo. Foi graças ao maestro Cunha e ao seu consentimento para a realização da pesquisa que este trabalho pôde ser concretizado.

O vínculo prévio que eu possuía com o maestro é aqui mencionado para mostrar que eu já tinha contato com algumas pessoas da OCTSP antes de iniciar o acompanhamento do grupo. Além dele, também conhecia outros dois músicos do conjunto. Com relação aos demais instrumentistas, entretanto, eu não tinha qualquer tipo de ligação. Esses fatores (entre outros) foram determinantes para a escolha da OCTSP como grupo a ser investigado<sup>7</sup>. Eu realmente me considerava um *outsider* (NETTL, 2003, p. 2) quando comecei a fazer a pesquisa, mas com o tempo fui fazendo amizades com os instrumentistas, até o ponto de não ser mais notado nos ensaios – eu não era mais aquele “corpo estranho”, como no início. Isso revela que, bem ou mal, eu consegui me integrar ao grupo, passando sem ser percebido<sup>8</sup>.

Essa integração com os instrumentistas não foi tão difícil de ser feita principalmente pelo fato de eu falar a mesma língua dos “nativos” que estava pesquisando. A linguagem fundamental para esses indivíduos, quando em situação de trabalho (isto é, nos ensaios e apresentações), era a música, e essa linguagem eu compreendia bem. Por ter uma formação na área, eu *sabia* do que eles tratavam. Isso foi uma vantagem grande para a minha investigação, pois eu não precisei fazer aulas de música ou buscar um conhecimento maior na área para compreender a parte mais teórica ou técnica da performance musical. Eu estava a par do que era discutido nos ensaios, entendia os termos específicos que eles utilizavam para se

---

medida, à vivência que tive no Jornalismo: fazendo entrevistas, escrevendo, observando os fatos em campo, tirando fotos etc. – procedimentos bastante semelhantes aos empregados na Antropologia.

<sup>7</sup> O fato de a OCTSP ser uma orquestra de câmara significa que o número de músicos que a compõem é menor do que a quantidade de instrumentistas que integram uma orquestra sinfônica. Esse fator numérico também foi importante na decisão de estudar o grupo, visto que, diante do tempo restrito para a realização da pesquisa, achei mais prudente optar por uma orquestra menor, na qual fosse possível traçar relações com o maior número possível de integrantes.

<sup>8</sup> Essa integração que fui buscando com os instrumentistas podia ser medida pela distância em que eu me sentia “autorizado” a acompanhar o trabalho deles. No início, sentia-me confortável quando estava mais longe da orquestra, mas com o tempo fui me aproximando cada vez mais dos músicos, a ponto de sentar ao lado deles enquanto eles tocavam, durante os ensaios (como se eu fosse mais um instrumentista da orquestra). Tal distanciamento ou proximidade física influenciava no modo como eu percebia o trabalho desses profissionais e a própria música que eles produziam.



comunicar. Mais do que isso: por já ter, desde criança, uma vivência musical, eu conseguia, mais do que compreender, *sentir* o que acontecia (*sentir* tanto em níveis musicais quanto emocionais).

Sem dúvida, acredito que essa facilidade de compreensão, por si só, não é algo positivo nem negativo. O importante é o que se faz com ela. Eu poderia ter entrado em campo com o pensamento de que “já sabia de tudo” e que, portanto, apenas estaria ali para *comprovar certezas*. Contudo, como já mencionei, busquei sempre sair de uma comodidade que era bastante atrativa, forçando a minha posição de *outsider* e buscando *exotizar o familiar*. Acredito que nem sempre consegui fazer isso, mas a todo o momento eu estava consciente dessa obrigação.

Não creio que uma maior proximidade com o campo de estudo, por si só, seja algo positivo ou negativo, no contexto da Antropologia. Acredito que alguém que viesse a realizar o mesmo trabalho que eu, com a mesma orquestra, mas que não fosse músico, justamente por ter um olhar mais distanciado faria outras descobertas e ressaltaria outros pontos igualmente interessantes. Todavia, possivelmente a compreensão dessa pessoa sobre essa “língua exótica” que é a música clássica também seria mais limitada. Como frisei, acredito que a aproximação ou o distanciamento que alguém tem com relação a um campo de estudo não é algo problemático por si só: o problema é buscar fazer o movimento na direção contrária ao caminho mais cômodo. Todo o antropólogo se depara com esse dilema e precisa enfrentá-lo em algum nível, seja qual for a natureza de sua pesquisa.

Uma investigação musical como a que fiz, vinculada à área da Antropologia, em minha opinião se justifica pelo fato de que o trabalho com música envolve uma série de questões que estão *além* da própria música. A música é o produto final da atividade dos profissionais de qualquer orquestra, mas nesse momento me interessava muito mais explorar as outras esferas que estão para além (ou aquém) da arte: aspectos econômicos, profissionais, simbólicos, identitários etc. Acredito que o músico erudito precisa ser estudado numa abrangência que ultrapasse a própria música, pois assim será possível até mesmo trazer um maior esclarecimento para esse produto final que é a arte. Creio que a Antropologia é uma disciplina que oferece excelentes ferramentas para enfrentar esse desafio.

A presente dissertação está estruturada em cinco capítulos. O primeiro capítulo corresponde a esta introdução. O segundo capítulo traz uma discussão de cunho teórico, a partir de uma seleção de autores, sobre temas relacionados a tópicos importantes desta investigação. Longe de buscar esgotar a obra desses pensadores, procurei acima de tudo ressaltar algumas ideias relevantes que contribuem para o esclarecimento ou contextualização mais aprofundada de assuntos que estão presentes ao longo de toda a dissertação.

O terceiro capítulo tem como base as observações que realizei dos ensaios e apresentações da OCTSP, trabalho de campo que foi desenvolvido no período de dezembro de 2016 a agosto de 2017. A origem desse capítulo está diretamente relacionada com as anotações que fiz em meu diário de campo, comentários estes que revelam *in loco* como ocorre o trabalho dos músicos da orquestra.

O quarto capítulo corresponde às quinze entrevistas individuais que realizei com os instrumentistas da OCTSP. Nessa etapa, conversei detidamente com cada músico que aceitou participar da pesquisa, seguindo um roteiro aberto de perguntas. Apesar de o roteiro ter sido o mesmo para todas as entrevistas, cada conversa foi única, pois conduziu por assuntos variados<sup>9</sup>. Também foi realizada uma entrevista com o maestro, a partir de um roteiro um pouco diferente. Por fim, o quinto capítulo é a conclusão, na qual todas as principais ideias precedentes foram conectadas na tentativa de fornecer respostas às questões fundamentais da dissertação, em especial à pergunta norteadora do trabalho: “O que significa viver de música?”<sup>10</sup>.

Ainda é importante mencionar que, ao longo da dissertação, o leitor vai se deparar com alguns quadros de texto. Essas inserções têm como objetivo, além de possibilitar um “respiro” na leitura, oferecer exemplos do que está sendo discutido no corpo da dissertação. Esses quadros não têm a intenção de quebrar a lógica do texto principal; antes, são breves excertos produzidos a partir das observações e das entrevistas que realizei, fragmentos que ilustram o que vem sendo debatido. Da

---

<sup>9</sup>A intenção do roteiro de entrevista era justamente essa: não ser algo fechado, mas uma ferramenta que possibilitasse um diálogo livre, de acordo com as circunstâncias e experiências de vida de cada entrevistado. É importante ressaltar logo de início que, nesta dissertação, optei por manter o anonimato dos informantes (a justificativa para tal procedimento aparece em 4.1.). A única exceção foi o maestro, que está identificado ao longo de todo o trabalho, seguindo o que foi combinado com ele.

<sup>10</sup> SEEGER (2015), em sua etnografia, também parte de uma pergunta fundamental, que acabou lhe servindo de título para seu livro. Nesse caso, a questão foi: “Por que cantam os Kisêdjê?”.

mesma forma, o leitor encontrará algumas fotos (tal como a que segue), imagens estas que foram feitas por mim e que têm como objetivo retratar os músicos da OCTSP<sup>11</sup>, bem como alguns ensaios e concertos e os espaços em que esses eventos ocorrem. Antes das referências bibliográficas, ofereço também um glossário de termos musicais, que contém a definição de algumas palavras específicas empregadas ao longo do texto.



**Imagem 1** – Orquestra de Câmara Theatro São Pedro (OCTSP), com solistas convidados. Fonte: acervo pessoal.

---

<sup>11</sup> As fotos foram tiradas à distância, o que impede uma identificação mais direta dos músicos, justamente para respeitar o anonimato dos mesmos.

## Capítulo 2 – Trabalho, identidade e música

### 2.1. Trabalho flexível e precarização

Algumas das principais características que marcam boa parte do trabalho musical na atualidade são a flexibilidade, a atuação por projetos<sup>12</sup>, os múltiplos empregos, a incerteza econômica e a falta de garantias. Certamente, esses pontos não são exclusivos da atividade musical, nem mesmo da atividade artística (entendida num sentido amplo). Antes, correspondem a um contexto muito mais extenso, com origem histórica definida e alcance global. O trabalho, tal como o entendemos hoje, nem sempre ocorreu dentro dos moldes atuais, em especial o trabalho artístico. Por isso, torna-se relevante compreender como essas mudanças tiveram curso, notadamente nas últimas décadas.

BOLTANSKI e CHIAPELLO (2009) são dois autores que ajudam a compreender esse cenário de transformações no mundo do trabalho. Para eles, no contexto de um “novo espírito do capitalismo”, a partir dos anos 1980 muitas empresas adotaram como estratégia, em relação a seus trabalhadores, aquilo que veio a ser denominado *flexibilidade*. Esse termo pode ser explicado a partir de dois enfoques (BOLTANSKI e CHIAPELLO, 2009, p. 240). Primeiro, verifica-se uma *flexibilidade interna* nas empresas, baseada na transformação profunda da organização do trabalho: uma exigência pela polivalência do trabalhador, que precisa desenvolver seu autocontrole, sua autonomia etc. Segundo, percebe-se uma *flexibilidade externa*, que supõe uma organização do trabalho em rede, na qual empresas encontram os recursos de que carecem por meio de uma abundante subcontratação e de uma mão de obra maleável em termos de emprego (empregos precários, temporários e trabalho autônomo), de horários e de jornada do trabalho (em tempo parcial, com horários variáveis etc.).

---

<sup>12</sup> Nessa dissertação, entende-se por *projeto*, dentro do contexto musical, qualquer tipo de trabalho com uma duração definida, que pode variar desde a participação do músico num único evento (tocando num casamento, por exemplo), até um convite para que o profissional participe de um concerto com uma orquestra, ou mesmo a contratação do músico para uma temporada de concertos. No primeiro caso, o projeto é de curtíssimo prazo (pois o esforço do músico se limita a poucas horas de trabalho); no segundo caso, é de curto prazo (geralmente demandando uma semana de trabalho, já que o músico precisa comparecer aos ensaios da orquestra que antecedem o concerto propriamente dito); no terceiro caso, o projeto pode ser de médio ou longo prazo (uma vez que o músico pode ser contratado por um mês, um semestre, um ano etc.).

Essas “inovações”, colocadas em prática pelas empresas, conduziram a um tipo de trabalho *precarizado*. Os vínculos entre os trabalhadores e as empresas tornaram-se mais frágeis, pois muitos contratos de emprego passaram a ser feitos de forma *flexível*: por tempo determinado, parcial e variável. Não que os empregos ditos *estáveis* tenham sido completamente abolidos. Todavia, esse tipo de contratação mais sólida (para o empregado) passou a ser combinado com vínculos menos duráveis. Assim, em muitas empresas, tornou-se comum recorrer a um número mínimo de pessoas contratadas a partir de vínculos estáveis (BOLTANSKI e CHIAPELLO, 2009, p. 248), já que boa parte das necessidades passou a ser suprida por meio do serviço de trabalhadores externos terceirizados. Esse cenário veio se acentuando tanto nas últimas décadas que, em alguns setores, a exceção parece ter virado a regra. A forma normal e mesmo aceitável de trabalho parece estar se tornando o regime *flexível*<sup>13</sup>.

As mudanças, verificadas nas últimas décadas, sem dúvida vieram para beneficiar, sobretudo, as empresas e seus donos. Isso porque, por exemplo, em caso de reversão de conjunturas exteriores, sempre é possível recorrer a uma maior *flexibilidade externa*, evitando prejuízos financeiros para as empresas (BOLTANSKI e CHIAPELLO, 2009, p. 248). *Flexibilidade externa* e *interna* podem ser combinadas para melhor beneficiar as empresas, que podem optar por diferentes configurações de acordo com as variações nos cenários macroeconômicos. Da mesma maneira, ao adotar essas estratégias, evitam-se em grande medida complicações jurídicas, visto que os empregadores, agindo desse modo, isentam-se de maiores responsabilidades trabalhistas para com seus empregados. Para BOLTANSKI e CHIAPELLO (2009, p. 249-250):

[Já nos anos 1980] a proliferação de trabalhadores precários era resultado das novas estratégias das empresas. Estas se articulam em torno de dois pontos: uma nova política de contratação que possibilita ao empregador “ficar de mãos desatadas” e uma nova “política de estrutura empresarial” tal que o empregador, por exemplo ao subcontratar a mão de obra, pode “ocultar que é empregador”. Além da multiplicação das “transferências de empregos” e da subcontratação, essas estratégias passam pela utilização de possibilidades oferecidas pelo direito societário, de tal modo que é possível evitar as coerções do direito do trabalho, e se criam novas maneiras de evitar a “forma de emprego normal” (ou seja, [...] emprego com contrato por prazo indeterminado em tempo integral num local de trabalho identificado e estável, com possibilidade de carreira, cobertura dos riscos

---

<sup>13</sup> Os recentes debates, no Brasil, em torno da Reforma Trabalhista e da Lei da Terceirização reforçam essa tendência.

sociais e presença sindical no local de trabalho). [Com isso:] a) o empregador “esforça-se por limitar de antemão os seus contratos no tempo”, o que tem a vantagem de “dispensá-lo de pagar indenizações por rescisão”; b) o empregador procura pagar apenas um salário “intermitente”, o que permite o trabalho ocasional (pelo tempo alocado), tornando cada vez mais difícil “a distinção entre autônomo e assalariado”; c) o empregador pode tirar vantagem das possibilidades oferecidas por novas situações jurídicas (estágios, contratos tipo “emprego-formação” etc.), nos quais ele é ao mesmo tempo empregador e formador; [...] d) [...] os temporários, assim, constituem “uma mão de obra móvel, barata, sem vantagens sociais, convencionais ou estatutárias, que possibilita às empresas diminuir o número de seus assalariados titulares”.

Não sem alguma ironia, essas mudanças, quando surgiram, vieram acompanhadas de uma propaganda positiva. Elas nasceram (e ainda aparecem) vinculadas com uma ideia de *libertação*. Para BOLTANSKI e CHIAPELLO (2009, p. 130), qualidades na época tomadas como sinônimo de sucesso – autonomia, espontaneidade, mobilidade, polivalência, comunicabilidade, abertura para os outros e para as novidades, disponibilidade, criatividade, intuição visionária, sensibilidade para as diferenças, capacidade de dar atenção à vivência alheia, aceitação de múltiplas experiências, atração pelo informal e busca de contatos interpessoais – foram diretamente extraídas do repertório de maio de 1968. Contudo, esses temas, originalmente associados a uma crítica ao capitalismo (especialmente à exploração capitalista) foram transformados em objetivos que passaram a valer por si mesmos, sendo postos a serviço das forças cuja destruição eles pretendiam apressar. Esse é um exemplo de como o capitalismo por vezes engloba a crítica que lhe é dirigida para utilizá-la em benefício próprio – um dos argumentos defendidos pelos autores ao longo da obra.

Na esteira dessas mudanças, surgiu também um culto ao *desempenho individual*, bem como uma exaltação da *mobilidade* (BOLTANSKI e CHIAPELLO, 2009, p. 239). Os trabalhadores mais valorizados passaram a ser aqueles que apresentavam um alto rendimento e uma grande versatilidade. Essas transformações, porém, foram acompanhadas de uma forte degradação da situação financeira, da estabilidade profissional e da posição social de inúmeras pessoas – comparando-se com as gerações mais velhas, que conheciam um outro mundo do trabalho. Os mais afetados foram, especialmente, os indivíduos que começaram a entrar no mercado de trabalho e que tinham que se adequar às novas regras.

Diante desse cenário, aos poucos se verificou que, possivelmente, as pessoas não mais farão *carreiras* (no sentido antigo do termo). Elas simplesmente tenderão a passar de um emprego a outro, de um projeto a outro, já que “o sucesso em dado projeto lhes possibilitará acesso a outros projetos mais interessantes” (BOLTANSKI e CHIAPELLO, 2009, p. 125). Na teoria, como cada projeto permite conhecer novas pessoas, sempre existe a possibilidade de ser apreciado pelos outros e, assim, ser chamado para novos serviços. Cada projeto (diferente, novo e inovador por definição) apresenta-se como uma chance para aprender e enriquecer competências que se tornam ferramentas na busca por novos trabalhos. Num plano ideal, a proposta é muito boa, mas na prática as coisas nem sempre funcionam conforme o esperado. Isso porque esse novo sistema, apesar de na aparência ser “justo” (pois se baseia no mérito e no esforço individual), acaba excluindo uma série de pessoas que não se encaixam dentro das novas exigências. Para BOLTANSKI e CHIAPELLO (2009, p. 258):

A maldição que parece abater-se sobre as populações menos qualificadas e reforçar-se ao longo do tempo é resultado de um processo de seleção/exclusão em ação há mais de vinte anos, cuja fonte se encontra nas novas práticas empresariais de gestão do pessoal. Pouco a pouco, foram sendo “exteriorizados” e “precarizados” os menos competentes, os mais frágeis física ou psicologicamente, os menos maleáveis, o que, por um processo cumulativo bem conhecido, só podia reforçar suas desvantagens na corrida pelo emprego. Sabemos que aqueles que estão “fora” só podem participar de maneira esporádica, mas falta mostrar que eles não são apenas impedidos de entrar. Além disso, num primeiro momento, eles foram postos para fora.

Dentro desse contexto, uma palavra que ganhou força com o passar do tempo, e que também surgiu para dissimular as novas desigualdades, foi *empregabilidade*. O termo designa a capacidade que as pessoas precisam ter para que se recorra a elas nos projetos (BOLTANSKI e CHIAPELLO, 2009, p. 126). Defende-se que a experiência que se conquista na atuação em múltiplos projetos é uma oportunidade para aumentar a própria *empregabilidade*. Esta também pode ser definida como uma espécie de capital pessoal que cada um deve ter e gerir, sendo constituída pela soma de inúmeras competências. Para BOLTANSKI e CHIAPELLO (2009, p. 257-258), contudo:

Os discursos e os esforços que giram em torno da empregabilidade mascaram, [...] ao mesmo tempo, a exclusão de fato dos “inempregáveis”. [...] Para evitar demitir, [os empregadores] evitarão recrutar as pessoas mais

“intercambiáveis”, para não lhes darem “falsas esperanças”, para não as enganar quanto às regras do jogo, em especial quanto ao fato de que, amanhã, talvez, já não serão necessárias. Terminado o contrato temporário, elas irão embora, a empresa terá respeitado seu contrato e não terá abusado delas. Essa situação, que em muitos aspectos também se mostra como resultado de uma decisão economicamente racional – pois possibilita evitar os custos e as inconveniências do rompimento do contrato por prazo indeterminado –, é muito menos problemática do que a situação que consiste em demitir. Portanto, pode-se acreditar que o desenvolvimento dos empregos precários também constitui uma proteção psicológica para os executivos que, de outro modo, deveriam cometer ações muito mais traumáticas para si mesmos, como sabem por já as terem vivido. O fato de o acesso a situações mais estáveis e à formação ter ficado consideravelmente mais difícil também é resultado de dois imperativos morais: o de continuar oferecendo chances àqueles que são aceitos e estão “dentro” e o de não dar falsas esperanças àqueles que são necessários apenas de vez em quando e estão “fora”.

É inegável que as pessoas mais ajustadas ao novo modelo e mais capazes de tirar proveito dele não sofrerão (tanto) com as mudanças. Pelo contrário, até se engajarão com muito entusiasmo. O problema será “convencer massas maiores de pessoas, especialmente aquelas que não possuem recursos muito diversificados [...], ou que, por diferentes razões, tenham limitadas possibilidades de mobilidade e por isso aspirem a uma vida mais protegida, ainda que possa ser julgada menos apaixonante segundo os novos critérios” (BOLTANSKI e CHIAPELLO, 2009, p. 128-129). As novas configurações do mundo do trabalho, mesmo buscando tornar mais igualitárias as oportunidades para a conquista e manutenção do emprego, acabam também por excluir uma parcela grande de pessoas que não se enquadra nos novos parâmetros.

Outra consequência dessas mudanças parece ter sido a diminuição nos salários. Para os autores, tudo indica que, simplesmente para manter o mesmo nível de vida, as pessoas estão precisando trabalhar mais. Ao mesmo tempo, os indivíduos considerados inadaptáveis e incapazes de acompanhar as novas tendências vêm sendo relegados a empregos de menor qualidade, ou até mesmo excluídos por completo do mercado de trabalho (BOLTANSKI e CHIAPELLO, 2009, p. 279).

Ainda com relação aos salários, para BOLTANSKI e CHIAPELLO (2009, p. 279), parece que cada vez mais estão sendo desvinculados desses pagamentos os custos incorridos antes do emprego (formação, sustento durante períodos de inatividade, folgas etc.) ou depois dele (reconstituição das forças, desgaste e



envelhecimento etc.); ou seja, paga-se apenas o tempo efetivamente trabalhado, o que acarreta num ajuste quase em tempo real entre os gastos, o número de empregados e a demanda de trabalho (BOLTANSKI e CHIAPELLO, 2009, p. 272). Isso beneficia as empresas e os empregadores, o lado mais forte dentro da negociação. Além disso, em períodos com elevado desemprego, “[...] os empregadores também podem *recrutar pessoas superqualificadas que serão pagas como uma pessoa menos qualificada*, fazendo de conta que não percebem a contribuição real dessa superqualificação” (BOLTANSKI e CHIAPELLO, 2009, p. 278). Isso, por sua vez, agrava ainda mais a situação dos trabalhadores menos capacitados, que perdem espaço para os mais qualificados.

Nesse novo contexto de negociação direta entre trabalhadores e empregadores (até mesmo, por vezes, sancionado em termos legais), os autores acreditam que:

Ao estimular o recurso à negociação, especialmente em nível de empresa, a lei deu aos empregadores a oportunidade de validar suas próprias reivindicações, de tal modo que as negociações clássicas em vista de melhoria de direitos e vantagens dos assalariados em relação aos requisitos mínimos legais foram pouco a pouco substituídas por negociações que buscavam acordos “toma lá dá cá”, nos quais a relação de forças, desfavorável aos assalariados, redundava na esperança da manutenção do emprego por parte deles, porém em vantagens tangíveis para o empregador, tais como revisão das modalidades de aumento ou de determinação dos salários ou mudanças na jornada de trabalho. (BOLTANSKI e CHIAPELLO, 2009, p. 271).

Há muitas pessoas que defendem essas novas transformações no mundo do trabalho – especialmente nos debates observados hoje, no Brasil, em torno do assunto. Certamente, não se pode negar que elas oferecem algumas vantagens aos trabalhadores, tais como: maior liberdade em termos de horários, enfraquecimento das atividades rotineiras, maior aprendizado decorrente da experiência em múltiplos projetos e empregos etc. Contudo, também não se podem esquecer os aspectos negativos dessas propostas. Para os autores, essa:

[...] maior autonomia também oculta injunções mais numerosas. O saldo das transformações do capitalismo durante as últimas décadas, portanto, não é muito glorioso no âmbito do trabalho. Embora seja indubitável que os jovens assalariados, não tendo conhecido os antigos métodos de organização do trabalho, não suportariam mais do que as antigas gerações (que se revoltaram contra esses dispositivos em 1968) as hierarquias dos anos 60, com seu autoritarismo e seu moralismo, e que em numerosos casos o enriquecimento das tarefas, o desenvolvimento das responsabilidades no

trabalho e as remunerações com base no mérito atenderam a expectativas importantes dos assalariados, não se pode deixar de ressaltar as numerosas degradações que há vinte anos vêm marcando a evolução da condição salarial. É evidente que tais retrocessos não teriam sido possíveis com tanta amplitude sem um mercado de trabalho difícil a alimentar um medo difuso do desemprego e a favorecer a docilidade dos assalariados, de tal modo que estes participaram em certa medida daquilo que se poderia descrever como sua própria exploração. (BOLTANSKI e CHIAPELLO, 2009, p. 283-284).

Acredito que, para uma compreensão ampla do trabalho no âmbito musical, não se deve deixar de lado um cenário maior de transformações que se inserem no contexto deste “novo capitalismo”, mudanças estas que sem dúvida relacionam-se e em certo sentido até mesmo englobam a área artística. Nessa primeira seção deste segundo capítulo, portanto, busquei mostrar como a flexibilidade, a atuação por projetos, os múltiplos empregos, a incerteza econômica e a falta de garantias, que são características de boa parte da atividade musical na atualidade, não são atributos exclusivos dessa área. Pelo contrário, são condições que marcam, há décadas e em nível global, uma série de setores do mundo do trabalho. A seguir, abordarei mais especificamente as particularidades do trabalho no contexto artístico.

## 2.2. O trabalho no contexto artístico

Pierre Michel-Menger é um sociólogo francês que se debruça sobre a questão do trabalho no contexto artístico. Esta seção do capítulo é dedicada a explorar algumas ideias trabalhadas por esse autor. Para ele, a classe dos artistas caracteriza-se pelos seguintes atributos (MENGER, 2005, p. 17):

A síntese dos resultados das numerosas pesquisas consagradas aos mercados de trabalho artístico permite elaborar o seguinte quadro estatístico do grupo profissional que os artistas formam: no seio da população ativa, os artistas são mais jovens, mais instruídos, mais concentrados nas metrópoles, conhecem taxas mais elevadas de trabalho independente assim como de desemprego e de subemprego involuntário (devido à forte difusão das diferentes formas de trabalho a tempo parcial e de trabalho intermitente), e são muito frequentemente pluriativos. Os seus ganhos são em média inferiores aos dos ativos da sua categoria de pertença – os “quadros e profissionais intelectuais superiores” em França, os “professionals, technical and managerial workers” nos EUA. Os seus rendimentos são por outro lado mais variáveis de um período a outro da sua carreira, e as desigualdades interindividuais de rendimento são ao mesmo tempo particularmente elevadas e paradoxalmente muito bem aceitas.

MENGER (2005, p. 18) ressalta que as formas de emprego por meio das quais os artistas oferecem os seus serviços costumam ser o autoemprego, o *freelancing* e as diversas formas atípicas de trabalho (trabalho intermitente, trabalho a tempo parcial e multiassalariado). Isso tem como efeito introduzir nas situações individuais de atividade a descontinuidade, as alternâncias de períodos de trabalho, de desemprego, de procura de atividade, de gestão de redes de interconhecimento e de sociabilidade fornecedoras de informações e de compromissos, e de multiatividade na e/ou fora da esfera artística.

Para MENGER (2005, p. 109), o mundo artístico desenvolveu quase todas as formas flexíveis de emprego, ou seja, diversas modalidades de exercício do trabalho (desde o mais estreitamente subordinado até o mais autônomo) e diferentes combinações de atividade (da pluriatividade escolhida pelo criador de sucesso à pluriatividade forçada do criador que financia o seu trabalho através de atividades de subsistência).

Isso não significa que trabalhos ditos *estáveis* não sejam encontrados nesse mesmo contexto. Ocorre que serviços deste tipo tendem a se concentrar em locais específicos, principalmente em organizações artísticas com atuação sólida e permanente, tais como orquestras sinfônicas, casas de ópera, conservatórios e empresas de arquitetura (MENGER, 1999, p. 546). Ainda assim, essas mesmas organizações costumam combinar, no seu quadro de funcionários, uma parte de trabalhadores estáveis com uma parcela de prestadores de serviços com vínculos temporários. Ao se observar organizações culturais menores ou de atuação efêmera, contudo, percebe-se que há um predomínio, sobretudo, dos contratos de trabalho de curto prazo.

Para MENGER (2005, p. 101), o trabalho artístico pode ser entendido a partir de três orientações principais: a) trabalho em organizações com pessoal a tempo integral e contrato plurianual (encontrado em orquestras, teatros líricos, companhias teatrais, corpos de bailado, sociedades públicas de produção audiovisual etc.); b) trabalho intermitente (por projeto) com contratação temporária e pagamento por tarefa; c) cedência contratual de uma obra ou fornecimento de uma prestação de serviços a um empresário cultural (um galerista, editor etc.).

Essa variedade de certa forma revela que os mundos artísticos souberam se adaptar às pressões por uma eficácia econômica, moldando suas condições de sobrevivência de acordo com as necessidades e possibilidades. Os mundos artísticos, para MENGER (2005, p. 61-62):

[...] assentam sobre um *cocktail* singular de individualismo e de comunitarismo. Por um lado, a concorrência pela originalidade e pela diferenciação apoia-se no modelo da tomada de risco do empresário ou do trabalhador independente da economia capitalista, quando o artista age por sua conta, e na hiperflexibilidade dos mercados de trabalho intermitente, da externalização e do *freelancing*, quando se trata de relações de emprego efêmeras, ao sabor da formação e da dispersão das equipes abertas trabalhando em projetos artísticos temporários, ou das práticas de subcontratação [...].

A hiperflexibilidade nos contratos possibilita firmar laços e despedir os trabalhadores de acordo com as conjunturas e as necessidades momentâneas, sem grandes prejuízos para os contratantes. Essa situação é, paradoxalmente, muito semelhante à verificada em setores nos quais os trabalhadores são menos qualificados – já que a simplicidade das tarefas que estes realizam permite uma rápida substituição da mão de obra em caso de necessidade. Nesses outros mercados, ditos *secundários*, os trabalhadores costumam ter pouca qualificação e formação, ganhando por isso baixos salários (MENGER, 1999, p. 546). Ali, os prestadores de serviços são facilmente substituíveis, já que, por não se diferenciarem muito uns dos outros, a qualificação da mão de obra não é um fator determinante a ser levado em conta.

Apesar de semelhante, entretanto, a situação no contexto artístico apresenta algumas distinções interessantes. Este é um setor no qual as diferenças entre os trabalhadores são extremamente valorizadas (de talento, experiência, aparência física etc.) (MENGER, 2005, p. 102). Além disso, como classe, os artistas costumam ter uma formação e qualificação superiores aos dos trabalhadores secundários (ainda mais quando se considera o caso dos músicos eruditos, cujo grau de formação costuma ser alto). É nesse ponto que surge o paradoxo: os artistas são trabalhadores qualificados e relativamente bem remunerados (como ocorre nos mercados *primários*), mas atuam sob um regime de grande flexibilidade de emprego (como verificado nos mercados *secundários*).

As organizações artísticas beneficiam-se dessa configuração porque, num cenário de “desintegração vertical da produção”, elas podem minimizar seus riscos ao transferir a incerteza do mercado para baixo, ou seja, diretamente para os trabalhadores (MENGER, 1999, p. 550). Os prestadores de serviços temporários tornam-se, na realidade, trabalhadores independentes, que ficam *circulando* entre os empregos. Eles viram como que operadores de pequenos negócios, realizando transações com organizações maiores e, muitas vezes, atuando de forma esporádica em múltiplas frentes de trabalho.

Ainda que assimétrica, essa relação entre empregados e empregadores se tornou a forma predominante que ambos os lados encontraram para, juntos e de forma interdependente, poderem atuar. Nesse sentido, o artista acaba muitas vezes se tornando um empresário de sua própria carreira (um *portfolio worker*), “a custo de uma forte individualização do seu sistema pessoal de atividade e de uma gestão racionalizada dos seus capitais pessoais (tempo, esforço, competências, empregabilidade, reputação)” (MENGER, 2005, p. 122). O profissional precisa batalhar por conta própria, pois possui muito pouco suporte e garantias externas.

Percebe-se também como é do interesse das organizações poder contar sempre com um leque de profissionais competentes e (quase sempre) disponíveis, que possam constituir equipes capacitadas que oferecerão um serviço de qualidade. Os empregadores, assim, ficam livres para recorrer ou não a indivíduos que conhecem e com os quais já trabalharam (o que representa uma segurança), e também deixam em aberto a possibilidade da descoberta de novos talentos (o que constitui uma aposta, mas sem grandes riscos) (MENGER, 2005, p. 106-107). Nesse sentido, MENGER (2005, p. 103) ressalta que:

Os empregadores querem poder utilizar livremente uma larga reserva de pessoal para reduzir os seus custos de produção, e desejam dispor do viveiro mais vasto possível para tirar o melhor partido da variedade das competências e dos talentos. Mas não estão interessados em custear uma proteção dos assalariados contra o desemprego. Ora, a flexibilidade exigida por um sistema de organização ao projeto cria um forte desemprego temporário: em cada instante, o número de quadros, de artistas, de técnicos, de operários disponíveis deve ser muito superior ao número de empregos atribuídos e repartidos entre as produções em curso, para que o jogo das redistribuições rápidas de pessoal em projetos de formatos muito variáveis, possa ter uma certa fluidez.

É claro que esses cenários de emprego e desemprego, no contexto artístico, variam conforme as cidades e os países. Locais que apresentam uma vida cultural mais intensa certamente possibilitam uma grande oferta de trabalho. Contudo, ao mesmo tempo, justamente por isso tendem a atrair um maior número de artistas, o que por sua vez acentua a concorrência entre os aspirantes aos postos de trabalho. Da mesma forma, o nível para a seleção dos profissionais aumenta, pois, onde existem muitos candidatos, a triagem acaba sendo feita a partir dos indivíduos mais bem cotados.

Diante dessa situação, constata-se que o lado mais frágil na negociação – os artistas – é aquele que mais sofre com os prejuízos e as variações econômicas: sobretudo no que se refere à *renda e salário* (tanto ao se considerar a carreira de um único artista – na qual as alterações nos ganhos econômicos são percebidas –, quanto ao se comparar os salários entre os artistas de um mesmo setor, no qual também se verificam discrepâncias significativas). Além disso, MENGER (1999, p. 553) destaca que os artistas costumam obter retornos financeiros inferiores ao da formação educacional investida, ao menos na comparação com outras ocupações semelhantes. O autor ressalta que (MENGER, 2005, p. 105):

O desenrolar normal da atividade de um artista com empregadores múltiplos apresenta-se como uma sucessão de períodos de emprego e de períodos mais ou menos longos de não-emprego. Ora, para que a mão-de-obra fique disponível, garantindo assim à produção artística a flexibilidade necessária, o custo dessa disponibilidade tem de ser partilhado. Uma parte é tomada a cargo da empresa que paga os salários cuja taxa horária é mais elevada do que noutros setores, comparando a qualificação. Uma outra parte é financiada pelo próprio assalariado que tem a seu cargo a procura permanente de um trabalho e, particularmente nas atividades artísticas, a responsabilidade da preparação da atividade.

Como os empregadores, em boa parte dos casos, não são responsáveis diretos pela carreira dos artistas, estes últimos acabam sofrendo com uma grande *insegurança* profissional. Esse sentimento de *incerteza* em alguma medida parece acompanhar todos aqueles artistas que não possuem vínculos estáveis no trabalho<sup>14</sup>. É claro que alguns indivíduos são mais afetados que outros, tanto emocionalmente quanto em sua atividade prática. Quanto menos um artista possui

---

<sup>14</sup> Esse sentimento de *insegurança*, típico da profissão artística, será explorado com mais profundidade, a partir do depoimento dos próprios profissionais, no Capítulo 4.

garantias de que irá obter trabalho ou que conseguirá se manter empregado, mais fortes serão os efeitos da *insegurança*.

Para MENGER (1999, p. 550), quanto mais talentoso ou habilidoso for um artista, quanto melhor for a sua reputação, e quanto maior for a sua rede de contatos (bons relacionamentos interpessoais no meio profissional), mais chances ele terá de conseguir trabalhos. Isso acaba gerando certos monopólios, nos quais um certo número de artistas domina determinados setores de atuação. Em contrapartida, artistas mais novos e em início de carreira, ou que não preenchem satisfatoriamente as características acima mencionadas, tendem a formar uma população periférica, que sofre mais com a *insegurança* profissional. Estando à margem do mercado de trabalho, estas parcelas de trabalhadores enfrentam uma maior descontinuidade de atuação e uma taxa mais elevada de desemprego.

No mundo da arte, as desigualdades podem chegar a níveis extraordinários, tendo, de um lado, artistas extremamente reconhecidos e valorizados (simbólica e economicamente) e, de outro, profissionais ignorados e subvalorizados (muitas vezes injustamente, levando em conta suas reais competências). Porém, tudo indica que, ao invés de serem execradas, essas desigualdades são aceitas e até mesmo reforçadas pelo próprio meio artístico e, externamente, pelo público. Existe um *culto* em relação a artistas famosos, que são tidos como pessoas “excepcionais” e “merecedoras” do grande sucesso que detêm (algo semelhante observa-se no mundo dos esportes). Para MENGER (2005, p. 73), essas desigualdades são:

[...] incentivadas ao ponto de serem reivindicadas e celebradas como em nenhum outro setor de atividade: topos de vendas de discos e de livros, lista das remunerações e das cotações das estrelas do cinema e da canção, rituais dos prêmios literários, bolsa de valores e lista dos preços recorde nos leilões no mundo das artes plásticas [...] etc. O instrumento de medida dos talentos e da sua tarificação fornece, sob a aparência indolor e excitante dum pátio da fama, a apologia mais surpreendente da concorrência interindividual.

Essas desigualdades valorativas, que por vezes chegam a níveis extremos, acabam reforçando os sentimentos de *insegurança* e *incerteza*, especialmente no caso dos artistas comuns ou anônimos<sup>15</sup> – que representam a maioria dos

---

<sup>15</sup> Nesse sentido, ver FINNEGAN (2007), cuja pesquisa se debruça sobre a produção e atuação musical de artistas que não estão tanto em evidência, que não são “famosos”.

profissionais do setor. Esses sentimentos se acentuam ainda mais quando o profissional não encontra o tão desejado reconhecimento ao longo da carreira. Nesse sentido, é interessante observar como a *incerteza*, percebida tanto na atividade prática dos artistas (descontinuidade na atuação profissional) quanto em termos psicológicos (como um sentimento), é, antes de tudo, algo inerente à própria atividade artística. Nesse sentido, MENGER (2005, p. 11-12) destaca:

Deve-se partir de uma hipótese simples: o trabalho artístico é feito de incerteza, e esta incerteza é uma prova a suportar ao mesmo tempo em que é a condição da invenção original, da inovação, e da satisfação sentida ao criar. Isto porque o trabalho artístico pertence às atividades pouco rotineiras [...] e reserva satisfações psicológicas e sociais proporcionais ao grau de incerteza sobre as possibilidades de sucesso. O criador nunca está seguro de chegar ao termo do seu empreendimento e de o conseguir em conformidade com o que ele esperava fazer. A incerteza não é apenas exterior ao trabalho criador, não se limita simplesmente à reação do público face à obra acabada, quer se trate da reação do público dos pares e dos profissionais ou do público anônimo dos amadores e dos consumidores. Mas a incerteza está instalada no centro do ato criador, e foi isso que sempre permitiu à arte figurar entre os modelos de ação humana mais elevada [...]. É pois a prova da incerteza que dá ao trabalho criador a sua consistência de humanidade e as suas satisfações mais elevadas.

Para combater essa incerteza, tanto na atividade prática quanto em níveis emocionais, uma palavra-chave parece ser a conquista de uma boa *reputação*. Este conceito relaciona-se diretamente com o de *empregabilidade* (já exposto na seção anterior), na medida em que ter uma boa *reputação* influencia diretamente nas chances de se obter trabalhos. Como empresários de suas próprias carreiras, os artistas precisam constantemente manter uma reputação elevada a fim de conseguirem oportunidades de atuação<sup>16</sup>. A reputação, em geral, não é algo que se conquista da noite para o dia: antes, é resultado de uma atuação do profissional ao longo dos anos. Ela é um capital acumulável (MENGER, 2005, p. 85-86) que funciona como uma espécie de currículo que o artista exhibe.

Assim, pode-se verificar que a reputação cresce à medida que o artista adquire experiência e competência. Se possuir uma reputação elevada, um artista pode até mesmo se dar ao luxo de escolher trabalhos, já que a demanda por seus serviços pode ser tão grande que ele não consegue dar conta de todas as oportunidades que lhe são oferecidas. Contudo, no meio musical erudito,

---

<sup>16</sup> A questão da *reputação* será abordada com mais detalhes no Capítulo 4, a partir da visão dos próprios músicos entrevistados.



normalmente não é essa a realidade observada (excluindo-se uma ou outra exceção individual), já que a maioria dos profissionais, ao menos no contexto em que pesquisei, não costuma recusar trabalhos, a menos que as ofertas sejam muito desvantajosas.

A *reputação* também é um elemento importante a ser levado em conta no que se refere à *circulação* dos profissionais entre os vários empregos. Isso porque um artista que tenha um “bom nome” e que seja reconhecido por cumprir bem suas tarefas acaba sendo mais requisitado por aqueles que detêm o poder de contratar. Os defeitos e qualidades de cada profissional são informações que circulam nos mundos artísticos. Assim, como para cada projeto a opção costuma ser, na maior parte dos casos, pelos profissionais com certa “garantia de qualidade”, geralmente acabam sendo empregados aqueles que reconhecidamente mais se destacam.

Ao mesmo tempo, a reputação pressupõe um *individualismo*. Esse pensar “apenas em si” e em seu próprio sucesso, em casos extremos, pode levar à destruição de reputações alheias, algo negativo no meio artístico, mas que, por ser um fenômeno que existe, também deve ser considerado. O meio artístico, por apresentar uma forte concorrência, é um campo no qual a *reputação* aparece como algo sumamente relevante, um tesouro pessoal que cada artista deve cultivar a todo o momento. Caso contrário, sempre há o risco de, se cair em descrédito (por diversos motivos), um artista ter as suas oportunidades de trabalho bastante limitadas.

O cenário apresentado até o momento (que alguns poderiam considerar como *negativo*), não deve, contudo, obscurecer os aspectos *positivos* vinculados às atividades artísticas. Com relação a isso, é importante ressaltar o que MENGER (1999, p. 554-555) chama de “recompensas não monetárias” ou “pagamentos psicológicos” da atividade artística (e que eu, na Introdução, denominei como componente *imaterial*). Todos esses termos se referem ao fato de que a atividade artística, assim como outras profissões, oferece benefícios emocionais e espirituais que estão muito além dos aspectos econômicos.

Evidentemente, todas as profissões possuem, em algum grau, retornos de ambas as naturezas (benefícios econômicos e emocionais). Algumas ocupações

parecem equilibrar bem as duas dimensões, enquanto outras tendem a enfatizar apenas um aspecto, em detrimento do outro. Contudo, o fato de um lado ser mais ressaltado, em alguns casos parece indicar um tipo de *compensação* com relação ao lado mais fraco. Nesse sentido, é fácil imaginar um profissional que odeia a sua profissão, mas que a exerce porque o salário é bom; ou, ao contrário, pode-se pensar num trabalhador que ganha pouco, mas que é muito feliz com aquilo que faz.

As profissões artísticas, em geral, tendem a se alinhar, na minha visão, muito mais com a segunda opção. Nesse sentido, para MENGER (2005, p. 92):

As atividades artísticas, e em primeiro lugar as mais nobres, parecem situar-se no cimo da escala das profissões no que respeita a quase cada um dos indicadores tomados em conta tradicionalmente pelos estudos psicossociológicos sobre a satisfação no trabalho: natureza e variedade das tarefas; valorização de todas as competências individuais, sentimento de responsabilidade, consideração, reconhecimento do mérito individual, condições de trabalho, papel da competência técnica na definição e no modo de exercício da autoridade hierárquica, grau de autonomia na planificação das tarefas, estrutura das relações profissionais com os superiores, colegas e subordinados, prestígio social da profissão e estatuto atribuído àqueles que têm sucesso. A liberdade de organizar o seu trabalho não será, ao fim e ao cabo, a condição por excelência da realização artística autêntica?

A essas qualidades ainda se poderia acrescentar outras, como o constante *aprendizado*, por parte dos artistas, decorrente da atuação em múltiplos projetos. Essa diversidade dos modos de ação contribui também para enfraquecer a *rotina*, um fator bastante negativo observado em outras ocupações (e que costuma gerar um crescente desestímulo nos indivíduos). Nesse sentido, é comum deparar-se com a expressão “vida de artista”, utilizada como sinônimo de uma vida bem vivida ou uma existência sem grandes aborrecimentos.

É claro que nem todos os artistas se encaixam nos parâmetros acima mencionados. Não se pode negar, entretanto, que essas qualidades, em alguma medida, de fato são encontradas em muitos contextos nos quais a arte se faz presente. A arte, especialmente no caso dos *artistas amadores*<sup>17</sup>, muitas vezes acaba se tornando o espaço da verdadeira “realização pessoal”. Há muitos

---

<sup>17</sup> Ao utilizar o termo *artistas amadores*, não estou me referindo à qualidade da arte que estes indivíduos produzem, mas ao fato de algumas pessoas exercerem a arte como atividade secundária. Assim, os *artistas amadores* estariam em contraposição aos *artistas profissionais*, ou seja, aqueles indivíduos que exercem alguma atividade artística como profissão – normalmente principal.

indivíduos que possuem outras profissões, e que também são artistas. Estes exercem outros trabalhos, em muitos casos, principalmente com o intuito de sustentarem a sua “verdadeira vocação”<sup>18</sup>.

Contudo, tais benefícios não monetários não podem ser invocados sem *nuances* (MENGER, 2005, p. 94). Os prazeres e os dissabores da profissão são aspectos que andam juntos, variando de acordo com a posição do indivíduo num dado contexto artístico e dentro do próprio tempo de carreira de um profissional. Num nível menor ainda, os deleites e os aborrecimentos podem ser pensados com relação a cada projeto no qual o artista se engaja. Há trabalhos que compensam mais pelo lado financeiro, enquanto outros valem a pena pelos grandes retornos imateriais que proporcionam.

### 2.3. Tensões entre economia e arte

As ideias expostas até o momento, relacionadas com os aspectos simbólicos e econômicos da atividade artística, sugerem que pode ser encontrada uma certa *tensão* entre essas duas esferas. Em muitos casos, arte e economia são polos que se repelem, campos que se excluem. Esta terceira seção do capítulo busca desdobrar essas dicotomias, valendo-se, principalmente, do pensamento de BOURDIEU (2008). Porém, antes de entrar nesse ponto, é necessário expor dois conceitos empregados pelo sociólogo francês, bem como a crítica que ele lhes dirige.

O primeiro é o conceito de *economicismo* (BOURDIEU, 2008, p. 147), que diz respeito ao modo de compreender e interpretar os fenômenos a partir de uma ênfase na dimensão econômica, como se esta fosse suficiente para fornecer uma explicação geral e convincente a respeito da totalidade dos acontecimentos. Essa tendência, por exemplo, pode ser percebida, atualmente, em vários níveis, dentre os

---

<sup>18</sup> Na pesquisa que realizei, nenhum músico entrevistado relatou ter outro emprego que não tivesse relação com a música. Isso ocorre porque a exigência nesse tipo de trabalho costuma ser tamanha que não é possível a realização de tarefas não vinculadas a esse contexto. É claro que um indivíduo sempre pode assumir outras atividades pontuais, em paralelo ao trabalho com a música, mas apenas até o ponto em que estes outros serviços secundários não prejudiquem sua profissão principal (tal questão será mais explorada em 4.2.8.).

quais se podem mencionar os discursos da imprensa<sup>19</sup> e o senso comum<sup>20</sup>. É como se todas as ações das pessoas tivessem como motivação ou pano de fundo um viés econômico.

O segundo conceito é o *utilitarismo*, ideia também criticada por BOURDIEU (2008, p. 142 e 147) e a respeito da qual ele ressalta dois aspectos problemáticos. Em primeiro lugar, na visão utilitarista os indivíduos são tratados como se fossem sempre movidos por ações conscientes, como se agissem de maneira a obter o máximo de eficácia a partir do menor custo ou investimento. Em segundo, tudo o que pode motivar os agentes acaba reduzido ao mero interesse econômico, ou seja, a um lucro em dinheiro. Sob o ponto de vista utilitarista, acredita-se que o princípio da ação das pessoas baseia-se numa compreensão clara de um interesse econômico, que teria como objetivo o lucro material, conscientemente buscado por meio de um cálculo racional.

Quando aplicadas a certas esferas da atuação humana, porém, tanto a lógica do *economicismo* quanto a do *utilitarismo* acabam se mostrando insuficientes para a explicação dos fenômenos, ou mesmo falsas em suas premissas. Um exemplo desse descompasso ocorre no próprio campo artístico, área que pode ser compreendida como uma esfera de atuação humana que possui limites e regras de funcionamento particulares, não redutíveis aos dois primeiros pressupostos. Nesse campo, assim como em outros semelhantes (a religião, por exemplo), os indivíduos possuem formas específicas de interesse, que não se reduzem ao mero interesse econômico<sup>21</sup>. Sobre esse processo de autonomia do campo artístico, BOURDIEU (2008, p. 148) escreve:

Esse processo de diferenciação ou de autonomia resultou na constituição de universos que têm “leis fundamentais” [...] diferentes, irredutíveis, e que são o lugar de formas específicas de interesse. [...] O exemplo mais flagrante é o do campo artístico que se constitui no século XIX, atribuindo-se como lei fundamental o inverso da lei econômica. O processo, que se inicia na Renascença e que chega a seu termo na segunda metade do século XIX, com o que chamamos de arte pela arte, redundou em uma dissociação completa entre os objetivos lucrativos e os objetivos específicos do universo

---

<sup>19</sup> O jornalismo tende a enfatizar o viés econômico dos fatos nas notícias veiculadas.

<sup>20</sup> Há uma forte tendência na sociedade em querer quantificar tudo em termos monetários.

<sup>21</sup> Isso não significa que o interesse econômico esteja totalmente excluído (o que também pode acontecer). O que ocorre é que muitas vezes o interesse econômico é apenas mais um dos muitos interesses que os artistas possuem e que lhes serve de motivação, sendo sua importância, muitas vezes, secundária dentro de um contexto geral.

– com a oposição, por exemplo, entre a arte comercial e a arte pura. A arte pura, única forma de arte verdadeira de acordo com as normas específicas do campo autônomo, recusa objetivos comerciais, isto é, a subordinação do artista, e principalmente de sua produção, a demandas externas e às sanções dessa demanda, que são sanções econômicas. Ele se constitui sobre a base de uma lei fundamental que é a negação (ou a recusa) da economia: a de que não entra aqui quem tiver interesses comerciais.

A insuficiência (ou mesmo ausência) de interesses econômicos por parte de alguns artistas explica-se pelo fato de que estes obtêm (ou almejam obter) um outro tipo de lucro que não o financeiro, lucro esse que poderia ser chamado de *simbólico*<sup>22</sup> e que está relacionado com o já mencionado componente *imaterial* da profissão. Em algumas situações, existem universos sociais nos quais a busca escancarada pelo lucro estritamente econômico pode ser até mesmo desencorajada por normas explícitas ou por injunções tácitas, vigentes no meio. É como se o aspecto econômico devesse ser evitado, como se este fosse um fator que poluísse o real valor que as obras de arte e o trabalho artístico devem ter. BOURDIEU (2008, p. 179-180) ressalta essa:

[...] recusa do econômico: a gênese de um campo artístico ou de um campo literário é a emergência progressiva de um mundo econômico às avessas, no qual as sanções positivas do mercado são ou indiferentes ou até negativas. O *best-seller* não é automaticamente reconhecido como obra legítima e o sucesso comercial até pode ser valorizado negativamente. Inversamente, o artista maldito [...] pode ver em sua maldição contemporânea o sinal de uma vitória futura. Essa visão da arte [...] foi inventada aos poucos, junto com a ideia do artista puro, que não tem outro objetivo senão a arte, que é indiferente aos valores do mercado, ao reconhecimento oficial, ao sucesso, à medida que se instituíam um mundo social inteiramente específico, no qual o fracasso econômico podia ser associado a uma espécie de sucesso ou, em todo caso, não parecer desde logo com um fracasso irremediável.

O fato é que, apesar de a tensão entre economia e arte, em algumas situações, atingir níveis extremos, quando se considera a atividade prática dos artistas em geral, observa-se que as questões artísticas e econômicas precisam, bem ou mal, coexistir, por mais atritos que essa relação possa suscitar. Assim, podem-se tomar como exemplo os próprios indivíduos que têm a arte como profissão, pessoas que, apesar de exercerem uma atividade que lhes proporciona

---

<sup>22</sup> As recompensas simbólicas, por exemplo, podem advir do fato de o artista realizar uma atividade profissional que lhe proporciona prazer ou que representa uma “realização de vida”; pode ser originada também do reconhecimento dos pares, ou seja, de outros colegas que o estimam por ele não fazer um trabalho *comercial*; etc.

grandes lucros simbólicos, precisam constantemente se defrontar com questões econômicas inerentes a qualquer trabalho, tais como: renda, oportunidades de emprego, negociações que envolvem dinheiro, necessidades básicas de subsistência etc. Na profissão artística, questões materiais e imateriais andam juntas, tornando-se necessário, ao longo da carreira, promover um equilíbrio entre ambas. O modo como cada artista faz isso pode ser bastante particular, mas quando a balança começa a pesar demais para um lado ou outro, problemas e conflitos podem surgir.

Arrisco afirmar que, em geral, um indivíduo que escolhe fazer da arte a sua profissão toma essa decisão não tendo como motivação simplesmente os lucros financeiros oriundos da atividade (um desejo de ficar rico, por exemplo), mas considerando questões que estão *além* dos benefícios materiais. É certo que há diferentes tipos de arte, bem como de artistas, que podem ser classificados num leque que abrange dos mais aos menos comerciais<sup>23</sup>. Por vezes, acredita-se que quanto mais comercial for um determinado tipo de arte, menos artística ela será. Essa avaliação se baseia na concepção de que a “verdadeira arte” nunca é feita para vender ou para ganhar dinheiro. Quando nasce com esse propósito, é como se ela já surgisse comprometida ou contaminada em sua própria essência. Em alguns casos, de acordo com certas concepções, há obras que sequer mereceriam ser chamadas de arte; no máximo, dir-se-ia que é arte de segunda ou terceira categoria.

Quando se pensa a arte isoladamente, como um mundo à parte ou desligado da vida real, é possível analisá-la estritamente a partir de regras particulares e específicas (valores estéticos, por exemplo). Todavia, quando se toma como objeto de estudo a arte enquanto um produto feito pelos próprios artistas, ou o fazer artístico enquanto profissão, ou ainda a arte enquanto fruto de contextos históricos, sociais e culturais específicos, acredito ser impossível desvincular a questão econômica de todo o processo. Por mais isolados do mundo real que certos artistas pareçam ser, ou que de fato sejam, essa não é a realidade da maioria dos profissionais que atuam no setor, indivíduos que precisam, às vezes com muita

---

<sup>23</sup> As disputas entre arte *pura* e arte *comercial* também serão exploradas mais adiante (em 4.2.12.), a partir das ideias de BECKER (2008).

dificuldade, encontrar um modo de ganhar dinheiro fazendo aquilo que escolheram como profissão.

O grande desafio para os artistas, portanto, parece ser equilibrar essas duas dimensões de modo satisfatório – problema que meus interlocutores frequentemente me relataram. Torna-se necessário continuamente realizar algum tipo de concessão a um lado ou outro, visto que a arte e a economia nem sempre andam juntas de maneira harmoniosa. É preciso, a todo o momento, efetivar negociações. Para ilustrar essas oposições, ofereço dois exemplos retirados de minha pesquisa. Ambos têm como foco os tipos de repertórios musicais performados: no primeiro exemplo, a ênfase está sobre a orquestra (o grupo); no segundo, o foco é sobre o artista (o indivíduo).

É sabido que nas apresentações de música erudita (o que inclui os concertos das orquestras) há obras que, por uma série de fatores, atraem mais público que outras. As grandes obras da música clássica, especialmente aquelas compostas por compositores consagrados como Beethoven, Mozart ou Bach (para citar apenas três), tendem a atrair bastante público aos teatros. A presença do público é um fator determinante para a vida cultural de qualquer organização artística, a tal ponto que, sem público, uma orquestra não sobrevive, podendo mesmo perder sua razão de ser caso esse fator seja negligenciado. Portanto, torna-se necessário, na escolha das músicas que serão tocadas (seja para um único concerto ou para uma temporada de apresentações), *atrair* e *conquistar* o público. Dentre as estratégias adotadas, muitas vezes observa-se a preferência por obras famosas, que normalmente garantem uma boa venda de ingressos e “casa cheia”.

Contudo, também é do interesse de algumas orquestras (em especial da Orquestra de Câmara Theatro São Pedro) buscar uma inovação em alguns de seus espetáculos, apresentando obras pouco conhecidas ou mesmo totalmente desconhecidas (como no caso das estreias de obras inéditas). Atitudes como essas estimulam a criação de novas composições, ou seja, fomentam a arte num nível local. Isso, porém, também representa um *risco*, e em geral concertos que oferecem esse tipo de repertório tendem a atrair menos público do que concertos mais tradicionais (isto é, que oferecem repertórios mais convencionais). Esse exemplo permite observar claramente a oposição entre os valores artísticos e econômicos,

visto que um concerto que se justifique em termos prioritariamente artísticos<sup>24</sup> (nesse sentido específico) certamente encontrará certa resistência com relação ao público, que em geral não aprecia tanto a música erudita contemporânea. Da mesma forma, apresentações desse tipo tendem a não ser tão interessantes para os próprios patrocinadores das orquestras, pois qual empresa vai querer apoiar ou divulgar sua marca num evento que não lota o teatro?

Em contrapartida, programar um concerto levando em conta exclusivamente os lucros econômicos advindos da venda de ingressos também pode ser visto negativamente, justamente porque a questão artística corre o risco de ficar em segundo plano. Apresentar, por exemplo, trilhas sonoras de filmes famosos é algo que em geral atrai bastante público, mas que muitos músicos não gostam de fazer por vários motivos (por causa da banalidade das músicas, ou devido à pouca qualidade artística ou estética das obras etc.). Os músicos eruditos são profissionais que, geralmente, gostam de desafios. Tocar novos repertórios é algo que agrada uma grande parcela desses indivíduos, ao passo que estudar e apresentar sempre as mesmas músicas, ou músicas sem um real valor artístico, ou ainda músicas muito fáceis de serem tocadas, é algo que lhes aborrece.

Assim, nas orquestras, sempre pode surgir o dilema: realizar apresentações priorizando questões artísticas e desconsiderando patrocinadores e público, ou ter como foco esses últimos, tocando músicas mais comerciais e populares? Ao propor essa dicotomia, não estou afirmando que sempre e em qualquer circunstância essas oposições se revelam. Obviamente o cenário é mais complexo do que isso. Certamente há muitas obras que são, ao mesmo tempo, sucesso de crítica especializada e sucesso de público. Em outras palavras, essa dicotomia não se explicita em todas as circunstâncias, já que os fatores artísticos necessariamente não precisam contradizer os econômicos. Além disso, existe também a chance de, em algumas situações, as orquestras apresentarem concertos nos quais há um repertório misto: uma parte do espetáculo é dedicada a obras mais tradicionais ou populares, enquanto a outra contempla obras mais inovadoras ou até mesmo

---

<sup>24</sup> Um músico da OCTSP argumentou, numa das entrevistas, que essa orquestra deve ter sempre como um de seus grandes objetivos a divulgação de obras de compositores gaúchos, e que por isso seria necessário, em algumas apresentações, reservar um espaço para a estreia de novas composições.



inéditas. Ao propor essa diferenciação, portanto, apenas busco ressaltar que, em certas ocasiões, é possível verificar esses dilemas com bastante nitidez.

Esse primeiro exemplo, que se vincula às dificuldades na escolha dos repertórios das orquestras (no âmbito do grupo, portanto), também pode ser encontrado em um nível menor ainda, ou seja, em relação aos próprios músicos (isto é, num nível individual). Os músicos também precisam dosar as concessões que fazem ao mundo da arte e ao mundo econômico, e o grande desafio novamente parece ser alcançar uma espécie de equilíbrio entre as duas esferas. Tendo isso em mente, apresento o próximo exemplo.

Como já exposto anteriormente, os músicos (assim como os artistas de outras áreas), para garantirem sua renda, muitas vezes precisam desempenhar múltiplos trabalhos, atuar em vários projetos simultaneamente. São profissionais que ganham dinheiro a partir de várias fontes: tocam em mais de uma orquestra; dão aulas de música; participam da gravação de trilhas sonoras, CDs e DVDs; tocam em eventos – casamentos, formaturas, eventos de empresas, homenagens, aniversários e funerais<sup>25</sup>; etc.

Na atuação e mesmo na escolha desses diversos trabalhos, novamente é possível observar as tensões entre os aspectos *econômicos* e *artísticos*. A valoração desses diferentes tipos de serviços musicais, por parte dos músicos, relaciona-se com essas duas dimensões, bem como com outros fatores: o tempo de trabalho demandado para participar de um determinado projeto; a facilidade ou dificuldade do repertório a ser apresentado (fato que reflete no tempo de estudo necessário para dominá-lo); a distância até o local onde o serviço será prestado; as relações que o instrumentista mantém com os demais músicos que também estarão no projeto; etc. Todos esses fatores influenciam na decisão que o músico toma quando aceita ou nega uma oportunidade de trabalho ou serviço. Para ilustrar essas tensões, ofereço

---

<sup>25</sup> A performance de músicos em funerais, em geral de violinistas, é um dos serviços oferecidos pelas funerárias quando fecham os pacotes com os clientes, conforme mencionado por NEVES e DAMO (2016, p. 18) no contexto de Porto Alegre. É interessante ressaltar que há músicos que topam fazer esse tipo de serviço e outros que não aceitam, como pude descobrir nas entrevistas que realizei. Muitos consideram esse tipo de trabalho como de “pouco prestígio”. São os serviços musicais menos agradáveis, um tipo de trabalho geralmente aceito somente em último caso, quando todas as outras opções já se esgotaram. A carga emocional negativa que envolve esse tipo de serviço é um fator que assusta e afasta muitos músicos, por mais que os cachês busquem compensar economicamente tais desvantagens.

dois casos retirados de minha etnografia. São situações que ilustram bem o conflito que por vezes aparece entre as esferas econômica e artística.

Um caso típico de tensão ocorre quando um músico é convidado a integrar uma orquestra que apresentará um determinado concerto e, simultaneamente, surge uma oferta de serviço em outro local (um casamento, por exemplo). Em algumas situações, o horário dos dois eventos coincide, e o profissional acaba tendo que optar em qual dos dois irá trabalhar. Nessa escolha, todos os fatores acima mencionados são colocados numa balança, e os lucros econômicos nem sempre são o elemento preponderante que determina a decisão. Na relação *tempo de trabalho/retorno financeiro*, certamente a performance num casamento seria a escolha mais vantajosa, já que o pagamento é alto e o investimento pessoal é baixo. Contudo, as questões artísticas também são levadas em consideração, o que muitas vezes faz com que o músico escolha trabalhar com a orquestra.

O músico pode constatar que o repertório do concerto, por exemplo, é mais interessante que o repertório que ele precisaria tocar no casamento; a participação junto com os outros músicos da orquestra pode ser considerada por ele uma experiência mais rica; o fato de eventualmente tocar na companhia de um solista ou maestro renomado pode ser algo mais interessante em termos de aprendizado musical; etc. Isso sem deixar de lado o fato de que, na orquestra, existem vários ensaios que antecedem a apresentação do concerto, fator que contaria de forma negativa na relação *tempo de trabalho/retorno financeiro*. Se de fato aqui preponderasse a lógica *utilitarista* (BOURDIEU, 2008, p. 142 e 147), ou se fossem visados exclusivamente os lucros econômicos na tomada de decisão, possivelmente a maioria dos músicos escolheria sempre tocar em eventos, e as orquestras acabariam sofrendo bastante com a falta de músicos disponíveis para atuar, pois estes sempre prefeririam trabalhar menos e ganhar mais (proporcionalmente falando). Contudo, essa não é a realidade observada: há músicos que inclusive se recusam a participar de qualquer tipo de evento, dedicando toda a sua energia, ao longo da carreira, para o trabalho em orquestras. Esse fato, por sua vez, reforça a ideia de que o trabalho com música propicia retornos imateriais que estão *além* dos lucros exclusivamente econômicos.

O segundo caso, mais radical, ilustra de maneira clara como fatores artísticos podem, muitas vezes, sobrepujar fatores econômicos na escolha pelas oportunidades de trabalho. Sem entrar em muitos detalhes no momento<sup>26</sup>, basta mencionar que atualmente duas séries de concertos vêm ocorrendo de maneira regular dentro da agenda de atividades da OCTSP: os Concertos Bannisul para a Juventude e os Concertos Oficiais. Os cachês que os músicos recebem para tocar em cada concerto, independentemente da série, atualmente estão em torno de mil reais.

No caso dos Concertos Oficiais, esses mil reais contemplam aproximadamente 23 horas de trabalho (sete ensaios de três horas cada e mais as duas horas da apresentação – oito dias de trabalho), enquanto que, nos Concertos Bannisul para a Juventude, os mil reais englobam cerca de quatro horas de trabalho (uma hora de ensaio e mais duas apresentações de uma hora e meia cada – tudo isso num mesmo dia de trabalho); ou seja, no primeiro caso os músicos trabalham quase seis vezes mais (em horas) do que no segundo, ganhando a mesma quantia<sup>27</sup>. Nas entrevistas, quando questionados sobre em qual série preferem tocar, quase todos os músicos responderam que preferem participar dos Concertos Oficiais, mesmo sabendo que recebem menos por hora trabalhada.

Esse fato é singular, pois revela que os músicos eruditos (ao menos aqueles que entrevistei), não visam exclusivamente o lucro financeiro quando exercem sua atividade profissional. O repertório apresentado nos Concertos Oficiais muda mensalmente, ao contrário dos Concertos Bannisul para Juventude, que é sempre o mesmo. Isso significa que os desafios técnicos e artísticos são maiores no primeiro caso. Mesmo sabendo que precisarão trabalhar e estudar mais para receberem o mesmo cachê, os instrumentistas, considerando todos os fatores, acham mais interessante participar desta série do que da outra, pois ela propicia outros tipos de pagamentos – retornos de ordem *simbólica*. Quando fatores econômicos e artísticos são colocados lado a lado, nesse caso, claramente predominam as escolhas baseadas em critérios artísticos.

---

<sup>26</sup> No terceiro capítulo (especialmente em 3.7.) serão explicadas, com mais profundidade, as características das três séries de concertos da OCTSP.

<sup>27</sup> O tempo de trabalho mencionado aqui não inclui o estudo individual em casa, que também é maior no caso dos Concertos Oficiais do que nos Concertos Bannisul para Juventude, devido ao tipo de repertório que é apresentado em cada série.

Entretanto, é necessário não absolutizar essa configuração. É evidente que, dependendo da situação, algumas escolhas de trabalho não levarão em conta, prioritariamente, quesitos artísticos. Um músico que se encontre numa crise financeira, por exemplo, sem dúvida acabará priorizando trabalhos mais rentáveis economicamente, mesmo aqueles tidos como menos prestigiosos, caso não tenha outras opções. Essa “prioridade econômica” na escolha dos projetos pode se estender por um curto período de tempo ou até que a condição financeira do artista se regularize.

Na etnografia que realizei, pude constatar que, no dia a dia da profissão, os músicos constantemente analisam e avaliam suas escolhas profissionais, ou seja, suas adesões aos projetos, pesando cada alternativa com o objetivo de alcançar um equilíbrio entre os vários quesitos mencionados. Essas escolhas e preferências, evidentemente, variam de acordo com cada indivíduo: há músicos que priorizam os lucros financeiros, enquanto outros privilegiam as recompensas artísticas. Essa variação pode ocorrer inclusive ao se considerar a carreira de um único artista, já que suas concepções podem mudar ao longo da vida, dependendo das necessidades e prioridades. O fato é que, na relação dicotômica entre *arte* e *economia*, tal como exposto por BOURDIEU (2008), a tensão entre esses dois domínios por vezes pode surgir com toda a força, como verdadeiros campos opostos que, muitas vezes, se repelem.

#### 2.4. O conceito de *identidade*

Retomando a pergunta norteadora da dissertação – “O que significa viver de música?” – é possível observar que, vinculado a ela, surge um outro conceito fundamental que merece ser aprofundado: o conceito de *identidade*. A identidade diz respeito ao modo pelo qual um indivíduo ou um grupo se definem ou são definidos. No caso desta investigação, trata-se da identificação com relação a uma profissão: a atividade artística, mais especificamente a musical. Antes, porém, de abordar a questão das *identidades profissionais* propriamente ditas, julgo pertinente avançar na discussão sobre o conceito, mais amplo, de *identidade*. Em seguida, apresentarei

algumas críticas que vêm sendo formuladas com relação a esse conceito (em 2.5.) e, na sequência, tratarei do tema das identidades profissionais (2.6.).

REZENDE (2007, p. 29) ressalta que, atualmente, o conceito de *identidade* é um dos mais presentes nos estudos das ciências sociais. Os trabalhos que passaram a utilizar esse conceito tornaram-se mais frequentes, nesse campo, a partir das décadas de 1950 e 1960. Até então, este era um tema restrito principalmente à filosofia e à psicologia. A partir dessa época, REZENDE (2007, p. 29-30) destaca que:

Tanto a sociologia como a antropologia vieram a questionar e repensar conceitos que pressupunham unidades autocontidas, definidas e integradas - cultura, sociedade, nação e sua contrapartida no nível microsocial: o indivíduo. Os debates passaram a realçar as contradições e os conflitos internos a cada unidade destas, bem como seu caráter dinâmico e fluido. Surgiu uma visão do indivíduo como inextricavelmente associado à sociedade, com uma subjetividade construída cultural e socialmente. Com essas concepções cada vez mais compartilhadas nas ciências sociais, foi tornando-se mais frequente o uso do conceito de identidade, que remete a uma relação de unidade entre indivíduo e grupo social, reconhecida socialmente – pelos afins e pelos outros – e com significado para o sujeito enquanto algo que o define subjetivamente.

Para LÉVI-STRAUSS (1981, p. 7), o tema da *identidade* afeta todas as disciplinas, especialmente a Antropologia, assim como as sociedades que os antropólogos estudam. Este é um conceito que está presente em vários campos do conhecimento (matemática, biologia, linguística, psicologia, filosofia etc.) (LÉVI-STRAUSS, 1981, p. 9) e que passou por várias reformulações ao longo das décadas, justamente por ter uma aplicação tão vasta.

DUBAR (2005, p. 136), que escreve a partir do ponto de vista das ciências sociais, define o conceito da seguinte maneira:

*A identidade nada mais é que o resultado a um só tempo estável e provisório, individual e coletivo, subjetivo e objetivo, biográfico e estrutural, dos diversos processos de socialização que, conjuntamente, constroem os indivíduos [...].*

Nesse sentido, é possível constatar que cada pessoa pode se identificar e ser identificada de múltiplas formas: a partir da aparência física, do gênero, do idioma que fala, do local de nascimento, da classe social, da maneira como se veste, do nome e do sobrenome etc. APPIAH (2016, p. 31) observa que essas identificações

podem ser de âmbito público ou privado, dependendo de quão íntimas ou manifestas sejam. O fato é que não há uma predominância absoluta de uma forma identitária sobre as outras, pois, em diferentes contextos históricos e culturais, podem-se encontrar diversificadas configurações nas formas de identificação (DUBAR, 2006, p. II).

Há duas correntes filosóficas que se debruçaram sobre o tema da *identidade*: a *essencialista* e a *nominalista* (DUBAR, 2006, p. 9). A primeira postula uma singularidade essencial de cada ser humano e um pertencimento igualmente essencial (que não depende do tempo) e que se constitui *a priori*, ou seja, que é herdado de nascença. Estas duas ideias estão ligadas: é porque se acredita que o pertencimento é dado *a priori* que se pode definir a singularidade essencial de cada indivíduo. A segunda corrente (também conhecida como *existencialista* – já que, a partir dessa concepção, não existiriam essências, mas sim existências contingentes) recusa-se justamente a aceitar esses pertencimentos essenciais. Ela rechaça a noção de que existem diferenças específicas *a priori* e permanentes com relação aos indivíduos. Essa segunda vertente postula que há modos de identificação que mudam ao longo da história coletiva e da vida dos indivíduos, ou seja, defende que há pertencimentos a categorias diversas que dependem de contextos específicos. Por vezes, esses pertencimentos podem tomar a *aparência* de “essências intemporais” (DUBAR, 2005, p. XX-XXI).

No âmbito das ciências sociais, nos últimos tempos as concepções *nominalistas* acabaram sobrepujando as concepções *essencialistas*. Avançando o debate em torno da primeira corrente, pode-se dizer que “estas formas de identificar são de dois tipos: as identificações atribuídas pelos outros ([...] “identificações para Outro”) e as identificações reivindicadas por si próprio (“identidades para Si”)” (DUBAR, 2006, p. 9). Nos processos de atribuição de identidades, sempre é possível recusar ou aceitar os rótulos impostos. Um indivíduo pode se identificar de uma forma diferente da que os outros o identificam, ou então reconhecer plenamente uma categorização externa, herdada ou não. Portanto, para o autor francês, a relação entre estes dois processos de identificação é o que está na base da noção de *formas identitárias*. Assim, pode-se pensar a *identidade* sob dois vieses: *identidade para si* e *identidade para os outros* (DUBAR, 2005, p. XX).

Essas são noções ao mesmo tempo inseparáveis e conectadas de maneira problemática (DUBAR, 2005, p. 135). São inseparáveis porque a *identidade para si* é correlata ao outro e ao seu reconhecimento, já que “nunca sei quem sou a não ser no olhar do outro”. Da mesma forma, são problemáticas porque a experiência do *outro* nunca é vivida diretamente pelo *eu*, de modo que contamos com a *comunicação* e a *linguagem* para nos informarmos sobre a identidade que o outro nos atribui, bem como para forjarmos uma identidade para nós mesmos. Pode-se dizer que a identidade nunca está dada: ela é sempre formulada e reconstruída a partir dessas incertezas. Para DUBAR (2005, p. 141):

A construção das identidades se realiza, pois, na articulação entre os sistemas de ação, que propõem identidades virtuais, e as “trajetórias vividas”, no interior das quais se forjam as identidades “reais” às quais os indivíduos aderem. [...] Pode ser traduzida tanto por acordos quanto por desacordos entre identidade “virtual”, proposta ou imposta por outrem, e identidade “real”, interiorizada ou projetada pelo indivíduo. Portanto essa abordagem supõe a um só tempo uma relativa autonomia e uma necessária articulação entre as duas transações: as configurações identitárias constituem, então, formas relativamente estáveis, mas sempre evolutivas, de compromisso entre os resultados dessas duas transações diversamente articuladas.

Nesse sentido, pode-se afirmar que a identidade de uma pessoa não se constrói à sua revelia, mas também não é possível prescindir dos outros no processo de construção da própria identidade individual (DUBAR, 2005, p. 143).

A identidade, paradoxalmente, pressupõe uma dupla operação: *diferenciação* e *generalização*. A primeira visa distinguir, ou seja, acentuar a singularidade de alguém ou algo em relação a outro alguém ou algo. Nesse sentido, a identidade pode ser entendida como *diferença*. A segunda busca delimitar o que há de comum numa classe de elementos distintos. Nesse caso, identidade é *semelhança*. Para DUBAR (2006, p. 8-9), estas duas operações estão na origem do paradoxo da identidade: ela é, ao mesmo tempo, aquilo que existe de único e aquilo que é partilhado. Pode-se concluir, portanto, que não existe identidade sem *alteridade*.

Toda identificação de si pressupõe um conjunto de relações com os outros. Não existe identidade do *eu* sem identidade do *nós*. Toda identidade, portanto, indica a presença de um sistema ou de um campo que a constitui (DUBAR, 2016, p. 188). OLIVEN (2016, p. 140), por sua vez, ressalta a dimensão *social* desse

conceito: “Identidades são construções sociais formuladas a partir de diferenças reais ou inventadas, que operam como sinais diacríticos, isto é, sinais que conferem uma marca de distinção”. Novamente, para DUBAR (2005, p. 118), existe um “[...] duplo movimento pelo qual os indivíduos se apropriam subjetivamente de um “mundo social”, isto é, do “espírito” [...] da comunidade a que pertencem, e, ao mesmo tempo, se identificam com papéis, aprendendo a desempenhá-los de maneira pessoal e eficaz”.

A identidade de um indivíduo, ainda sob este viés social, não é dada somente no seu nascimento. Pelo contrário, ela é, desde a infância e por toda a vida, construída e reconstruída. O indivíduo não realiza esse processo de maneira isolada, mas sempre na interação com outras pessoas. Para isso, ele depende tanto dos juízos alheios quanto de suas próprias orientações e definições. A identidade, em resumo, também pode ser entendida como um produto das sucessivas socializações (DUBAR, 2005, p. XXV).

Como já mencionado, a combinação entre as percepções próprias e as expectativas alheias nem sempre está livre de conflitos. A tensão entre uma *identidade coletiva* (sinônima de disciplina, conformismo e passividade) e uma *identidade individual* (sinônima de originalidade, criatividade e distinção) também pode redundar em processos problemáticos (DUBAR, 2005, p. 119). Nesse sentido, SANTOS (2005, 128) argumenta que “a noção de identidade parece responder [...] a um duplo desejo. O desejo da singularidade e, concomitantemente, a necessidade de participação do indivíduo nos ideais e modelos considerados positivos para determinado grupo”. Ainda para esta autora (SANTOS, 2005, p. 125):

[A] identidade é um processo dinâmico de interação entre, por um lado, as características individuais, consciência e os construtos organizados do sujeito e, por outro, as estruturas físicas e sociais e os processos de influência que constituem o contexto social. A construção da identidade pessoal aparece, assim, definida como um *locus* de influência psico e sociocultural que recebe e organiza as diversas mensagens transmitidas pelos diversos contextos e suas sobreposições.

Por fim, HALL (2000, p. 108) é outro autor que também enfatiza a *mudança* e a *transformação* nos processos de construções identitárias. Ele acredita que o conceito de identidade deve alinhar-se com uma concepção *estratégica* e *posicional*. As identidades são multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e



posições que podem se cruzar ou serem antagônicos. Elas correspondem a processos em constante *modificação* e *variação*.

## 2.5. Críticas ao conceito de *identidade*

Essa amplitude de definições e aplicações a respeito do conceito de *identidade* não passou despercebida por alguns críticos. Justamente por ser um conceito amplo e muito versátil, alguns autores viram nisso um problema. O próprio LÉVI-STRAUSS (1981, p. 9) já alertava para o fato de que a noção de *identidade*, antes de ser afirmada ou postulada, deveria ser refeita e reconstruída. Além do mais, para ele, qualquer utilização desse conceito deveria passar, primeiro, por uma crítica. Isso é o que se pretende fazer nesta seção do capítulo.

Dois dos críticos mais incisivos do conceito de *identidade* são BRUBAKER e COOPER (2001). Eles identificam um uso abusivo da noção de *identidade* nas análises sociais, o que acabaria afetando a qualidade e a precisão de muitos trabalhos. Para eles, o termo “identidade” é demasiadamente ambíguo e dividido entre significados duros e débeis, apresentando por isso uma mistura contraditória de conotações *essencialistas* e *construtivistas* (BRUBAKER e COOPER, 2001, p. 31).

O conceito de *identidade*, atualmente, estaria suportando uma carga teórica muito ampla, por vezes até conflitante. A ele caberia o cumprimento de múltiplas funções. BRUBAKER e COOPER (2001, p. 37) apontam algumas: iluminar modos de ação não instrumentais; designar igualdade entre pessoas ao longo do tempo; capturar aspectos supostamente centrais e fundacionais da consciência do ser individual; negar que tais aspectos existam; iluminar o desenvolvimento do processo interativo de solidariedade e autocompreensão coletivas; enfatizar o caráter fragmentado da experiência contemporânea do “eu” – um “eu” constituído por fragmentos instavelmente unidos de discursos e ativados contingentemente em diversos discursos; etc. Diante disso, os autores se perguntam se o termo “identidade”, por estar assim tão sobrecarregado, continua de fato sendo útil para as

análises sociais. Isso porque, “se a identidade está em todas as partes, então não está em nenhuma” (BRUBAKER e COOPER, 2001, p. 30).

Os autores ressaltam que os usos mais fracos ou brandos do conceito de *identidade*, ou seja, as definições que rompem com as concepções tradicionais e duras (nos quais o termo possui a conotação de algo imutável e essencial), surgiram justamente para “salvar” essa palavra, que já vinha sofrendo com fortes críticas. Essa reformulação construtivista do conceito, portanto, trouxe como novidade um uso mais elástico do mesmo. Para BRUBAKER e COOPER (2001, p. 40), nesse sentido, acabou se tornando um clichê afirmar que a identidade é: múltipla, instável, maleável, em constante movimento, contingente, fluída, fragmentada, construída, negociada etc. Isso estaria em desacordo com um sentido original do termo, que diz respeito à certa igualdade e persistência, a algo que permanece idêntico. Em suma, os autores assinalam dois problemas: o primeiro se refere a um uso muito extensivo do conceito; o segundo, a uma contradição interna de sentido.

Para superar essas dificuldades, BRUBAKER e COOPER (2001, p. 43-50) sugerem a aplicação de termos alternativos, que estariam mais adaptados aos múltiplos vieses que a palavra *identidade* assume. Eis algumas possíveis substituições: identificação, categorização, autocompreensão, localização social, comunidade, connexionismo e grupalidade.

As observações e críticas dos autores, no que se refere a esta dissertação, revelam-se úteis porque servem como um sinal de alerta. Elas advertem para um uso muito extenso do termo *identidade*, com o qual estou de acordo. Nesse sentido, sempre que possível procurei, ao longo deste trabalho, utilizar o conceito com cuidado, às vezes substituindo-o por algum outro termo mais preciso – ao invés de simplesmente definir ou explicar tudo como sendo *identidade*. Entretanto, acredito não ser possível deixar completamente de lado essa palavra (como os autores acima mencionados parecem aconselhar), visto que ela permite, talvez como nenhuma outra, abordar e esclarecer uma série de fenômenos que, por mais amplos ou diversos que sejam, dificilmente poderiam ser explicados de outra maneira. Desse modo, penso que a *fluidez* do conceito é algo *positivo*. Para encerrar essa seção, ofereço uma citação de HALL (2000, p. 104):

A identidade é um desses conceitos que operam “sob rasura”, no intervalo entre a inversão e a emergência: uma ideia que não pode ser pensada da forma antiga, mas sem a qual certas questões-chave não podem ser sequer pensadas.

## 2.6. Identidade profissional

Dentre as múltiplas dimensões da vida que contribuem para a criação e a definição da *identidade* dos indivíduos e dos grupos, o *trabalho* aparece como uma das mais importantes. É para o trabalho que as pessoas dedicam boa parte de seu tempo, pois, querendo ou não, esta é uma atividade necessária para a sobrevivência, ao menos para a maioria das pessoas. É certo que alguns indivíduos não precisam *trabalhar* para viver, mas estes são uma parcela muito pequena das populações. Assim, pode-se constatar que o trabalho possui, em primeiro lugar, uma função básica, que se refere à obtenção de meios (normalmente dinheiro) que possibilitem a manutenção da vida.

Contudo, esta dimensão *prática* não exclui os componentes *simbólicos*. É a partir da atividade profissional que um indivíduo constrói, em grande medida, sua própria identidade. Ao desempenhar uma atividade, uma pessoa interage com outras e adquire conhecimentos. Nesse sentido, pode-se dizer que, vinculadas ao trabalho, existem duas outras noções igualmente importantes: *socialização* e *formação*. Quanto à primeira, vale ressaltar que o trabalho, normalmente, é uma atividade que se faz estando em contato com outros indivíduos que também desempenham tarefas iguais ou semelhantes. Mesmo quando trabalha sozinho, uma pessoa em geral segue padrões de atuação idênticos ou parecidos com os de outros indivíduos que desempenham a mesma atividade. O trabalho, portanto, possui uma dimensão *social* (interativa e reguladora). Quanto à segunda noção, pode-se dizer que todo o trabalho, em alguma medida, também implica um *aprendizado*. Às vezes, a aquisição dos conhecimentos práticos inicia-se antes que o indivíduo comece a trabalhar, mas o fato é que o próprio ato de exercer uma atividade também implica uma aquisição de saberes. Nesse sentido, o trabalho também representa uma espécie de *formação* para o indivíduo.

A relevância do trabalho foi bem resumida por DUBAR (2005, p. XXII):

A privação de trabalho é um sofrimento íntimo, um golpe na autoestima tanto quanto uma perda de relação com os outros: uma ferida identitária geradora de desorganização social. Inversamente, o fato de ser reconhecido em seu trabalho, de travar relações – mesmo conflituosas – com os outros e de poder se empenhar pessoalmente em sua atividade é, ao mesmo tempo, construtor de identidade pessoal e de criatividade social.

Pode-se dizer, nesse sentido, que as *identidades profissionais* são sempre relacionais e biográficas. Elas são, ao mesmo tempo, identidades de atores num sistema de ação e trajetórias ao longo de uma vida (DUBAR, 2005, p. 330). São maneiras socialmente reconhecidas por meio das quais os indivíduos se identificam. Para DUBAR (2005, p. 330), as identidades profissionais:

[...] não são nem expressões psicológicas de personalidades individuais nem produtos de estruturas ou de políticas econômicas impostas de cima, mas sim construções sociais que implicam a interação entre trajetórias individuais e sistemas de emprego, de trabalho e de formação. Resultados sempre precários ainda que muito fecundos de processos de socialização, essas identidades constituem formas sociais de construção de individualidades, a cada geração, em cada sociedade.

A importância da dimensão *coletiva*, que influencia no processo *individual* de criação da identidade profissional, pode ser avaliada na medida em que cada profissão caracteriza-se por ter um código formal ou informal de atuação e conduta (que direciona as ações dos trabalhadores), uma linguagem comum, uma série de interesses compartilhados, valores específicos, formas de inclusão e exclusão de pessoas que são vistas como pertencentes ou não a um determinado grupo etc. (DUBAR, 2005, p. 180). Todo o processo de socialização profissional pressupõe um tipo de seleção de pessoas e, portanto, também de exclusão (DUBAR, 2005, p. 232).

Um indivíduo, mesmo que desempenhe a mesma atividade que outros, pode não ser aceito como membro de uma determinada categoria ou grupo, por vários motivos. Simplesmente exercer algum trabalho comum ao de outras pessoas não faz com que alguém de fato pertença a uma coletividade, pois para que isso ocorra é necessária uma *socialização*. Processos de *inclusão* e *exclusão*, reais ou simbólicos, são percebidos em todas as áreas da atuação humana<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Os exemplos dos diplomas e dos certificados são um bom exemplo de artifícios que determinam quem está *dentro* e quem está *fora* de um dado grupo profissional.

Todos esses fatores *coletivos* mencionados, portanto, contribuem para o modo pelo qual um indivíduo se define enquanto trabalhador de uma determinada área. Nessa linha, para SANTOS (2005, p. 132):

[...] a cultura profissional assenta num código interno criado através da interação social entre todos os atores do campo profissional, permitindo-lhes desenvolver uma identidade própria do seu grupo profissional. A este nível, o reconhecimento social é elaborado na ação e na comunicação profissional e estas são especificadas pelos contextos de intervenção, pelos atores significantes e pelos objetos da prática profissional. Isto significa, portanto, que uma parte importante da **identidade profissional** se constrói pela **experiência**, isto é, no exercício concreto da prática profissional em interação permanente com outros profissionais [...]. [Grifo meu]

Essa experiência do e no trabalho, contudo, nem sempre é vista como *positiva* por todas as pessoas. A própria palavra “trabalho” parece carregar um significado bastante negativo em sua origem. Ela deriva do latim *tripalium* (formada pela junção dos elementos *tri*, que significa “três”, e *palum*, que quer dizer “madeira”). *Tripalium* era o nome de um instrumento de tortura formado por três estacas afiadas de madeira, utilizado na Europa no passado. “Trabalhar” significava, originalmente, “ser torturado”. E é como sinônimo de “tortura” que muitas pessoas, hoje, encaram a atividade que exercem – observa-se, assim, como a conotação negativa do termo perdura até a atualidade. Isso porque, ainda que propiciem vultosas remunerações financeiras, certos trabalhos parecem levar os indivíduos a uma infinidade de sofrimentos (físicos e mentais).

Ainda que não sejam encarados como tortura, existe uma série de trabalhos que também não propiciam nenhum tipo de prazer. São atividades exercidas com indiferença, sem grandes interesses ou benefícios. Tanto esse tipo de trabalho (imparcial ou neutro) quanto o anterior (sacrificante) parecem sugerir que a “verdadeira vida” situa-se fora do mundo profissional (nas relações amorosas, na família, no consumo, no esporte, na religião, em algum *hobby* etc.) (DUBAR, 2012, p. 353-354). Essa é a realidade profissional enfrentada por muitos segmentos da sociedade, que não podem se dar ao luxo de dizer que possuem um bom trabalho ou que são felizes em seus empregos.

Contudo, parece haver uma minoria de agraciados que encontram, no mundo do trabalho, tanto uma fonte para o cumprimento das necessidades básicas (por

meio dos retornos econômicos que ela propicia) quanto de prazer. Para estes, o trabalho possui uma conotação bastante positiva, muitas vezes proporcionando um sentido maior à existência. Constituem atividades que parecem não se reduzir a uma simples troca de energia por dinheiro (DUBAR, 2012, p. 353-354). Antes disso, oferecem uma realização simbólica significativa, que pode ser tanto de cunho individual quanto social<sup>29</sup>.

Nesse ponto, é interessante questionar como se dá a construção *identitária* e *profissional* de cada indivíduo, levando em conta justamente esses diferentes significados que o trabalho pode assumir. Todas as pessoas têm algum grau de identificação ou afinidade com seu emprego, e isso influencia diretamente em questões como: autovalorização e autofrustração, felicidade e sofrimento etc. Por estarem em contato (em geral por cinco ou seis dias durante a semana) com um mundo que representa uma parte expressiva da vida, as pessoas costumam extrair múltiplos *significados* da profissão que exercem. O trabalho é, por conseguinte, uma questão fundamental a ser considerada na tentativa de compreensão das *identidades individuais* e das *definições de si*.

Essas formulações subjetivas implicam uma autorreflexão sobre a própria trajetória já percorrida (tanto em termos de educação e formação quanto de experiência adquirida em uma determinada atividade), bem como uma projeção sobre o futuro em termos profissionais (expectativas e projetos pessoais). A esse respeito, DUBAR (2005, p. XX) teoriza sobre duas perspectivas temporais, que denomina como eixos *sincrônico* e *diacrônico*. O primeiro refere-se a um contexto de ação (no tempo presente) e a uma definição da situação em um determinado local, que é sempre culturalmente marcado. O segundo diz respeito a uma interpretação da história pessoal, que também é, em alguma medida, socialmente construída (aqui se encontram passado e futuro) (DUBAR, 2016, p. 183). Os eixos *sincrônico* e

---

<sup>29</sup> Acredito que as profissões artísticas, com destaque para os músicos eruditos, em alguma medida se encaixam nesta visão positiva do trabalho. No caso dos músicos, vários entrevistados relataram que a música oferece um “sentido superior” a suas vidas. Ao mesmo tempo, muitos reconhecem o valor social do trabalho que exercem, ou seja, a importância de levar uma música “de qualidade” ao público. Percebe-se uma *carga simbólica* muito forte nesse tipo de atividade, questão essa que desejo colocar em evidência. Com isso, não estou afirmando que a profissão do músico é o “trabalho perfeito” ou que ela não envolva uma série de problemas e complicações, muito pelo contrário. Apenas pretendo ressaltar esse lado positivo da profissão.

*diacrônico* contribuem para o modo pelo qual um ator social se define, formulando para si e para os outros a sua própria *identidade profissional*.

Esse processo se torna complexo porque, na definição que um indivíduo faz de si mesmo, em geral são combinados dois olhares sobre a profissão: um que pode ser chamado de *ideal* e outro de *real* (DUBAR, 2005, p. 183). O primeiro diz respeito a um modelo ideal da profissão, vinculado aos aspectos positivos da atividade (importância da tarefa para a sociedade, dignidade da profissão, valores que a embasam etc.). O segundo se refere à realidade do trabalho e aos seus aspectos negativos (obrigação no cumprimento de horários, rotina diária, cansaço físico e mental, excesso de responsabilidades, prazos etc.). Todos os empregos apresentam uma combinação desses dois fatores. Na avaliação que alguém faz de seu próprio trabalho, ambas as dimensões são sopesadas para uma interpretação final, que influencia, por sua vez, diretamente no modo como o indivíduo se *identifica* e se *define* enquanto profissional de uma determinada área.

Outro fator que influi na formulação das identidades profissionais é a *continuidade* ou a *ruptura* nas trajetórias de emprego (DUBAR, 2005, p. 324). Isso pode ser pensado tanto para a carreira de um só indivíduo quanto para o percurso profissional de uma família ou para gerações de descendentes, visto que, em alguns casos – mais no passado do que atualmente – ainda é comum que um filho ou filha assuma o mesmo trabalho do pai/mãe, que por sua vez era o mesmo do avô/avó etc. Quando há uma empresa na família, por exemplo, pode ocorrer de o negócio ser transmitido para as gerações seguintes, o que leva a uma *continuidade* das identidades profissionais entre os vários descendentes.

Contudo, há casos em que *rupturas* (suaves ou bruscas, planejadas ou inesperadas) acontecem, o que pode gerar uma espécie de rompimento nas identidades profissionais. Um filho que se rebela e não quer seguir os mesmos passos de seus parentes mais velhos (como esperado pelos “outros”, ou seja, os parentes mais apegados à tradição da família) muitas vezes acaba sendo até mesmo excluído do grupo familiar. Outro exemplo é o do indivíduo que é despedido do emprego e não consegue mais trabalho na mesma área, tendo que se reinventar e assumir uma nova identidade profissional quando começa a exercer uma atividade completamente diferente.

Como exposto no início deste capítulo, o *trabalho*, nos dias de hoje, em especial o exercido no contexto artístico, vem se caracterizando cada vez mais como flexível, incerto, temporário, precário etc. Dentro desse cenário, que muitos caracterizam como problemático, negativo e ruim, é interessante imaginar como pode ser pensado o conceito de *identidade profissional*. Nesse mundo do trabalho em acelerada transformação, as rupturas parecem estar tomando cada vez mais o lugar das continuidades (configuração que era mais comum no passado), e é nesse sentido que talvez se possa falar do surgimento de uma *crise* nas identidades profissionais, problema que assola parcelas cada vez maiores das sociedades pelo mundo todo.

## 2.7. Crise das identidades e crise das identidades profissionais

A noção de “crise”, aplicada ao conceito de *identidade*, não é algo que diz respeito apenas ao mundo do trabalho. Antes, para vários autores, tais crises identitárias podem ser observadas nos mais variados domínios da vida e atuação humana. Elas parecem corresponder a uma crise da própria modernidade, expressa por meio de contradições estruturais e conflitos de ordem social, econômica, política etc., que por sua vez resultam em crises pessoais nos próprios indivíduos. Para DUBAR (2006), é possível observar uma série de transformações, desde as últimas décadas, em três importantes esferas da vida social: nas relações de gênero e na instituição familiar; no trabalho, emprego, formação e escolarização; no Estado-Nação e suas instituições. Nestes três espaços, mutações profundas vêm ocorrendo, com grandes impactos para as sociedades e os indivíduos.

Hoje, mais do que num passado recente, observa-se que a *identidade pessoal* já não é mais transmitida somente pelas instituições, nem herdada exclusivamente de contextos sociocomunitários. A *identidade* parece ter se tornado uma espécie de patrimônio pessoal, construído por cada um de maneira mais ou menos autônoma ao longo da vida. É claro que as instituições e os contextos sociocomunitários continuam tendo certa relevância no cumprimento desse papel, mas não com a mesma força de antes. Para DUBAR (2016, p. 179):

Não se trata mais, portanto, de identidades coletivas no sentido de pertencimentos únicos, estáveis ou essenciais a comunidades



frequentemente concebidas (de maneira ilusória) como entidades quase eternas. Trata-se de identidades concebidas frequentemente como íntimas, singulares, referindo-se a um “sujeito” que se tornou ele mesmo essencial. Um essencialismo do “eu” substituiu, nas crenças comuns, um essencialismo do “nós”.

As identidades, por estarem enfrentando constantes processos de estruturação, desestruturação e reestruturação, vêm se tornando cada vez mais *instáveis*. Percebe-se uma dificuldade em seguir certos modelos antigos, que não mais se adequam aos novos contextos. Padrões tidos como “adequados” (no passado) perderam muito de sua legitimidade (DUBAR, 2006, p. 16). Nesse sentido, as identidades precisam ser incessantemente reinventadas, mas, nesse processo, antigas lógicas acabam entrando em conflito com novas realidades, o que permite entrever um cenário de crise (DUBAR, 2005, p. 330).

Uma das esferas que podem ser interpretadas como *em crise*, justamente devido às grandes transformações que desde as últimas décadas a afetam, é o mundo do trabalho. Nesse domínio, mudanças de todos os gêneros se fazem presentes (como já exposto nas seções anteriores deste capítulo). Os indivíduos, ao longo da vida profissional, vêm enfrentando cada vez mais adversidades, situações novas ou inesperadas para as quais não estão muito preparados. A ideia de, por exemplo, ter um único emprego ao longo da vida toda (um objetivo que era bastante comum no passado) hoje vem sendo fortemente posta em xeque. Segundo DUBAR (2006, p. 164-165):

Assiste-se, antes, a uma diversificação, até mesmo fragmentação, das formas de emprego, das organizações de trabalho, dos conteúdos da atividade. Assiste-se, sobretudo, a uma vasta recomposição dos ciclos de vida profissional: prolongamento do período de inserção no mercado de trabalho e experimentação de atividades cada vez mais interligadas (formações, estágios, voluntariado, empregos temporários, fundo de desemprego, subcontratações), [...] multiplicação das atividades “fora do mercado de trabalho” [...], mudanças de postos, de estabelecimento, de ofício, de atividades ao longo da vida ativa “comum” cuja duração tende a reduzir-se e o estatuto a tornar-se mais indefinido, mais incerto, mais ambivalente.

De todas as camadas das sociedades, aquelas formadas pelos trabalhadores mais jovens parecem estar entre as mais afetadas. Por terem pouca experiência, os indivíduos mais novos se defrontam com uma nova configuração do mundo do trabalho que não oferece precedentes nem parâmetros sobre como agir. Como

resultado, verificam-se altas taxas de desemprego entre esses trabalhadores, índices que variam de acordo com países, níveis de escolaridade, origem social, gênero etc. Esse cenário é agravado ainda mais por um acelerado processo de modernização tecnológica e de mudanças organizacionais nas empresas, na administração pública e no setor de serviços, bem como por um alargamento da transição entre a saída da escola ou da faculdade e o acesso a um emprego que pode, cada vez menos, ser chamado de “estável” (em especial aqueles trabalhos que oferecem garantias para o resto da vida) (DUBAR, 2005, p. 148-149).

Para muitos jovens (mas não apenas para esse segmento da sociedade), o risco de uma exclusão parcial ou permanente de empregos seguros e estáveis conduz a um verdadeiro *drama social do trabalho* (DUBAR, 2005, p. 149-150). Diante disso, torna-se necessário sempre buscar alternativas para conquistar o próprio espaço. Algumas estratégias já foram mencionadas (*empregabilidade e reputação*), mas se poderia falar também de “aprender a se vender” e “saber apresentar uma boa imagem de si”. Hoje, não se trata mais de simplesmente escolher uma profissão, conquistar um diploma e estar garantido na vida. É necessário batalhar pelo próprio espaço e pela manutenção daquilo que já foi alcançado.

A conservação dessa primeira *identidade profissional* – relacionada, muitas vezes, a um forte desejo do jovem de inserir-se numa determinada área de atuação que ele ama – nem sempre é fácil, pois tem cada vez menos chances de ser definitiva. Ela acaba sendo abalada por sucessivos ajustes, justamente por estar regularmente em choque com transformações de ordem tecnológica, organizacional e de gestão de emprego das empresas e da administração pública (DUBAR, 2005, p. 150), entre outros fatores, tais como as crises econômicas dos países. Esses rearranjos podem variar de uma leve adaptação no mesmo emprego até uma brusca reformulação na atuação profissional. SANTOS (2005, p. 127) destaca alguns impactos desse processo na vida das pessoas:

A perda de determinada identidade social, como, por exemplo, a identidade profissional [...], terá repercussões irremediáveis em termos da minha concepção de mim e dos outros, impelindo-me a construir uma nova história de vida, novas relações sociais e influenciando a base ou matriz da minha individualidade. Forçosamente, certas características permanecerão, mas outras surgirão e outras, ainda, desaparecerão para sempre. O “eu” que

conhecia até então desapareceria e daria lugar a um outro. E desaparecia, igualmente, uma parte importante das minhas relações sociais, nomeadamente de alguns grupos de pertença e de referência. Se o meu percurso biográfico implicasse uma mudança profissional extrema, teria que me integrar em novos grupos, desempenhar novos papéis, incorporar novas histórias e reformulá-las à luz de novos contextos que implicariam uma **reconstrução de identidade**. [Grifo meu]

Dentro dessa nova configuração do mundo do trabalho, na qual abundam as *incertezas*, o *indivíduo* acaba sendo mais valorizado que a *coletividade*. Pode-se dizer que predomina certo *individualismo* nas relações entre as pessoas (especialmente no contexto profissional), e a filosofia reinante parece ser a do “cada um por si”. Cada um deve ser dono de sua própria carreira, senhor de seu próprio destino. Nessa caminhada, depende “apenas” de cada um lutar por seu espaço e por seus objetivos. DUBAR (2006, p. 111-112) é bastante crítico a respeito dessa nova forma de valorização individual:

Esta forma virada para a “realização de si”, a plenitude pessoal, num contexto de forte competição, coloca os indivíduos na obrigação de afrontar a incerteza e, cada vez com mais frequência, a “precariedade” ao tentar dar-lhe um sentido. Mas esta forma não estará, também ela, em crise permanente? Se o resultado de trinta anos de crise do emprego, de transformação do trabalho no sentido da responsabilidade individual, da valorização da competência pessoal e da “empregabilidade de cada um”, foi fazer desta última forma identitária a única desejável no futuro, a única susceptível de reconhecimento temporário, a única a propor à nova geração, então entramos numa crise identitária permanente. Deverá, cada um, no futuro, “vender-se”, por uns tempos, a um empregador ou “tentar a sua sorte” na criação duma empresa incerta? [...] Será que cada um de nós deverá mudar regularmente de atividade, de emprego, de competência, de rede? Em que é que se transformará então a nossa identidade profissional, parte mais ou menos central da nossa identidade pessoal? Tornar-se-á, para a maioria, uma história imprevisível, incerta, em permanente reconstrução? Será ela, para eles, uma série indefinida de crises a ultrapassar, a gerir? Uma identidade de crise, assim como uma identidade em crise?

Quer se concorde ou não com uma visão mais pessimista a respeito das transformações que o mundo do trabalho vem enfrentando, o fato é que não se pode negar que estas mudanças estão em curso. Dito isso, é lícito especular para qual direção essas novas configurações estão nos conduzindo. Há quem defenda que essas transformações são para o bem dos próprios trabalhadores, mas torna-se necessário averiguar quem profere tais opiniões e com quais interesses escusos. Por estarem ainda *em processo*, os reais impactos dessas guinadas somente poderão ser sentidos, por inteiro, num futuro próximo.

## 2.8. Música e identidade

Após apresentar o conceito de *identidade* (seção 2.4.) e uma crítica à sua aplicação (2.5.), bem como a vinculação dessa noção com o mundo do trabalho (2.6.) e um cenário de crise no qual este último se encontra (2.7), julgo pertinente, para finalizar este segundo capítulo, traçar algumas breves conexões entre a *identidade* e o campo da música. Dessa forma, também estarei ingressando no assunto do terceiro capítulo, que trata mais especificamente da atividade musical – especialmente a exercida pelos músicos da OCTSP, que são o foco desta pesquisa.

Para FRITH (1996, p. 110), a *música*, em determinados casos, parece ser a melhor chave para a compreensão da *identidade* de certos indivíduos e grupos, pois, ao mesmo tempo em que possibilita uma expressão subjetiva e individual, também supõe certa organização e padronização coletiva; ou seja, ambas as dimensões que caracterizam o conceito de *identidade* (“para si” e “para os outros”) também encontram manifestação na música, arte esta que é feita tanto “para si” (do músico para si mesmo) quanto “para os outros” (para os demais músicos e para o público). Uma apreciação ou atuação musical, por mais neutra que seja, representa sempre um processo de *identificação* (ou não) com uma determinada obra, incluindo aí todos os matizes inerentes a esse processo.

A música possui, graças a suas qualidades abstratas (ainda mais acentuadas no caso da música instrumental, que não carrega palavras<sup>30</sup>), características simultaneamente individualizantes e coletivizantes (FRITH, 1996, p. 121). Cada indivíduo compreende e interpreta uma música, em última instância, à sua própria maneira, tanto em termos mentais quanto corporais. As sensações produzidas pelos sons são sempre pessoais. Ao mesmo tempo, os sons, para fazerem sentido, precisam obedecer a certas “lógicas culturais”, sendo mais ou menos assimilados e compreendidos por cada ouvinte, que sempre se encontra inserido em um determinado contexto cultural e social. Desse modo, a música pode ser entendida como uma linguagem que articula duas dimensões: indivíduo e sociedade (assim como o conceito de *identidade*).

---

<sup>30</sup> Este tema será retomado em 3.9.6.

FRITH (1996, p. 110-111) ressalta que o gosto musical, assim como o julgamento daquilo que soa bem ou mal, é tanto uma expressão de valores individuais quanto coletivos. Nesses domínios, o indivíduo formula apreciações que são fruto de seu próprio senso estético e de padrões mais amplos, disseminados socialmente. Para poder participar como integrante de um grupo, como apreciador ou como músico, o indivíduo acaba tendo que, em alguma medida, subordinar suas preferências estéticas. Assim, para o autor, não é que um determinado grupo tenha valores que são articulados musicalmente; antes, seria a *música*, enquanto prática estética, que articularia *em si* uma compreensão das relações do próprio grupo e dos indivíduos, o que permitiria um entendimento mais amplo de seus códigos e ideologias. Os grupos podem ser reconhecidos como tais (e se reconhecerem enquanto grupos) por meio da atividade cultural e artística que realizam, sendo que isso envolve uma organização particular de interesses individuais e sociais, noções de igualdade e diferença etc. Em outras palavras, a música não deve ser entendida como uma forma de expressar ideias, mas como uma forma de vivê-las, de experienciá-las.

Por fim, cabe sublinhar que a música é um dos elementos que contribui diretamente para a construção do senso de *identidade* dos indivíduos (FRITH, 1996, p. 124) graças à experiência corporal e mental que ela proporciona, bem como à inserção social que possibilita – já que, por meio da música, as pessoas se percebem como parte de um todo maior, de uma comunidade ou coletividade. Em outras palavras, através da música um indivíduo consegue articular valores estéticos que são de cunho pessoal e social, percepções estas que podem ser comuns ou distintas de outros indivíduos e outros grupos. Essas características de *semelhança* e *diferença* também se encontram na base do próprio conceito de *identidade*.

## Capítulo 3 – Etnografia dos ensaios e apresentações da Orquestra de Câmara Theatro São Pedro

### 3.1. Considerações iniciais

O capítulo anterior teve como objetivo apresentar uma série de conceitos, ideias e reflexões de cunho mais teórico que serão retomados e vinculados, nesse e nos próximos capítulos, com a etnografia que realizei junto aos músicos da Orquestra de Câmara Theatro São Pedro (OCTSP). Desse modo, se o capítulo precedente foi estruturado a partir do pensamento de uma série de autores, esse e os próximos estão embasados principalmente na minha pesquisa antropológica.

Como já mencionado, a observação que efetuei da OCTSP ocorreu entre dezembro de 2016 e agosto de 2017<sup>31</sup>. Nesse período, foi possível perceber a atuação da orquestra sob duas formas: ensaios e apresentações. Ao todo, estive presente em 22 ensaios e dez apresentações da OCTSP. Como cada ensaio durava uma média de três horas, e cada apresentação, uma hora e meia, o tempo total em campo foi de aproximadamente 80 horas. Além do acompanhamento do grupo, foram realizadas entrevistas individuais com vários músicos (estas serão abordadas no quarto capítulo).

A observação dos ensaios e concertos foi importante porque esses foram momentos nos quais os músicos da orquestra se encontravam em situação de *trabalho*. Para responder à pergunta principal da dissertação (“O que significa viver de música?”), portanto, foi fundamental entender como se desenvolvia a *atividade prática* desses profissionais. O acompanhamento dos ensaios e concertos da OCTSP me permitiu compreender esse trabalho musical tendo uma baixa interferência dos atores no que se refere à interpretação dos fatos e das situações (nesse sentido, esse terceiro capítulo representa um olhar *ético*). No quarto capítulo, em contrapartida, a interpretação sobre as mesmas situações vividas e sobre uma série de outros temas foi retomada tendo como fundamento os comentários dos próprios atores envolvidos (um olhar *êmico*, portanto). É certo que ambas as

---

<sup>31</sup> Em janeiro e fevereiro de 2017 não realizei pesquisa de campo, pois nestes meses a OCTSP não desenvolve nenhuma atividade.

perspectivas, ética eêmica, não podem ser assim tão facilmente separadas, mas essa diferenciação permite esclarecer algumas distinções propositais de abordagem, que o leitor observará, entre esse e o próximo capítulo.

Antes, porém, de relatar a atividade da OCTSP e dos músicos que a integram, julgo importante mencionar sucintamente alguns trabalhos que encontrei durante o levantamento das referências bibliográficas. São publicações que, em alguma medida, se relacionam com a presente investigação. Julgo importante citar esses trabalhos porque cada um trouxe alguma contribuição à minha pesquisa, seja chamando a atenção para algo que eu não havia percebido em campo ou simplesmente oferecendo um contraponto às situações específicas do meu próprio objeto de pesquisa.

### 3.2. Pesquisas relacionadas que merecem destaque

Em primeiro lugar, chamo a atenção para o texto de LEHMAN (1995, p. 37), que fornece um resumo de trabalhos que tiveram como objeto de pesquisa inúmeras orquestras. O autor apresenta uma espécie de catálogo de uma série de publicações que contemplam tanto o campo das ciências sociais quanto outras áreas, tais como economia, políticas públicas, psicologia, musicologia etc. Através desse artigo, pude entender que, por serem organizações complexas, as orquestras costumam ser objeto de investigação de várias disciplinas distintas.

Um dos mais renomados trabalhos feitos com orquestras, no âmbito das ciências sociais, é o de LEHMANN (2002)<sup>32</sup>. O seu livro é uma etnografia realizada com várias orquestras de Paris, e certamente merece um destaque especial aqui. Ainda do mesmo autor (LEHMANN, 1998), ressalto um artigo no qual são analisados os elementos rituais e os fatores hierárquicos inerentes às orquestras e às apresentações que estas realizam, bem como a (falsa) impressão de harmonia e organização que esses conjuntos transmitem quando se apresentam perante o público, o papel peculiar do maestro, certas particularidades observadas durante os ensaios, os atritos entre os músicos e entre estes e os maestros etc. Muitas das

---

<sup>32</sup> Não confundir com o autor do parágrafo anterior.

situações narradas pelo autor podem ser universalizadas, já que são intrínsecas ao trabalho de qualquer orquestra de música clássica, em qualquer parte do mundo.

Dentre as pesquisas brasileiras, cabe mencionar a dissertação de mestrado e a tese de doutorado de PICHONERI (2005 e 2011, respectivamente), ambas desenvolvidas na área da Educação. Na primeira publicação, a autora busca compreender o processo de formação profissional dos músicos que integram a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo, levando em conta as articulações desta formação com as condições e possibilidades de inserção no mercado de trabalho. Na segunda pesquisa, desenvolvida junto ao mesmo grupo, a autora estuda as mudanças nas formas e condições de trabalho destes profissionais, bem como a perda de direitos trabalhistas que eles vinham sofrendo, já há alguns anos.

SEGNINI (2011, 2014) seguindo numa linha de investigação semelhante, analisa a supressão de direitos vinculados ao mundo do trabalho, tendo igualmente como objeto de estudo os músicos de orquestra. Além de explicar como essa parcela de artistas se encontra em situação de vulnerabilidade devido à falta de garantias nos empregos, a autora apresenta um recorte por gênero e raça, revelando que no mundo da música clássica prepondera o perfil dos *homens brancos* (mulheres e negros são minorias nesse setor). As mulheres, em especial, são as mais prejudicadas com a instabilidade dos vínculos empregatícios: quando estão grávidas, costumam assumir mais concertos, de modo que, quando os filhos nascem, elas podem contar com o apoio de certos colegas de trabalho que as substituem para que elas consigam ausentar-se a fim de tirar uma licença maternidade (que não está prevista nos contratos temporários de trabalho). Ainda que eu não tenha observado esse tipo de situação em minha própria pesquisa, esse é mais um lado sombrio da atividade que precisa ser aludido.

TEPERMAN (2016), em sua tese de doutorado, realizada na área da Antropologia, escreve sobre a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp), no contexto de sua nova sede, a Sala São Paulo, que foi inaugurada em 1999. Esse acontecimento foi o principal marco no processo de reestruturação da orquestra, grupo que, graças a esse e a outros fatores, acabou conquistando níveis de excelência até então não observados no país. Cito este trabalho como um exemplo



de uma etnografia recente que tem como objeto de estudo uma das mais importantes orquestras brasileiras.

Em território gaúcho, vale lembrar os trabalhos de KARPOWICZ (2013 e 2014). A segunda publicação é a sua dissertação de mestrado, resultado de uma pesquisa realizada com os músicos de duas importantes orquestras do Rio Grande do Sul: a (hoje extinta) Orquestra Filarmônica da PUCRS<sup>33</sup> e a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA). Um dos objetivos dessa investigação foi reconhecer as características desses ambientes organizacionais e institucionais que favorecessem ou dificultassem a dimensão criativa do trabalho artístico-musical dos agentes envolvidos.

A pesquisa de SALGADO (2010), feita com os integrantes da Itiberê Orquestra Família, do Rio de Janeiro, também merece ser aludida (apesar de o grupo estudado pelo autor não ser uma orquestra de música clássica). Na pesquisa, realizada entre 2001 e 2004, o autor buscou analisar os padrões de trabalho e sociabilidade vigentes entre os integrantes do conjunto musical. Ele destaca a dimensão educativa e moral desse trabalho cooperativo feito com os jovens, no qual os interesses coletivos acabam preponderando sobre os interesses individuais, através da prática musical. O autor chama a atenção para a existência de *valores* que permeiam a atuação do grupo e que servem para nortear os comportamentos individuais e a convivência entre todos os membros, fator que, por sua vez, influencia diretamente na música por eles produzida. A questão dos *valores* e de uma certa *educação moral* também foi algo que pude observar na atuação dos músicos da OCTSP, como se verá mais adiante.

A pesquisa de MENDES et al (2015), efetuada por meio de um questionário respondido por 291 músicos brasileiros, oferece dados quantitativos que permitem esboçar um panorama do setor. Ainda que tal investigação não se restrinja ao mundo da música clássica, destaco alguns dados que julgo relevantes. As duas principais áreas de atuação dos músicos entrevistados foram: *performers* (59,5%) e professores (33,3%). Menos da metade dos entrevistados (42,4%) afirmou possuir

---

<sup>33</sup> O encerramento da Orquestra Filarmônica da PUCRS será abordado em 4.2.9.

um trabalho formal, mas a maioria (80,3%) disse ter uma renda mensal fixa<sup>34</sup>. Na amostra analisada pelos autores, 22,1% dos entrevistados alegaram ter uma única fonte de renda, sendo alta a porcentagem de entrevistados que tinha três ou mais fontes de renda (44,8%). Este dado comprova a insegurança vivida por estes profissionais, diante da instabilidade do mercado<sup>35</sup> (tal como já exposto em 2.2.). Os autores constataram que os grupos de músicos que não possuíam graduação na área tinham uma média salarial inferior a dos demais, e os grupos com graduação estavam acima da média. A pesquisa conclui que o estudo formal desempenha um papel direto no aumento da renda dos músicos brasileiros.

Por fim, cito os trabalhos de COLI (2006 e 2009), resultantes de suas pesquisas com cantores líricos na cidade de São Paulo. Na primeira publicação, em especial, a autora coloca em primeiro plano o desmoronamento das relações laborais percebidas na atuação destes profissionais, que sofrem com uma forte flexibilização que lhes é imposta e que resulta numa precarização deste tipo de serviço, bem como numa marcante instabilidade de emprego. Muitos cantores líricos (assim como muitos músicos de orquestra) são trabalhadores que não têm vínculos empregatícios formalmente reconhecidos, o que faz com que eles tenham que se submeter a contratos que são renovados (ou não) periodicamente.

Após estes breves comentários a respeito de outras pesquisas que, em alguma medida, apresentam alguma relação com a presente dissertação<sup>36</sup>, trato agora da minha própria etnografia. Para isso, antes de escrever especificamente sobre a Orquestra de Câmara Theatro São (OCTSP), julgo pertinente situá-la dentro de um cenário mais amplo: aquele formado pelo conjunto das orquestras de Porto Alegre e do Rio Grande do Sul.

### 3.3. As orquestras do Rio Grande do Sul

O Estado gaúcho é um dos polos culturais do país, local no qual a música clássica ocupa um lugar de destaque. A principal orquestra do Rio Grande do Sul é

---

<sup>34</sup> Observa-se que a formalidade ou informalidade neste setor de trabalho, portanto, não está diretamente relacionada ao fato de se ter ou não renda fixa.

<sup>35</sup> NUNES e MELLO (2012) e NUNES (2014), em suas pesquisas, também chamam a atenção para a informalidade e precarização que vigora no setor, assim como SEGNINI (2011, 2014).

<sup>36</sup> Algumas ideias apresentadas por esses autores serão retomadas ao longo da dissertação.

a OSPA (Orquestra Sinfônica de Porto Alegre), que foi fundada em 1950 e que possui um reconhecimento nacional e mesmo internacional. Ela é mantida e administrada pelo governo do Rio Grande do Sul, sendo considerada a orquestra mais antiga do país em atividade ininterrupta. Possui uma extensa agenda de concertos que engloba todo o Estado. Sua programação é constituída por várias séries de concertos, cada qual com uma proposta e locais diferentes de apresentação. Os músicos que a integram são considerados servidores públicos estaduais com vínculo estatutário<sup>37</sup>.

Depois da OSPA, existem várias outras orquestras que têm como sede cidades mais ou menos distantes da capital do Rio Grande do Sul: Orquestra Sinfônica da Universidade de Caxias do Sul (OSUCS) (que iniciou suas atividades em 2001)<sup>38</sup>; Orquestra Unisinos Anchieta (fundada em 1996)<sup>39</sup>; Orquestra de Câmara da Ulbra (criada em 1996)<sup>40</sup>; Orquestra Sinfônica de Santa Maria (que teve início em 1966)<sup>41</sup>; Orquestra de Câmara da Unisc (que profissionalizou-se em 2015)<sup>42</sup>. Além destas, pode-se citar: Orquestra Sinfônica de Carazinho (OSINCA); Orquestra Sinfônica de Gramado; OSPA Jovem; Orquestra Jovem do Rio Grande do Sul, entre outras de menor relevância.

A orquestra que apresenta o maior número de concertos no Estado é a OSPA, com uma média de uma apresentação por semana. As demais orquestras possuem um número menor de apresentações, variando muito de grupo para grupo: um concerto a cada duas semanas, um por mês etc. Há orquestras que são formadas apenas em períodos específicos do ano, como, por exemplo, a Orquestra Sinfônica de Gramado, que atua na alta temporada de turismo daquela cidade. Outro ponto importante a ser destacado é que, apesar de terem como sede outras cidades do Estado, isso não impede que algumas formações realizem concertos em Porto Alegre. Isso se justifica porque na capital há mais efervescência cultural e um público em potencial.

---

<sup>37</sup> Informações obtidas em: <<http://www.ospa.org.br>>. Acesso em: 31 de outubro de 2017.

<sup>38</sup> Informações obtidas em: <<https://www.ucs.br/site/orquestra-sinfonica-da-ucs>>. Acesso em: 31 de outubro de 2017.

<sup>39</sup> Informações obtidas em: <<http://www.unisinos.br/orquestra>>. Acesso em: 31 de outubro de 2017.

<sup>40</sup> Informações obtidas em: <<http://www.ulbra.br/orquestra>>. Acesso em: 31 de outubro de 2017.

<sup>41</sup> Informações obtidas em: <<http://w3.ufsm.br/sinfonica>>. Acesso em: 31 de outubro de 2017.

<sup>42</sup> Informações obtidas em: <<http://www.unisc.br/pt/cultura/orquestra-de-camara-da-unisc/apresentacao>>. Acesso em: 31 de outubro de 2017.

A partir dessa sucinta contextualização, observa-se que a Orquestra de Câmara Theatro São Pedro é uma das cerca de dez ou mais orquestras que atualmente atuam no Rio Grande do Sul. Assim como a maioria, ela é uma orquestra de nível profissional (ao contrário de outros grupos, que possuem como proposta principal a formação de jovens músicos, por exemplo). É importante frisar que – como o próprio nome indica – esta é uma orquestra de *câmara* (rever nota de rodapé 7), ou seja, ela possui a mesma estrutura musical de grupos como a Orquestra Unisinos Anchieta, a Orquestra de Câmara da Ulbra e a Orquestra de Câmara da Unisc.

#### 3.4. Breve histórico da OCTSP e do Theatro São Pedro e a relação entre as duas instituições

A Orquestra de Câmara Theatro São Pedro foi criada em 10 de abril de 1985<sup>43</sup>. Surgiu graças a uma parceria informal entre a direção do teatro e o Departamento de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), tendo como proposta ser uma orquestra jovem que atuasse naquele teatro, então recém-reinaugurado. O objetivo inicial era dar oportunidade aos jovens estudantes de música da faculdade para que estes pudessem se apresentar ao público e projetar sua futura carreira. Desde o início, a OCTSP sempre foi mantida somente com o apoio da iniciativa privada.

Já atuaram como diretores artísticos e regentes titulares da orquestra os seguintes maestros: Fredi Gerling (de 1989 a 1996), Lutero Rodriguez (de 1996 a 2004) e Antônio Carlos Borges Cunha (de 2004 até a atualidade). A OCTSP realizou três turnês internacionais: a primeira na Costa Rica (1992), a segunda nos Estados Unidos (1993) e a última na Alemanha (1995). No histórico de apresentações da orquestra, consta a participação de músicos convidados de renome nacional e internacional, tais como solistas e maestros atuantes no cenário da música erudita e cantores e instrumentistas da música popular brasileira. Também já foram realizadas montagens de algumas óperas.

---

<sup>43</sup> Informações obtidas em: <<http://www.orquestratsp.com.br>>. Acesso em: 31 de outubro de 2017.

A Orquestra de Câmara Theatro São Pedro, como o nome sugere, tem como sede o Theatro São Pedro, prédio que foi inaugurado em 27 de junho de 1858<sup>44</sup>. Este é o teatro mais antigo de Porto Alegre e uma das grandes referências culturais do Rio Grande do Sul, principalmente nas artes de palco. Tombado pelo patrimônio histórico municipal, estadual e nacional, e inventariado no Projeto Monumenta, do Ministério da Cultura, ele tem projeção nacional e internacional, graças à excelência das instalações e à programação artística que oferece, tanto no campo das artes cênicas quanto da música. Já se apresentaram pelo palco do teatro uma série de artistas nacionais e internacionais, alguns homenageados em placas de metal que decoram as paredes de algumas escadarias do prédio. Entre 1973 e 1984, o edifício esteve fechado devido às precárias condições de segurança e ao mau estado de conservação. O período de sua reinauguração coincidiu com o surgimento da OCTSP.

Em 2002, tiveram início as obras do Multipalco, projeto que conta com mais de 18 mil metros quadrados de área construída e que se encontra ao lado do Theatro São Pedro. É um espaço formado por cinco andares que abrigam salas destinadas às artes de palco, sendo que algumas já vêm sendo utilizadas. Ambos os prédios – Theatro São Pedro e Multipalco – formam um dos maiores complexos culturais da América Latina, ocupando mais de 25 mil metros quadrados.

Apesar de realizar seus ensaios e apresentações nesses espaços, e mesmo levando o nome do próprio teatro, a OCTSP não se encontra totalmente vinculada a essa instituição, apresentando autonomia em sua direção<sup>45</sup>. A orquestra não tem vínculos com a Fundação Theatro São Pedro, nem com a Associação Amigos do Theatro São Pedro. Ela possui seu próprio CNPJ<sup>46</sup> e diretoria. Ao contrário do que alguns imaginam, a OCTSP não é da Secretaria da Cultura nem do estado do Rio Grande do Sul, não recebendo diretamente verba pública. Ela não tem um vínculo *jurídico* com o Theatro São Pedro, mas sim um vínculo *afetivo* – já que, em certo sentido, é a única produção feita exclusivamente no espaço físico do teatro.

---

<sup>44</sup> Informações obtidas em: <<http://www.teatrosaopedro.com.br>>. Acesso em: 31 de outubro de 2017.

<sup>45</sup> As informações deste parágrafo e do seguinte foram obtidas com o maestro da OCTSP, Antônio Carlos Borges Cunha.

<sup>46</sup> O nome fantasia é: Orquestra de Câmara Theatro São Pedro; a razão social é: Associação Pró Música de Porto Alegre.

A OCTSP não ganha benefícios do Theatro São Pedro para a realização dos seus ensaios e espetáculos: o grupo assume todos os custos básicos para a utilização dos espaços. Isso significa dizer que, para cada concerto, a OCTSP paga os valores necessários para “abrir a casa” (bilheteria, iluminação, segurança etc.). Cada orçamento de projeto feito pela orquestra já contempla tais despesas. Assim, a orquestra atua como qualquer outro artista ou grupo que lá se apresenta. Ao mesmo tempo, ao repassar esses valores para o Theatro São Pedro, ela também ajuda na manutenção do local.

A OCTSP quase sempre se apresenta no palco do Theatro São Pedro (ver imagem 2), local que também é utilizado para alguns ensaios, principalmente para as passagens de som antes dos espetáculos. Além deste espaço, a maioria dos ensaios da orquestra é realizada no *foyer* (ver imagem 3) e na Sala da Música (localizada no Multipalco – ver imagem 4). Eventualmente, o grupo faz alguma apresentação ou ensaio fora do teatro, mas isso é menos comum. Assim, pode-se dizer que a OCTSP leva o nome do histórico teatro principalmente porque é ali que ela desempenha a maioria de suas atividades.



**Imagem 2** – Ensaio da OCTSP no palco do Theatro São Pedro. Neste dia havia a participação de alguns músicos convidados. A foto foi tirada da galeria do teatro. Fonte: acervo pessoal.



**Imagem 3** – Ensaio da OCTSP no foyer do Theatro São Pedro. Fonte: acervo pessoal.



**Imagem 4** – Ensaio da OCTSP na Sala da Música, localizada no Multipalco. Fonte: acervo pessoal.

É importante ressaltar que cada um destes três espaços apresenta propriedades acústicas diferentes, o que em certa medida dificulta o trabalho dos músicos, pois estes precisam adaptar seu modo de tocar de acordo com cada local. Os próprios instrumentistas afirmam que a acústica do palco é “seca”, havendo pouca reverberação (já que o espaço é amplo e o som se perde). No foyer, ao contrário, é como tocar em um “banheiro” (pois o som repercute bastante nas paredes do ambiente). Por mais sutis que pareçam aos leigos, essas particularidades acústicas interferem diretamente no trabalho dos músicos, pois muitas vezes eles acabam perdendo um pouco suas referências sonoras.

A variação na acústica pode fazer com que um músico não escute adequadamente os demais instrumentos da orquestra, o que pode induzi-lo a cometer algum erro: perdendo-se na música ou atrasando-se ao tocar (mesmo que sejam centésimos de segundo, isso faz a diferença). As acústicas distintas percebidas nos três espaços interferem também no modo como os músicos precisam tocar as notas (mais fortes ou mais fracas, *staccato* ou *legato* etc.), e ajustes devem ser feitos para maximizar ou minimizar os efeitos sonoros, de acordo



com cada ambiente. Nesse sentido, um músico da OCTSP comentou numa entrevista que o ideal seria que os ensaios da OCTSP ocorressem sempre no palco do Theatro São Pedro, pois é nesse local que são feitas as apresentações. Contudo, isso quase nunca é possível, devido à agenda lotada do próprio teatro, que recebe uma série de outros eventos musicais e teatrais.

Mas, independentemente dessas discrepâncias acústicas, é importante ressaltar a *beleza* de todos esses três espaços, em especial a elegância do interior do teatro, que dispõe de mais de 600 lugares para o público. O que primeiro salta à vista, no interior do prédio, é o enorme e belíssimo lustre, que possui mais de 30 mil peças de cristal nacional e da Boêmia. Com quase quatro metros de altura, ele possui 68 mangas e pesa cerca de 600 quilos. As poltronas do teatro, em veludo (em tons de vermelho e verde), atualmente são uma reprodução das que existiam originalmente, antes da restauração do prédio. A cortina do palco, em veludo grená, é ornada com os galões originais restaurados. Por fim, quem olha para cima contempla a grande pintura no teto do teatro, que tem como temática a flora e a fauna do Rio Grande do Sul.

Tanto o palco do teatro quanto o *foyer* e a Sala da Música são, portanto, ótimos locais de trabalho, lugares que os músicos gostam de ocupar (conforme relataram nas entrevistas). Ao mesmo tempo, confesso que foi muito prazeroso e gratificante poder realizar uma pesquisa antropológica nestes ambientes, que possuem uma importância artística e histórica que merece ser destacada. Pode-se dizer que a música clássica combina muito bem com o clima antigo e elegante do Theatro São Pedro.

### 3.5. O sustento econômico da orquestra

Toda a orquestra precisa obter o seu sustento econômico de alguma fonte, custos estes que são bastante elevados. No caso do Rio Grande do Sul, situação que aparentemente é a mesma em todo o Brasil, somente a venda de ingressos não é suficiente para cobrir todos os gastos demandados para cada espetáculo (salários e cachês dos músicos, do maestro e da equipe de apoio; aluguel ou compra de

equipamentos; aluguel dos espaços para os ensaios e apresentações, quando necessário; etc.). Mesmo as orquestras que possuem vínculos com universidades (como algumas das acima citadas) contam com patrocínio externo. Há também as que são mantidas com recursos públicos (como a OSPA), mas a crise econômica que nos últimos anos vem afetando o país, os Estados e os municípios faz com que esse tipo de financiamento público também esteja passando por dificuldades<sup>47</sup>.

SEGNINI (2011, p. 73-74) aponta que o Estado, no caso brasileiro, representa a principal instituição de financiamento das atividades artísticas. Porém, nas últimas duas ou três décadas, tem se revelado crescente a participação de grandes empresas no financiamento deste setor, graças ao incentivo das próprias políticas públicas. A participação do capital privado vem sendo estimulada e regulada por meio da Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei n.8.813/91), conhecida como Lei Rouanet. Ela define as bases da política de relações entre o Estado e o capital privado, a partir da renúncia fiscal para o investimento em cultura. Em outras palavras, são recursos públicos direcionados para a área da cultura, distribuídos conforme a capacidade de elaboração de projetos apresentados por diferentes grupos e de acordo com as exigências dos patrocinadores. Desde 1997, as empresas podem deduzir 100% do valor investido em projetos culturais de seu Imposto de Renda. Nos Estados e municípios, a lei de incentivo à cultura, por meio da isenção fiscal, também é reproduzida (SEGNINI, 2011, p. 75)<sup>48</sup>.

Essas novas políticas culturais, que aos poucos foram sendo implementadas no Brasil, impactaram em cheio algumas orquestras e seus músicos, obrigando-os a passar por repentinas adaptações. Ao longo dos anos, verificou-se uma redução sistemática dos postos de trabalho formais nas orquestras, justificada por argumentos econômicos e artísticos. Reconhece-se, nesse processo, uma influência de políticas neoliberais e privatizadoras (SEGNINI, 2011, p. 76). A autora (SEGNINI, 2014, p. 77) destaca que:

As orquestras sinfônicas, pouco a pouco e não sem conflitos, foram transformadas, por meio da ação do próprio Estado, em fundações e

---

<sup>47</sup> Segundo o Dr. Fernando Mattos, em arguição à banca de defesa desta dissertação, o apoio financeiro externo às orquestras é algo que pode ser observado no mundo todo: na Europa, por exemplo, há muitas orquestras que são mantidas com recursos estatais; nos Estados Unidos, a iniciativa privada investe pesado em organizações desse tipo.

<sup>48</sup> Para mais informações sobre esses processos, ver IRISARRI (2015).

organizações sociais, capazes de captar recursos privados para o desenvolvimento de seus programas artísticos. Nesse processo, algumas orquestras foram fechadas e outras reestruturadas. Isso quer dizer que seus músicos foram submetidos a audições, que redundaram em demissões e novas contratações, não mais de acordo com o Estatuto dos Funcionários Públicos, conforme determina a Constituição Federal de 1988, mas na qualidade de trabalhadores temporários ou celetistas.

Essas transformações não tiveram influências diretas sobre a OCTSP, pois desde o seu surgimento este conjunto foi mantido somente por meio da iniciativa privada. A OCTSP depende das leis de incentivo à cultura, acima mencionadas, para captar recursos junto às empresas privadas. Da mesma forma, os músicos da OCTSP não têm um salário fixo, pois ganham de acordo com a participação em cada concerto.

Ao longo de sua história de mais de três décadas, a OCTSP já contou com importantes patrocinadores<sup>49</sup> que garantiam temporadas estáveis e continuadas de apresentações. Era possível planejar as atividades da orquestra ao longo do ano inteiro, o que hoje em dia é quase impossível, visto que o grupo não conta mais com investimentos tão fortes, como no passado.

Segundo o maestro e diretor artístico da orquestra, Antônio Carlos Borges Cunha, o sustento econômico do grupo nunca foi uma tarefa fácil. Atualmente, porém, a situação está ainda mais difícil. Isso porque não são muitas as empresas, no Rio Grande do Sul, que procuram se envolver com a cultura do Estado. Não é que tais empresas não tenham recursos para investir na área cultural: o que existe é um desconhecimento ou mesmo total falta de interesse, segundo a visão do maestro. Diante disso, cabe à diretoria da OCTSP correr atrás dos investimentos a todo o instante, da melhor forma possível. A OCTSP somente se mantém ativa, hoje, porque o seu funcionamento ocorre conforme os recursos vão sendo captados. Ela opera de acordo com as contingências, seguindo as circunstâncias do momento.

---

<sup>49</sup> Dentre os quais se podem destacar as seguintes empresas: Gerdau, Olvebra, Ipiranga e Banco Itaú.

### 3.6. Os músicos e os instrumentos que compõem a OCTSP

A Orquestra de Câmara Theatro São Pedro é um grupo formado por aproximadamente 20 músicos. Não se pode falar num número exato de instrumentistas porque o tamanho da orquestra varia de acordo com cada apresentação. Essa variação decorre do investimento financeiro disponível para cada concerto – o que permite contratar mais ou menos músicos – e das próprias exigências dos repertórios – pois há obras que demandam determinados instrumentos e outros não.

A OCTSP não é constituída por uma equipe fechada de instrumentistas, ainda que, na prática, seja possível observar a presença constante de vários músicos. Há instrumentistas que atuam na orquestra há mais de dez, quinze ou vinte anos, às vezes sem interrupção. Pode-se pensar, portanto, num núcleo de músicos que se caracteriza como sendo mais permanente, e uma parcela mais efêmera de instrumentistas, que por vezes participam ou não das apresentações. No entanto, essa configuração não deve ser absolutizada, visto que o *status* de cada músico pode mudar ao longo do tempo: há aqueles que saem da orquestra e retornam, outros que vão perdendo ou ganhando espaço no grupo etc.

O que é fundamental ressaltar é que a OCTSP é essencialmente formada por instrumentos da família das cordas: violinos, violas, violoncelos e contrabaixos. Estes representam a base da orquestra. Isso não significa que outros instrumentos não possam também integrar o grupo (madeiras, metais ou percussão), já que há obras orquestrais que assim o exigem. Deste modo, em todos os concertos da OCTSP se observará a presença das cordas, mas nem sempre a de instrumentos de outras famílias.

As cordas aparecem divididas em *naipes*: primeiros violinos, segundos violinos, violas, violoncelos e contrabaixos. A distribuição do número de instrumentistas em cada naipe – imaginando que, numa apresentação, a OCTSP seja formada por 20 músicos – poderia se dar da seguinte forma: seis primeiros violinistas, cinco segundos violinistas, quatro violistas, três violoncelistas e dois contrabaixistas. Essa configuração pode ser tomada como um exemplo típico de formação orquestral da OCTSP. É interessante observar que o número de

instrumentistas decresce conforme se vai passando dos instrumentos *agudos* para os mais *graves*.

Dentro de cada naipe, há um *chefe de naipe* (ou *líder de naipe*), ou seja, um músico que lidera os colegas que sentam próximo a ele e que tocam o mesmo instrumento. O instrumentista mais importante da orquestra é o *spalla*, indivíduo responsável pelo grupo inteiro e que detém, ao mesmo tempo, o posto de *chefe de naipe* dos primeiros violinos. Acima dele, dentro da hierarquia, só existe o maestro, que comanda toda a orquestra, inclusive o próprio *spalla*. Essa descrição diz respeito a uma configuração hierárquica mais visível, representada pelos postos que estão externamente demarcados, por assim dizer.

Mas se poderia falar também de uma hierarquia interna, vigente no interior de cada naipe. Em teoria, os músicos que sentam mais à frente, ou seja, mais próximos do maestro, possuem um *status* mais elevado do que aqueles que se posicionam mais ao fundo (rever imagem 1). A distribuição espacial dos músicos na orquestra, portanto, é sempre um fator revelador das hierarquias. Todavia, como a OCTSP é uma orquestra pequena, dificilmente se poderia falar de uma hierarquização deste segundo tipo. Os músicos da OCTSP, em seus depoimentos, apresentaram um discurso bastante igualitário, e mesmo os que são *chefes de naipe* se definiram como estando em posição de equidade perante os demais colegas. Nesse sentido, há também o fato de que as posições hierárquicas podem mudar com o passar do tempo, por diferentes motivos, ou mesmo a cada nova apresentação (um *músico de fila* pode se tornar *chefe de naipe* e vice versa). Assim, as hierarquias, por mais visíveis que se apresentem, não podem ser tomadas como fatores que determinam por completo as relações entre os indivíduos.

### 3.7. As três séries de concertos

As apresentações da Orquestra de Câmara Theatro São Pedro estão divididas em três séries de concertos: os Concertos Oficiais, os Concertos Bannisul para Juventude e os Concertos Dominicais. Cada série apresenta características próprias que merecem um detalhamento.

Os Concertos Oficiais (ver imagem 5) são apresentações que primam pela música erudita, contemplando obras que abarcam do período barroco até o século XXI. Em vários desses concertos, observa-se a participação de solistas (pianistas, cantores, violinistas, violoncelistas etc.), geralmente músicos convidados que atuam no cenário brasileiro e internacional. É comum, nestes concertos, a apresentação de obras consagradas do repertório erudito, mas também, por vezes, de músicas não tão célebres, ou então a estreia de obras de compositores vivos ou mortos. Para alguns espetáculos, há inclusive a encomenda de obras inéditas. Isso revela uma das propostas mais interessantes da OCTSP: a divulgação da música de concerto produzida na atualidade. Nos Concertos Oficiais, é cobrado ingresso do público, sendo que os valores variam conforme a localização no teatro<sup>50</sup>.



**Imagem 5** – Apresentação da OCTSP num Concerto Oficial. Nesta ocasião, havia uma solista convidada. Fonte: acervo pessoal.

---

<sup>50</sup> Nos Concertos Oficiais da OCTSP, os valores atualmente são os seguintes: plateia (R\$ 80,00), cadeira extra (R\$ 80,00), camarote central (R\$ 60,00), camarote lateral (R\$ 40,00) e galerias (R\$ 20,00). Estudantes e idosos têm 50% de desconto.

Os Concertos Banrisul para Juventude (ver imagem 6), por sua vez, têm como meta a divulgação da música orquestral para estudantes de escolas públicas do Ensino Fundamental. São concertos didáticos, com entrada franca, que apresentam uma mistura de aula e espetáculo. Nesses eventos, é explicado o funcionamento da orquestra, com destaque para as peculiaridades e os sons de cada instrumento musical. O clima deste tipo de espetáculo difere bastante dos da série anterior, muito por causa da proposta educativa e do perfil do público. Enquanto os primeiros são concertos mais sérios e formais (tradicionais), estes últimos costumam ser bastante alegres e descontraídos.



**Imagem 6** – Apresentação da OCTSP num Concerto Banrisul para Juventude. Alunos de várias idades costumam estar presentes. Fonte: acervo pessoal.

#### **Quadro 1 – Descrição de um Concerto Banrisul para Juventude (trecho do meu diário de campo)**

25 de abril de 2017 - Hoje assisti ao meu primeiro Concerto Banrisul para Juventude. Fui à apresentação que ocorreu pela manhã, às 10h. Essa era a primeira apresentação do ano dentro desta série. Os músicos da OCTSP ficaram no palco ensaiando até às 9h40. Logo que se retiraram, as crianças começaram a entrar no teatro. Vinham em fila indiana. Os alunos menores foram ocupando as primeiras filas da plateia, aquelas mais próximas do palco. Enquanto os alunos entravam, havia um telão que transmitia um vídeo com desenhos dos instrumentos da orquestra. Para cada instrumento, aparecia a pergunta: “Que instrumento é esse?”. Seguiam-se algumas alternativas, tais como: “a) Maçã; b) Limão; c) Trompa”. Ao assistir o vídeo introdutório, as crianças iam, aos poucos, aprendendo o nome dos cerca de vinte

instrumentos musicais que costumam integrar as orquestras sinfônicas.

As crianças e os adolescentes na plateia eram das mais variadas idades. Algumas meninas faziam *selfies*, sem dúvida encantadas com a beleza do Theatro São Pedro. As crianças menores tinham seu nome impresso nos crachás que levavam pendurados no pescoço. A parte da frente da plateia começou aos poucos a encher de alunos, conforme os ônibus das escolas iam chegando. Quando todos os jovens haviam ocupado suas cadeiras (alguns inclusive nos camarotes do primeiro andar), teve início o concerto. Um vídeo introdutório explicou o que eram os Concertos Banrisul para Juventude e qual o repertório que seria apresentado. Quando os músicos da orquestra entraram no palco, as reações das crianças foram bastante variadas: algumas ficaram sérias, outras riram e fizeram gracejos. Contudo, todas aplaudiram, como é praxe nesse tipo de evento.

O maestro iniciou o espetáculo apresentando os quatro instrumentos de cordas da orquestra (violino, viola, violoncelo e contrabaixo), chamando a atenção para os tamanhos de cada um, fator que influenciava diretamente no tipo de som que eles produziam (sons agudos ou graves). Pude perceber como a postura do maestro Cunha era diferente nos Concertos Banrisul para Juventude, quando comparada com seu comportamento nos Concertos Oficiais. Naquele dia, ele se mostrava mais alegre e descontraído. Por vezes, em algumas músicas, chegava mesmo a dançar enquanto regia. Suas atitudes realmente eram parte de uma performance que tinha como objetivo cativar as crianças e os adolescentes. Sua disposição de espírito indicava que a música clássica podia ser algo divertido e atraente para os jovens.

Na sequência, foram sendo tocadas as dez músicas que integravam o espetáculo, obras que eram intercaladas por comentários do maestro e por pequenos solos dos instrumentistas convidados, que iam sendo chamados ao palco um a um. A cada novidade, as crianças reagiam com sorrisos ou interjeições. Frequentemente o maestro perguntava: "Qual é o nome desse instrumento musical?", e apontava para algum instrumento que um músico estivesse segurando. Várias crianças respondiam, pois haviam assistido ao vídeo introdutório. Algumas se mostravam bastante concentradas durante todo o concerto, muitas vezes com o olhar fixo em algum ponto do palco. Outras ficavam alguns segundos com a boca aberta, quando viam ou ouviam algo que as surpreendia. Outras, por sua vez, conversavam entre si, e havia uma minoria que parecia estar dispersa, não muito interessada na apresentação. Alguns poucos adolescentes dormiam, recostados nas cadeiras. Contudo, a impressão que tive foi que a maioria do público gostou da experiência. Por serem crianças, é difícil mantê-las concentradas por um longo período de tempo, mas a própria estrutura do espetáculo já é pensada para evitar o tédio, pois cada música oferece uma novidade.

Numa das músicas, houve a participação de um jovem solista, um menino de uns 13 ou 14 anos. O fato de esse adolescente tocar para as crianças é interessante porque, sendo alguém da idade delas, realiza-se uma *aproximação* da música erudita com o público. No espetáculo, ele aparece como um exemplo de que a música clássica, algo aparentemente distante da realidade dos jovens, pode ser acessível a qualquer um que esteja interessado em aprender e estudar, independentemente da idade.

Um momento inusitado ocorreu quando o maestro Cunha pegou o fagote de um músico convidado, para explicar à plateia como o instrumento funcionava. Quando ele segurou o fagote na mão, uma peça se soltou e caiu na plateia, em frente ao palco. Todos deram risada com a situação, inclusive o próprio maestro. Esse foi um dos momentos de maior descontração. Felizmente conseguiram recuperar a peça e encaixá-la novamente no instrumento, e assim o músico pôde tocá-lo.

As duas últimas músicas do espetáculo foram *Aquarela* e *Fico assim sem você*, canções que a maioria das crianças sabia cantar. A cantora estimulou a participação do público, que começou a cantar e a bater palmas no ritmo da música. Esse momento final foi aquele em que percebi a maior interação entre os músicos e a plateia. Encerrada a última música, três instrumentistas desceram do palco e caminharam pela plateia, em direção à saída do teatro, sem parar de tocar seus instrumentos. Havia muita empolgação e as crianças os seguiram.

O evento acabou na calçada em frente ao Theatro São Pedro, com vários alunos cantando junto com os músicos. Esse foi o momento de maior interação entre os músicos e os jovens, pois os instrumentistas literalmente se misturaram em meio ao público, sempre tocando e animando a todos. Por fim, as crianças foram entrando nos ônibus e o evento encerrou-se.

Finalmente, os Concertos Dominicais (ver imagem 7), como o próprio nome indica, caracterizam-se por ocorrerem nos domingos, pela manhã. Eles têm como proposta integrar a música erudita e a música popular brasileira (vocal e



instrumental). Para esses espetáculos, são compostos arranjos e releituras orquestrais de músicas brasileiras. Os ingressos para esses espetáculos são obtidos mediante a troca de alimentos não perecíveis.



**Imagem 7** – Apresentação da OCTSP num Concerto Dominical. Nesta ocasião, havia também a participação de músicos convidados. Fonte: acervo pessoal.

Cada série de concertos da OCTSP pressupõe um tipo de contrato de trabalho com os músicos<sup>51</sup>. Como, nesta orquestra, nenhum instrumentista possui carteira assinada, pode-se dizer que as contratações são de dois tipos: de *curto* e de *longo* prazo<sup>52</sup>. Para os Concertos Barrisul para Juventude, por exemplo, os contratos são firmados anualmente: o músico assina o contrato sabendo que participará de 14 apresentações ao longo do ano (ele tem um compromisso de *longo* prazo com a orquestra). No caso dos Concertos Oficiais ou dos Concertos Dominicais, em geral os contratos são assinados por evento: o músico se

---

<sup>51</sup> Os músicos atuam como microempreendedores individuais (MEI).

<sup>52</sup> Já que *curto* e *longo* são adjetivos bastante subjetivos, utilizo-os aqui apenas para ilustrar a minha classificação.

compromete apenas com um determinado espetáculo<sup>53</sup> (compromisso de *curto* prazo). Há músicos que normalmente participam de todas as séries, enquanto outros são convidados a integrar apenas uma ou outra série, ou um ou outro concerto.

Nesse ponto, como já frisado (em 2.3), vale ressaltar que os valores dos cachês atualmente estão girando em torno de mil reais, para qualquer concerto em qualquer série<sup>54</sup>. Os *chefes de naipe* costumam ganhar um valor um pouco acima dos demais instrumentistas. Esses cachês podem variar para mais ou para menos dependendo do patrocínio adquirido para cada espetáculo. No entanto, é importante enfatizar que esses pagamentos englobam tanto as horas de trabalho despendidas na apresentação quanto o tempo dos ensaios.

Para obter uma visão ampla da atuação da OCTSP, procurei acompanhar a atividade do grupo nas suas três séries de concertos, contemplando tanto os ensaios quanto as apresentações correspondentes<sup>55</sup>. Isso me permitiu compreender as particularidades de cada tipo de evento, bem como a natureza do envolvimento que os músicos demonstram com cada espetáculo.

### 3.8. A extensão desta pesquisa

É fácil imaginar, mesmo para quem não está habituado a esse universo artístico, que, para funcionar, uma orquestra não pode contar apenas com o trabalho dos músicos e do maestro. Existe uma série de outras atividades, fundamentais para a manutenção do grupo, que não estão diretamente relacionadas com o *fazer musical*, mas que são igualmente importantes para que os músicos consigam desenvolver o seu trabalho. Desde o funcionário responsável por organizar o lanche no momento do intervalo, passando pelo assistente de direção artística e pelo

---

<sup>53</sup> Os desdobramentos desses vínculos de trabalho, para os próprios músicos e para suas carreiras, serão debatidos mais à frente (em 4.2.).

<sup>54</sup> A exceção são os Concertos Banrisul para Juventude: como em geral são realizados dois concertos deste tipo num mesmo dia, um de manhã e outro de tarde, os mil reais englobam essas duas apresentações.

<sup>55</sup> A distribuição dos 22 ensaios e das dez apresentações que acompanhei ocorreu da seguinte forma: Concertos Oficiais (dez ensaios e quatro apresentações observadas); Concertos Banrisul para Juventude (um ensaio e duas apresentações); Concertos Dominicais (seis ensaios e três apresentações). Ainda houve um concerto da OCTSP em março de 2017, nas escadarias da Igreja das Dores, no Centro Histórico de Porto Alegre, evento este que não se encaixou em nenhuma das séries precedentes (em relação a esta, acompanhei, além do próprio concerto, mais cinco ensaios).

arquivista, até os coordenadores e diretores da orquestra, todos contribuem à sua maneira. Seus trabalhos podem ser chamados de *periféricos* quando o foco está sobre a atividade musical propriamente dita, mas a relevância de tais serviços não deve ser menosprezada. É nesse sentido que BECKER (1977b, p. 209) explica que:

O que quer que o artista, assim definido, não faça, ele próprio, deve ser feito por alguma outra pessoa. O artista, assim, trabalha no centro de uma ampla rede de pessoas em cooperação, cujo trabalho é essencial para o resultado final. Onde quer que ele dependa de outros, existe um elo cooperativo.

Seguindo essa concepção *cooperativa*, o autor emprega a expressão “mundos da arte”. BECKER (2010, p. 54) define deste modo esse conceito:

Os mundos da arte são constituídos por todas as pessoas cujas atividades são necessárias à produção das obras que esse mundo, bem como outros, define como arte. Os membros dos mundos da arte coordenam as atividades através das quais as obras são produzidas, reportando-se a um conjunto de esquemas convencionais incorporados em práticas comuns e nos artefatos de uso mais frequente. As mesmas pessoas cooperam frequentemente de modo regular, mesmo rotineiramente, e de modo semelhante para produzirem obras semelhantes, de tal forma que podemos pensar num mundo da arte como uma rede estabelecida de cadeias cooperativas que ligam os participantes entre si.

As formas de cooperação podem ser efêmeras ou duradouras, informais ou institucionalizadas, mas o fato é que os artistas raramente trabalham completamente sozinhos, de maneira independente. Na maioria dos casos, eles constituem apenas um subgrupo em meio a todos os participantes que integram os mundos da arte. Nesse sentido, pode-se falar de uma ampla divisão do trabalho no setor artístico (BECKER, 1977b, p. 207), já que cada indivíduo realiza um feixe de tarefas bastante específicas. As marcas dessa cooperação coletiva sempre se encontram, de alguma maneira, impressas no produto final, ou seja, nas próprias obras de arte.

A extensão da rede cooperativa pode ser ampliada enormemente para fins de análise. Para BECKER (1977a, p. 9-10), esta relação de indivíduos envolvidos:

[...] poderia incluir desde as pessoas que concebem o trabalho – compositores ou dramaturgos, por exemplo –, as que o executam – como músicos e atores –, as que fornecem os equipamentos e materiais indispensáveis à sua execução – fabricantes de instrumentos musicais, por exemplo –, até as que vão compor o público do trabalho realizado – frequentadores de teatro, críticos etc.

No caso da presente etnografia, foi necessário, desde o início, impor limites à análise do grupo, como é praxe em qualquer pesquisa antropológica. Como escreve STRATHERN (2014, p. 295-320), foi necessário saber em que ponto “cortar a rede”. Assim, tendo como guia a pergunta fundamental (“O que significa viver de música?”), optei por pesquisar apenas aqueles indivíduos mais diretamente envolvidos no *fazer musical*, o que inclui os instrumentistas da OCTSP e o maestro. Alguém poderia objetar que o maestro, nos espetáculos, não toca nenhum instrumento e que, portanto, não produz música. Contudo, ele foi incluído na pesquisa porque, além de ser o líder do grupo, é o maior responsável pela concepção interpretativa das obras. Mesmo não tocando nenhum instrumento, portanto, ele é também um músico.

Desse modo, ficaram de fora desta investigação todos os profissionais e funcionários da OCTSP que não estavam na linha de frente da produção musical. Isso não significa que seus trabalhos não mereçam reconhecimento, muito pelo contrário: as atividades que estas pessoas realizam são de suma importância, sem as quais o trabalho da orquestra seria impossível – tal como pude constatar em cada dia que observei os músicos da OCTSP em ação.

### 3.9. Tocando na orquestra

#### 3.9.1. A percepção do tempo

Essa e as próximas subseções do capítulo concentram-se sobre a atuação dos músicos no âmbito da OCTSP, ou seja, o *trabalho* que estes profissionais realizam no grupo. Logo de início, um dos aspectos que me chamou a atenção, desde o primeiro dia em que observei um ensaio da OCTSP, foi a *pontualidade* que rege a atividade destes profissionais.

No meu primeiro contato com o grupo (descrito na Introdução), passava um pouco das 9 horas da manhã quando consegui localizar a orquestra no *foyer* – após me perder pelos corredores do Theatro São Pedro, como relatado. A orquestra já estava ensaiando a todo o vapor. Eu havia me atrasado alguns minutos, achando que o ensaio “naturalmente” iria começar um pouco depois do horário combinado, pois imaginei que demoraria até que todos os músicos chegassem, arrumassem

seus instrumentos, afinassem, tocassem um pouco para aquecer etc., mas não: a *pontualidade* é um dos fatores que caracteriza o trabalho desses músicos. Tal como na performance musical, observa-se uma *precisão* na relação que estabelecem com o tempo.

Raramente observei atrasos de mais de cinco minutos no início dos ensaios da OCTSP. Se há músicos faltando, não se espera por eles. Os retardatários precisam alcançar o grupo a partir do ponto em que este se encontra, nas músicas. Ninguém volta atrás, no ensaio, por causa de um integrante que chegou atrasado<sup>56</sup>. Esse fato é revelador da grande *disciplina* que caracteriza a atividade dos músicos de orquestra, especialmente no que se refere ao cumprimento dos horários.

Os ensaios são também caracterizados por um forte *senso de urgência*, pois parece que nenhum segundo pode ser desperdiçado. O ritmo na condução desses encontros geralmente é bastante intenso, o que exige muita concentração dos músicos e do maestro. Este último busca ao máximo otimizar cada momento, definindo rapidamente quais trechos das músicas precisam ser repassados, em qual compasso começar e até onde ir etc. Entre um trecho e outro, o músico mal consegue respirar: parece que o tempo é um bem escasso, que o ensaio logo vai acabar e que não será possível repassar tudo.

Esse *clima de urgência* é imposto desde o primeiro minuto. O músico, dependendo da primeira obra que será executada, precisa já começar tocando em “alta voltagem” (o fato de ser de manhã e de alguns integrantes ainda estarem com sono não serve como desculpa). Se uma música precisa ser tocada num andamento rápido, assim se deve fazer, estando o corpo e a mente dos músicos pré-dispostos a isso ou não. Muito dessa energia vem do próprio maestro da OCTSP, que busca instigar os músicos para que estes toquem com vontade e disposição. Ele obtém isso por meio de seus gestos ao reger (muitas vezes propositalmente exagerados) e de suas orientações, que são proferidas em voz alta (para que todos o escutem) e quase sempre com muita rapidez. Outra parte dessa energia é oriunda das próprias músicas, que às vezes demandam uma atitude e um empenho físicos e mentais muito grandes, desde o primeiro segundo.

---

<sup>56</sup> Espera-se que os músicos cheguem no local do ensaio um pouco antes do horário combinado para o seu início, pois assim eles têm tempo de se prepararem adequadamente (conferindo as partituras, repassando algum trecho mais difícil de uma música etc.).

Entre um trecho musical e outro, os diálogos entre os músicos costumam ser apressados. Eles utilizam frases curtas e rápidas para se comunicar, dizendo apenas o essencial para que algo possa ser ajustado. Raramente se observa diálogos mais longos (de trinta segundos, que seja!), pois todos estão ali para tocar e não para conversar<sup>57</sup>. Conforme o ensaio se desenvolve, vai sendo criado um clima de empolgação coletiva, no qual todos se veem envolvidos. Nesses instantes, o tempo parece voar e quando se percebe já é a hora do intervalo ou mesmo do final do ensaio.

A *pontualidade* que caracteriza o início desses encontros, contudo, nem sempre é seguida à risca para o encerramento dos mesmos. Se um ensaio rende bastante, de modo que tudo aquilo que foi planejado pôde ser repassado antes das 12h, o ensaio termina mais cedo. Essas são algumas características *temporais*, tanto objetivas quanto subjetivas, que marcam o trabalho da OCTSP. Muito desse *senso de urgência e pontualidade* é resultado da condução firme do maestro Cunha, músico que possui uma disposição muito grande para trabalhar<sup>58</sup>.

### 3.9.2. *Disciplina, organização e comprometimento*

Quando se pensa numa orquestra de música clássica, um dos primeiros aspectos que vêm à mente são a extrema disciplina e organização que marca o trabalho desses indivíduos. Uma boa orquestra, quando em ação, impressiona pela perfeita sincronia que se percebe entre todos os seus integrantes, tanto no modo de *tocar*<sup>59</sup> quanto de *sentir* a música. Essa perfeita organização em conjunto não é fácil de ser conquistada, pois depende tanto do empenho individual de cada instrumentista quanto de um entrosamento completo entre todos os membros. Por mais que um músico domine a sua parte, sabendo tocar perfeitamente aquilo que lhe é designado, isso representa apenas metade do caminho em todo o processo. A

---

<sup>57</sup> As conversas mais longas podem ser feitas *antes* ou *depois* dos ensaios, mas nunca *durante* os mesmos. Às vezes, os 15 minutos do intervalo também são aproveitados pelos músicos para decidirem certos aspectos referentes à interpretação musical das obras.

<sup>58</sup> Essa característica peculiar do maestro da OCTSP será explorada também em 4.3.

<sup>59</sup> Essa sincronia é visualmente percebida pelo público por meio da movimentação dos arcos dos instrumentos de cordas, que em geral são movidos todos num único sentido (para cima ou para baixo) dentro de cada naipe, o que se constitui num verdadeiro “balé”.

outra metade corresponde ao trabalho em conjunto, e é para isso que servem os ensaios.

Os ensaios da orquestra não são momentos nos quais os músicos estudam individualmente. Essa preparação prévia das obras precisa ser realizada *antes* dos ensaios em grupo, e geralmente tem início uma ou duas semanas antes da data do primeiro encontro coletivo. Um músico que chega num primeiro ensaio sem ter estudado a sua parte corre um sério risco de ser punido verbalmente (pelo maestro ou pelo *chefe de naipe*), manchando assim sua *credibilidade* e *reputação*. Excelentes instrumentistas de orquestra, que detêm uma técnica apurada no instrumento e que possuem uma leitura à primeira vista das partituras muito acima da média, podem até se dar ao luxo de não estudar para um primeiro ensaio, mas esses casos são raros<sup>60</sup>. O fato é que, para que um ensaio dê certo, todos precisam chegar com suas partes bastante estudadas. Quando isso não ocorre, começam a surgir inúmeros problemas na performance musical, o que cedo ou tarde acaba por irritar o maestro.

#### Quadro 2 – Reclamações do maestro em alguns ensaios

- Tem que tocar junto, têm uns que estão tocando depois.
- Vocês tocam errado sempre!
- Sustenido! Alguém tocou dó natural!
- Não dá para uma parte da orquestra fazer *crescendo* e a outra parte não fazer. Isso é unidade de ação da orquestra!
- Aí vamos voltar ao primeiro ano, ao "pré-primário"... Nós vamos ficar aqui até quando?
- Os violoncelos estão desafinados.
- Não ocorreu a música! Tem que fazer música! Não pode murchar, ser frouxo!
- Como podem se atrapalhar numa bobagem dessas? Não querem se expor [ao erro], tem que se expor! Tocam baixinho...
- Quem comanda o tempo sou eu. Não pode cada um tocar num tempo!
- Essa desafinação não se justifica numa orquestra pequena assim: não pode ter dúvida [ao tocar], tem que ter certeza!
- Um profissional desse calibre errar uma nota dessas... Tocar uma nota onde tem uma pausa!

Um músico que não estuda prejudica não apenas a si mesmo, mas também o seu naipe e, em última instância, a orquestra inteira. Os naites que constituem a orquestra devem soar da forma mais homogênea possível: por isso, se dentro de um naipe com cinco indivíduos, um não estudou, todo o trabalho do grupo fica prejudicado, já que dificilmente se alcançará a desejada *unidade* na performance.

<sup>60</sup> Outro exemplo que faz com que um músico não estude é quando as músicas que serão ensaiadas são muito fáceis, o que geralmente também não é o caso.

Diz-se que uma boa orquestra deve soar “como um único instrumento”, frase que faz referência justamente a essa *harmonia* e *sincronia* completa que precisa existir entre todos os integrantes.

Nas observações que realizei, poucas vezes vi um músico faltar a um ensaio. Isso revela o comprometimento desses profissionais, que sabem que são como que engrenagens em uma máquina: se faltarem, estarão desfalcando um time. Posso dizer que, para sobreviver no meio musical erudito, um músico precisa obrigatoriamente seguir esse tipo de conduta responsável, seja por causa de uma pressão *interna* (subjetiva) ou *externa* (cobrança dos outros).

Fica a questão: essa disciplina, organização e comprometimento, típicos do perfil do músico erudito, são resultado do trabalho que estes indivíduos realizam na música ou, antes, são uma característica inerente aos seus próprios temperamentos, pessoas que, por serem desse modo, acabam se encontrando nessa atividade artística? Acredito que, na realidade, existe um pouco das duas coisas: a música clássica, pelas suas exigências, sem dúvida ajuda a moldar os indivíduos nessa direção, mas possivelmente a maioria deles já tem alguma predisposição para serem disciplinados, organizados etc., e talvez por isso adotem essa atividade como profissão.

Um músico ideal de orquestra é aquele que, desde o primeiro ensaio, chega com todas as suas partes prontas e estudadas, estando seguro daquilo que precisa tocar. Muitos se esforçam para chegar bem preparados, mas nem sempre isso é possível, pois uma série de imprevistos pode impedir tal realização (o músico pode ficar doente, o repertório pode ser muito difícil, pode haver pouco tempo para praticar durante a semana etc.).

Nas entrevistas, foi engraçado observar que a maioria dos instrumentistas da OCTSP relatou que havia músicos na orquestra que não estudavam o suficiente para os primeiros ensaios, mas nenhum mencionou o nome de um colega nem confessou que era culpado por cometer esse “crime”. Acredito que essa seja mais uma reclamação geral e coletiva, portanto bastante vaga, do que uma acusação a um indivíduo ou outro em específico. Não se pode negar que todos os músicos



estudam: a questão é que uns praticam mais e outros menos, e isso acaba gerando certos desconfortos na convivência com os colegas.

### 3.9.3. Performance e avaliação

Em geral, é comum associar a palavra “performance” apenas ao momento da apresentação musical, visto que os ensaios das orquestras geralmente são pensados, ao menos por quem não se encontra inserido no mundo da música erudita, somente como espaços de construção de um produto musical que, depois de acabado, será “performedo” ao público. Contudo, seguindo SCHECHNER (2003, p. 37), proponho uma utilização mais ampla dessa palavra. Para o autor, “qualquer comportamento, evento, ação, ou coisa pode ser estudado como se fosse performance e analisado em termos de ação, comportamento [e] exibição” (SCHECHNER, 2003, p. 39).

Na presente dissertação, entendo tanto as apresentações quanto os ensaios da orquestra como performances (levando em conta os múltiplos significados que essa palavra pode assumir: performance musical, comportamental etc.). Isso ocorre por uma simples razão: as atitudes dos músicos e do maestro, seja durante os ensaios ou (mais ainda) nos concertos, não são completamente *espontâneas*. São ações pensadas e planejadas; em alguma medida, até mesmo ensaiadas (tal como a música). Não quero, com isso, afirmar que o conceito de *performance* esteja completamente apartado da noção de *espontaneidade*; contudo, nesta dissertação, entendo *performance* como uma ação que possui sempre algum grau de *planejamento e intenção*<sup>61</sup>.

Nesse sentido, pode perceber que, na orquestra, *todos observam e são observados*. Esse controle ao mesmo tempo detalhado e amplo, que todos exercem sobre todos (e principalmente a supervisão que o maestro efetua sobre os músicos), tira muito da *espontaneidade* dos comportamentos individuais. Nesse sentido, seus

---

<sup>61</sup> Agradeço a Dr.<sup>a</sup> Ceres Víctora por ter iluminado mais essa questão – durante a sua arguição realizada no momento da defesa desta dissertação – chamando a atenção para o fato de que, na orquestra, observa-se a existência de uma *gramática* que pauta e regula o modo como os indivíduos se comportam. Essa *gramática* envolve elementos como: percepção do tempo, dedicação, respeito às hierarquias, sentido de honra, comprometimento individual etc. Todos esses fatores influenciam nessas *performances*.

atos, ainda que contenham algum grau de *espontaneidade*, são sempre *performados*, no sentido de que são intencionalmente pensados e planejados. A própria disposição espacial da orquestra faz com que esse controle coletivo seja possível, já que, quando tocam, os músicos têm a maioria de seus colegas em seu campo de visão. Os instrumentistas que sentam mais ao fundo são os mais privilegiados nesse sentido, pois possuem um panorama amplo. Quanto ao maestro, sua posição é a mais vantajosa: ao ficar em pé, na frente e ao centro, o regente consegue olhar no olho de qualquer instrumentista.

Em outras palavras, pode-se dizer que na orquestra ninguém pode se esconder ou se omitir. Nota-se um sentimento de *avaliação* permanente: dos músicos entre si, do maestro para com os músicos e destes para com o maestro. Todos são avaliados e também avaliam, julgam e são julgados. Isso pode gerar uma sensação de *pressão* que, para alguns, é difícil de suportar, em especial com relação àqueles indivíduos que não se comprometem tanto com o trabalho ou que encontram dificuldades para se manter num nível técnico adequado. Se um instrumentista não estuda e/ou toca mal, os demais colegas logo percebem, o que pode ocasionar sentimentos individuais de vergonha e frustração.

### Quadro 3 – O músico que não estudou

Num dos ensaios que presenciei, um dos músicos de fora da OCTSP (que havia sido convidado para integrar a orquestra num concerto que seria realizado dali a alguns dias) não estava conseguindo tocar uma das músicas. Ele se perdia na partitura, deixando passar suas entradas, errando notas etc. Quando acabaram de ensaiar a música, o maestro falou, diante de todos: "O [nome do músico] não recebeu a sua partitura antes do ensaio?". Este respondeu: "Recebi, maestro. É que eu estava tocando mais lento que a orquestra, estava me adaptando..". O regente retrucou: "Acho que não é esse o problema", querendo insinuar que o instrumentista não havia estudado o suficiente. Esse foi um momento bastante tenso do ensaio, pois esse músico já havia chegado atrasado num ensaio anterior. Com certeza, esse indivíduo estava com a sua reputação "queimada" com o maestro, depois daquelas atitudes. Ele corria sérios riscos de não ser chamado para um próximo concerto. Essa chamada de atenção em público serviu também como um lembrete, para todos os outros instrumentistas, de que eles também precisavam levar o trabalho a sério. A exposição de um indivíduo perante o grupo tem a intenção, nesses casos, de fazer com que o músico que não esteja atingindo o rendimento esperado "acorde" e comece a fazer o seu trabalho com mais qualidade. Contudo, como alguns interlocutores me relataram nas entrevistas, essa situação pode surtir um efeito contrário, colocando o indivíduo para baixo e gerando uma queda em sua autoestima e rendimento.

Contudo, essa *pressão avaliativa* é um dos fatores que faz com que o trabalho na orquestra efetivamente funcione. É claro que isso também possui um lado negativo, especialmente em relação aos indivíduos mais frágeis e menos preparados, mas os benefícios disso, em termos artísticos, não podem ser negados.

Ao saber que está sendo avaliado, um músico busca se esforçar mais, pois não quer ficar abaixo da média de desempenho dos colegas. Neste sentido, o papel do maestro é sempre o de elevar o nível de atuação do grupo, e aqueles que conseguem chegar no patamar exigido pelo regente ficam numa posição confortável. Os que não conseguem, porém, precisam se esforçar para não ficar para trás.

#### Quadro 4 – A lei do mais forte

Ao comentar a relação entre o maestro e os músicos, e como estes últimos estão sempre sujeitos a levarem um “puxão de orelha” do chefe, um entrevistado fez a seguinte analogia: “Orquestra é assim: já viu aquele bando de zebras correndo e fugindo do leão? Quem for a zebra mais fraca, a que ficar na ponta, o leão pega!”.

Quando o maestro percebe que há algum problema numa música, ele pede que o trecho em questão seja repetido. Esses problemas podem ser de vários tipos: uma nota errada, uma desafinação, um atraso rítmico, uma articulação ou frase musical inapropriada etc. Se, ao repetir o trecho, os músicos conseguem resolver a questão, seguindo as orientações que o regente pediu, então fica tudo acertado e o ensaio prossegue. Entretanto, se o problema não é corrigido, em geral o maestro insiste na execução do trecho defeituoso, até que tudo se resolva.

#### Quadro 5 – Ensaio em *câmera lenta*

Dentre as estratégias utilizadas pelo maestro para corrigir os erros está o tocar em *câmera lenta*, principalmente se um determinado trecho da música deve ser executado muito rápido. O regente pode pedir então aos músicos que toquem bem devagar a passagem problemática (uma escala, um arpejo etc.), de modo que seja possível sincronizar coletivamente o que cada músico está tocando. Ensaiar de forma lenta um trecho que é rápido faz com que os músicos consigam perceber como os materiais se combinam. É como ver uma cena em *slow motion*, estratégia que possibilita prestar atenção aos mínimos detalhes de tudo o que está acontecendo.

Evidentemente, enquanto membro de uma equipe, em situações desse tipo um músico jamais apontará o dedo para outro colega e dirá: “é você que está errando!”. Assim, cabe ao maestro muitas vezes identificar onde está o erro, ou quem não está tocando corretamente. Às vezes isso vira um jogo de gato e rato, no qual ninguém se acusa e alguns se fazem de desentendidos. Para descobrir o erro, o maestro pode compartimentar a orquestra, fazendo com que apenas dois naipes toquem juntos, ou que um naipe toque sozinho, por exemplo. Quanto maior for a compartimentação, mais *pressão* acaba sendo depositada sobre os músicos que

estão tocando. Com cada vez menos instrumentos sendo requisitados, é como se tudo ficasse mais transparente, e os instrumentistas chegam num ponto em que não conseguem mais se ocultar na massa sonora produzida pela orquestra. Nesses momentos eles se sentem na *obrigação* de acertar o trecho com problema, caso contrário não há como disfarçar sua incompetência, nem se eximir da culpa pelo erro.

#### Quadro 6 – Vexame coletivo

A pior situação de todas para os músicos, nesse sentido, é quando o maestro, após fazer essas compartimentações na orquestra, pede que um determinado indivíduo toque sozinho. Casos desse tipo não são muito comuns, mas vez ou outra acontecem. Presenciei uma situação assim durante um ensaio da OCTSP, no qual havia a participação de músicos convidados. Em certo momento, o maestro percebeu que um trecho tocado por um dos naipes dos sopros não estava soando bem. Ele pediu que a orquestra parasse de tocar e que apenas os três instrumentistas do naipe executassem o trecho. Eles tocaram, e o problema ficou mais evidente ainda. Havia algo que não soava bem... O regente pediu então que um dos músicos tocasse sozinho a sua parte. Não houve problemas. Depois, solicitou que o segundo fizesse o mesmo. Estava tudo certo. Quando chegou o momento do terceiro músico executar a sua parte, não houve jeito: eram apenas quatro notas, mas ele não conseguia acertar o ritmo nem a afinação. O maestro pediu que o instrumentista tentasse mais uma vez, mas de novo ele não acertou. A cada segundo que passava, o maestro ia ficando mais irritado. Após quatro tentativas, o regente desistiu e deixou por isso mesmo.

Esse músico passou por um grande vexame diante dos outros trinta colegas, pois era um trecho fácil, de apenas quatro notas, mas ele não conseguiu acertar. Provavelmente, não havia estudado e, além disso, certamente ficou nervoso com a exposição. Essa foi a situação mais dramática de exposição coletiva que eu verifiquei durante os ensaios da OCTSP. Alguns diriam que talvez o maestro não devesse ter agido daquele modo, mas a situação serviu para demonstrar que o trabalho musical devia ser levado a sério. O músico precisa estudar, se dedicar, mesmo que, pelo menos, seja por receio de passar por uma situação como essa.

Nos ensaios seguintes que acompanhei, não me lembro de ter visto aquele músico novamente. Acredito que ele ficou tão envergonhado ou chateado que não quis mais comparecer. Essas situações de exposição servem, em alguma medida, para dar o exemplo aos outros. Fazendo isso, o maestro mostra que está atento ao que os instrumentistas estão tocando e que o trabalho deve ser desempenhado com afinco. Ao adotar atitudes como essa, ele passa a mensagem de que não pode ser facilmente enganado por alguém que está apenas fingindo desempenhar o seu trabalho.

#### 3.9.4. As hierarquias e a questão do erro

Esse tipo de cobrança e avaliação só é possível, em grande medida, porque na orquestra verifica-se a existência de *hierarquias*. Como já comentado, há músicos que possuem *status* mais elevados que outros (o *spalla* e os *chefes de naipe*, por exemplo). Acima de todos está o maestro, que detém o posto de comando mais alto. Pode-se afirmar que, quanto mais elevado for o *status* de um músico dentro da orquestra, maior é a cobrança que este sofre do meio interno e externo, mas também maior é a cobrança que ele pode exercer sobre os demais integrantes do grupo. O regente, por exemplo, dentre todos, é o músico mais visado, avaliado e

julgado; porém, é ele quem também exerce o maior poder de avaliação e julgamento sobre os demais.

Seguindo essa linha de raciocínio, é interessante observar o *status* de alguns músicos com posições *intermediárias* na hierarquia, com destaque para o *spalla* e os *chefes de naipe*. Enquanto os *músicos de fila* (falando grosseiramente) apenas obedecem, e os maestros comandam<sup>62</sup>, estes músicos *intermediários* exercem as duas atividades concomitantemente. Cabe a eles assumirem o papel de *mediadores* entre o maestro e os demais integrantes da orquestra. Muitas indicações que o regente dá são informadas apenas aos *chefes de naipe*, e cabe a estes repassarem as determinações aos colegas.

Em geral, um *chefe de naipe*, sendo antes de tudo um músico da orquestra, ficará ao lado de seus colegas quando surgir alguma divergência entre estes e o maestro. A sua posição, todavia, é sempre ambígua, já que ele também deve obediência ao líder. Em vários casos, estes *intermediários* atuam como negociadores entre o maestro e os músicos, fazendo um “meio campo” entre as exigências do regente e aquilo que os músicos entendem que seja o mais correto. Em caso de desacordos dentro do naipe, cabe ao *chefe de naipe* dar a última palavra no grupo. Em situações mais extremas, esses líderes secundários podem agir como “apaziguadores de ânimos”, evitando atritos ou divergências entre o maestro e os instrumentistas.

Contudo, no caso da OCTSP, não se deve tomar a questão das hierarquias como o fator determinante no relacionamento entre os indivíduos. É claro que este é um elemento presente, mas, por ser uma orquestra de proporções menores, nota-se neste grupo um clima que poderia ser caracterizado como democrático em muitos momentos. Não observei músicos se gabando de suas posições ou de seu *status*, muito pelo contrário: existe certa ideia de que “somos todos iguais”. Não sei se esse clima é o mesmo em todas as orquestras (pelo que os músicos me relataram, não), mas o fato é que as decisões, na OCTSP, não são tomadas apenas de cima para

---

<sup>62</sup> Quando há a participação de um solista, contudo, geralmente as decisões interpretativas costumam ser mais compartilhadas entre o maestro e o solista. Ambos conversam e negociam, de igual para igual, entrando em acordos sobre como a música deve ser feita. Assim, há momentos em que o maestro toma a frente e decide, e há ocasiões em que o solista assume o protagonismo. No entanto, dependendo do renome e da experiência de cada um desses músicos, um ou outro pode ter mais autoridade para tomar as decisões.

baixo, com os subordinados simplesmente acatando as opiniões daqueles que detêm os postos mais altos de comando. Há muitos momentos em que as situações são negociadas, com ambas as partes fazendo concessões. Na OCTSP, em alguns instantes parece inclusive que os cargos, entre os instrumentistas, são apenas “de fachada”. Todavia, quando é preciso realmente colocar ordem, o maestro sabe tomar as rédeas da situação e se impor.

Quanto mais elevado for o cargo de um músico, mais responsabilidades ele terá, e mais se esperará dele em termos de desempenho musical. É claro que todos os músicos precisam estudar e chegar bem preparados para os ensaios e para as apresentações, mas se supõe que os *chefes de naipe* se dediquem mais que os *músicos de fila*, por exemplo. Um *chefe de naipe* que de fato não mereça seu posto não tem “moral” para cobrar um bom desempenho dos colegas. Da mesma forma, um maestro que não se prepara adequadamente não tem condições de exigir muito dos músicos. Assim, pode-se dizer que a *expectativa*, a *cobrança* e a *posição na hierarquia* são três elementos interligados.

Todos estes fatores, por sua vez, relacionam-se diretamente com a questão dos erros e dos acertos nas performances musicais. Aqueles músicos com cargos mais elevados se sentem numa obrigação maior de não errar enquanto estão tocando, pois é isso que se espera deles. Em compensação, os músicos menos visados experimentam menos pressão nesse sentido. Os erros musicais podem ser de diversos tipos: dos mais sutis aos mais grosseiros, dos quase imperceptíveis àqueles que todos notam, dos que não geram maiores problemas até aqueles que comprometem o trabalho da orquestra inteira.

Todo o músico comete erros ao tocar (por menores que sejam), e, em certo sentido, nenhuma performance pode ser considerada totalmente *perfeita*. Contudo, os erros precisam ser dimensionados e corrigidos, e o trabalho musical parece ser uma tentativa constante de purificação nesse sentido. Os ensaios individuais e coletivos podem ser resumidos como *tentativas de eliminar o máximo de erros de execução*. Contudo, por mais esforço que se faça, é inevitável que um erro ou outro sempre acabe escapando.

A música, enquanto arte performática, não perdoa o erro, pois ela é algo que se desenvolve no *tempo*. É impossível voltar atrás no passado para corrigir algum erro de execução. O erro nunca pode ser apagado e, dependendo de sua gravidade, pode ficar marcado para sempre na memória do músico e do público. Em alguma medida, o erro, por menor que seja, pode ser visto como uma espécie de contaminação na música, um elemento poluidor que acaba estragando todo o trabalho bem feito. Ele torna impuro o que era para ser puro, torna imperfeito o que era para ser perfeito.

#### Quadro 7 – Nenhum erro pode passar sem correção

Durante um ensaio da OCTSP, observei uma situação interessante: o maestro e alguns músicos ficaram debatendo, por cerca de um minuto (o que num ensaio é um tempo enorme!), se uma determinada nota era um fá natural ou sustenido. Senti que eles realmente precisavam resolver aquele problema, eles *tinham* que chegar numa solução. Há milhares de notas em uma música, mas, para os instrumentistas, é de suma importância corrigir *todos* os erros, ou ao menos tentar fazer isso. Pode parecer um preciosismo perder um minuto de um ensaio debatendo se uma nota insignificante é dessa ou daquela natureza, mas para os músicos é importantíssimo *ter certeza* sobre todas as notas que estão sendo tocadas. É como se eles não suportassem a dúvida. Nenhum desleixo é permitido, e quando uma dúvida desse tipo surge, ela precisa ser resolvida. É como se isso fizesse parte da *honra* do músico clássico, que não aceita tocar notas erradas, ainda mais quando sabe onde está o erro e que é possível corrigi-lo.

Existe uma grande diferença entre errar quando se está tocando sozinho e errar quando se está num grupo. Os músicos de orquestra em geral não temem o erro quando tocam na orquestra. Isso porque, dentro do grupo, tendo vários instrumentos tocando simultaneamente, o erro acaba ficando anônimo, pois seu autor dificilmente é descoberto. Assim, na orquestra os músicos se sentem bastante protegidos, já que estão pouco expostos. Um erro de execução, nesses casos, nem sempre é notado, ou então acaba sendo encoberto pelos acertos dos demais colegas de naipe.

Um erro que se insira nesta categoria, por sua vez, não possui o mesmo peso que os deslizos observados quando um músico está tocando sozinho. É o caso dos músicos solistas, que executam sua parte musical de forma isolada. Enquanto no grupo é quase impossível, por parte do público e mesmo entre os próprios músicos, saber qual foi o autor do erro, no caso do músico que toca um solo não resta a menor dúvida que o deslize foi seu. Esse fato revela que, quanto maior for a exposição individual do músico (sendo o exemplo extremo o caso dos músicos solistas), mais temor haverá pelo “fantasma do erro”.

O público também avalia e julga desta forma. Em geral se aceita melhor um deslize cometido por um *músico de fila* (afinal de contas, “ele é apenas mais um na orquestra”) do que um erro do *spalla* (pois, por estar naquela posição, espera-se que esse músico seja impecável ao tocar). Isso se acentua ainda mais no caso dos solistas: ninguém paga ingresso para ver a atração principal errar. Não se espera nada menos que a *perfeição* de um solista de música clássica, ainda mais se ele for um músico renomado, com uma carreira reconhecida e consolidada.

#### Quadro 8 – Errando e acertando no ensaio e na apresentação

Num dos ensaios da OCTSP que acompanhei, havia um pianista que tocava um Concerto de Beethoven. Quando chegou o momento da *cadenza* do 1º movimento da obra (trecho em que a orquestra para de tocar e o piano faz um solo), o pianista cometeu vários erros. Em um determinado ponto, trancou por umas cinco vezes, sem conseguir avançar na música. Suponho que ele inclusive tenha pulado uma parte da *cadenza*, já que não conseguia de jeito nenhum acertar. Por fim, decidi seguir em frente mesmo assim, visivelmente chateado, e a música continuou. O detalhe é que a apresentação seria no dia seguinte, e naquele momento já era de se esperar que a *cadenza* estivesse bem decorada.

No dia seguinte, quando fui à apresentação, eu estava bastante nervoso e temeroso pelo solista. Eu torcia para que ele não cometesse os erros do dia anterior. O Teatro São Pedro estava lotado. Eu me sentia apreensivo, como poucas vezes havia ficado em apresentações desse tipo. Conforme a música foi sendo executada e a *cadenza* ia se aproximando, eu ficava cada vez mais inquieto. Suava nas mãos. Quando chegou o momento decisivo, felizmente o pianista acertou! Ele conseguiu executar a *cadenza* muito bem, sem cometer um erro sequer!

Esta é a lição que se pode tirar: o momento de errar é nos ensaios, e não na apresentação. Se no dia da apresentação tudo vai bem, pouco importa quantos erros foram cometidos nos ensaios, já que essas informações não chegam ao público. Contudo, por mais que nos ensaios tenha saído tudo perfeitamente bem, se no dia da apresentação ocorre algum erro, é como se todo o trabalho ficasse comprometido.

#### 3.9.5. O indivíduo e o grupo

Conforme os meses passavam e eu começava a conhecer melhor os músicos da OCTSP, observava como cada um possuía uma personalidade distinta e um modo próprio de se relacionar com a música. Havia aqueles mais introspectivos e mais calados, que interagem pouco com os colegas, e havia aqueles mais extrovertidos, que falavam alto e conversavam com todos. Outra parcela de músicos ficava a meio caminho entre esses extremos, apresentando uma personalidade sem grandes excessos.

Assim como apresentavam temperamentos e comportamentos diversos, o modo como cada indivíduo se relacionava com a música e com o seu instrumento musical também diferia. Havia músicos que eram mais calorosos ao tocar e outros que eram mais frios. Alguns transpareciam, por meio de suas expressões faciais,



todas as suas emoções, enquanto outros permaneciam impassíveis ao tocar. A maneira como cada indivíduo se revelava na performance musical não estava, contudo, necessariamente relacionada com a sua habilidade no instrumento. Um músico de temperamento mais contido, por exemplo, poderia tocar tão bem quanto um músico mais expansivo.

Entretanto, no caso das orquestras, essas diferenças individuais (tanto comportamentais quanto musicais) em grande medida precisam ser anuladas, pois o que se busca é uma padronização no modo de tocar e interpretar as músicas. Observa-se, nesse sentido, uma relação entre indivíduo e grupo na qual acaba predominando este último. Não que as contribuições individuais não sejam valorizadas (e mesmo as singularidades de cada músico), pois são as diferentes partes que influenciam na configuração do todo. Como componentes de um time ou equipe, cada músico possui características próprias que agregam qualidade ao conjunto.

#### Quadro 9 – As habilidades valorizadas em um músico de orquestra

Na orquestra, há habilidades individuais que são bastante valorizadas, tais como: disposição, dedicação, comprometimento, autonomia, espírito de liderança e de obediência, concentração etc. Os músicos que detêm essas aptidões naturalmente se destacam. Da mesma forma, há habilidades musicais que também são reconhecidas: virtuosidade, precisão na afinação, colorido sonoro, boa leitura à primeira vista das partituras etc. Uma destas habilidades musicais, que é bastante valorizada por todos, especialmente pelo maestro, é o chamado “bom ouvido”. O músico que tem um “bom ouvido” ganha pontos porque ajuda o maestro a resolver problemas que, às vezes, nem mesmo este percebe. Ofereço a seguir um exemplo de uma situação desse tipo que presenciei num dos ensaios da OCTSP.

Em determinado ponto de um ensaio, um dos *chefes de naipe* chamou a atenção do maestro para um compasso no qual dois instrumentos de sopro pareciam estar tocando duas notas erradas. O “ouvido musical” do instrumentista havia detectado o problema. O maestro pediu que os instrumentistas em questão informassem quais notas estavam tocando, e verificou-se que as duas notas apresentavam uma diferença de um semitom com relação às notas escritas na partitura do maestro, ou seja, a partitura dos instrumentistas continha um erro, que foi rapidamente corrigido. Não é que os músicos estivessem tocando de maneira incorreta, o fato é que *a própria partitura* estava errada. Foi graças ao ouvido atento de um integrante de outro naipe que se pôde corrigir um erro na partitura dos sopros.

Isso mostra que, na orquestra, um bom músico não deve tocar ouvindo apenas o som que produz, mas também precisa prestar atenção no que os outros tocam. Um músico que é capaz de fazer isso é bastante valorizado, pois contribui para o trabalho do grupo. Há músicos que tem essa habilidade, ou seja, que possuem o “bom ouvido”. Eles conseguem perceber erros nas músicas ou nas partituras *dos outros*. Para quem não é músico, esse fato pode parecer uma espécie de poder sobrenatural, mas na realidade é uma capacidade auditiva que pode ser desenvolvida através de muito treinamento e atenção.

No entanto, o importante é que, na orquestra, as características individuais não podem *sobressair*. O indivíduo precisa se *adequar* às exigências do grupo, pois

o objetivo primordial é alcançar um *ponto médio* na contribuição dada por cada um. Se cada indivíduo resolver fazer as coisas à sua maneira, a orquestra acaba perdendo o seu sentido principal, ou seja, a busca por uma *homogeneidade* entre todos os membros.

Uma das oportunidades mais interessantes para se observar nitidamente a transição que se efetua entre os aspectos *individuais* e os valores *grupais* é nos minutos que antecedem o início dos espetáculos. Em alguns concertos, conforme os músicos vão chegando ao palco e se sentando nas cadeiras, eles começam a tocar sozinhos (para aquecer, para ensaiar algum trecho difícil ou simplesmente para passar o tempo). Nesses instantes, tocam aquilo que bem entendem, pouco se importando com o que os outros colegas estão fazendo ou se estão atrapalhando os mais próximos (por estarem tocando muito alto, por exemplo). O resultado disso é um verdadeiro *caos sonoro*, uma balbúrdia na qual nada se encaixa ou faz sentido, pois cada músico toca trechos diferentes. O pensamento que prepondera nesses momentos pode ser caracterizado como egocêntrico ou egoísta, visto que cada indivíduo pensa apenas em si ao tocar.

Contudo, logo chega o momento da *afinação* da orquestra. O *spalla* se levanta e, tendo como base a nota lá emitida pelo oboé (quando este instrumento está presente), tem início a afinação de todo o grupo. É interessante observar que o simples ato do *spalla*, quando este se ergue da cadeira, é um sinal ritualístico reconhecido por todos de que é preciso parar de tocar. Logo, naipes por naipes, todos os instrumentos vão sendo afinados, tendo como base a solitária nota lá. Quando todos os instrumentos foram afinados, novamente se faz silêncio e então o maestro adentra o palco para dar início ao concerto.

O momento da *afinação* da orquestra, portanto, pode ser interpretado como uma espécie de *transição* dos valores *individuais* para os *grupais*, já que simboliza a *imersão* do indivíduo no coletivo. Mais do que uma atitude protocolar, esse ato de afinar o próprio instrumento, e de afiná-lo em conformidade com os outros instrumentos, possui um significado simbólico que merece ser destacado. A afinação, nesse sentido, representa uma *passagem*, um momento no qual o indivíduo deixa de se preocupar apenas consigo e passa a pensar também nos colegas, percebendo-se como uma parte integrante de um todo maior.

#### Quadro 10 – Afinando a orquestra, o corpo e a alma

Em um dos ensaios da OCTSP, o maestro Cunha proferiu as seguintes frases: “O momento da afinação da orquestra é o momento para a afinação da alma também. É o momento de concentração, de afinar o espírito na música”. Observa-se que, mais do que uma atitude formal, o instante dedicado a afinar os instrumentos musicais deve ser sentido como um acontecimento especial. Afinar o próprio instrumento é colocá-lo *em ordem*. Afinar os instrumentos coletivamente significa buscar uma *ordem coletiva*. Em outras palavras, o indivíduo (representado por seu instrumento) coloca-se em sintonia com os demais colegas. Neste momento constata-se a passagem dos valores *individuais* para os *grupais*, tanto em termos técnico-musicais quanto em termos corporais, espirituais e simbólicos.

Essa concessão efetuada pelo indivíduo, ao deixar de lado seus próprios valores para, em alguma medida, doar-se ao grupo, pode ser claramente percebida no que se refere aos aspectos interpretativos das músicas. As partituras, apesar de, até certo ponto, conterem uma linguagem bastante objetiva, deixam margem para muita interpretação. Em muitos casos, não existe um jeito absolutamente certo ou errado de tocar ou interpretar uma música, e as opiniões sobre um determinado trecho podem variar bastante de músico para músico, inclusive sendo antagônicas.

Assim, vários músicos podem ter concepções distintas sobre a melhor forma de utilizar o arco numa frase musical, ou sobre a maneira correta de acentuar as notas num trecho, ou ainda sobre o andamento que melhor combina com os aspectos expressivos de uma música etc. Os exemplos são inúmeros. Contudo, numa orquestra, é necessário encontrar um ponto a partir do qual todos irão se basear. Concordando ou não, um músico de orquestra precisará seguir aquilo que foi definido. É necessário sempre, portanto, que o indivíduo realize *concessões* para poder se fundir plenamente ao grupo.

Sempre existe um conflito entre a liberdade interpretativa individual do músico e a exigência de homogeneidade requerida pela orquestra. Às vezes, as decisões tomadas em nível coletivo coincidem exatamente com as concepções que um músico tem de uma obra, e nesses casos não se pode falar em conflito. Noutras ocasiões, todavia, uma determinada decisão pode ir completamente de encontro ao entendimento particular do músico, e, querendo ou não, ele vai precisar ceder, se a situação assim exige. Em resumo, a todo o instante observam-se processos de *negociação* e *ajustamentos* no contexto musical das orquestras.

Contudo, justamente por serem estruturas fortemente marcadas pelas hierarquias, as tomadas de decisões dentro das orquestras não costumam ser um processo muito democrático. O maestro, tendo o cargo mais elevado, quase sempre faz valer a sua opinião. É claro que, em vários momentos, maestro e *chefes de naipe* (incluindo o *spalla*) podem conversar para chegar a um consenso sobre um determinado ponto. Contudo, em geral o que o maestro decide é acatado por todos, sem contestação. Na maioria dos casos, não há mesmo muito com o que se discordar. Em outros, porém, pode haver algum desacordo, mas quase sempre é a opinião do maestro que prepondera. Nesses casos observa-se o *efeito real* das posições hierárquicas que marcam o funcionamento desses grupos.

### 3.9.6. A padronização dos sentimentos

Essa *homogeneidade* que caracteriza as orquestras, buscada por meio de uma padronização na maneira de tocar, vai além das questões meramente técnicas e interpretativas, refletindo-se nos modos de *sentir* e *perceber* a música. São inegáveis os vínculos que existem entre a música e o vasto mundo das emoções e das sensações. Em certo sentido, quanto mais uma música fomentar sentimentos, emoções, pensamentos, fantasias, devaneios, imagens etc., mais valorizada ela será. Uma obra musical que nada comunica em termos afetivos ou intelectuais terá pouco impacto sobre os ouvintes. Essa capacidade que os sons têm de estimular sensações é tão grande que, como bem resumiu o próprio maestro Cunha após um ensaio da OCTSP, “a música pode expressar todas as emoções”.

Como já mencionado, a música (especialmente a música instrumental) caracteriza-se por ser uma arte extremamente *abstrata*, que carrega em si múltiplas possibilidades simbólicas, possibilidades estas que se situam *além* da própria música. LÉVI-STRAUSS (1997, p. 72) abordou esse tema quando relatou um diálogo que teria ocorrido entre dois famosos compositores:

Numa conversa com Wagner, Rossini teria dito, segundo a testemunha que a registrou: “Mas quem, numa orquestra desenfreada, seria capaz de precisar a diferença entre a descrição de uma tempestade, de um motim ou de um incêndio? [...] É tudo convenção!”. É preciso reconhecer que o ouvinte desavisado não poderia dizer que se trata do mar na peça de Debussy ou na abertura de *O navio-fantasma*; é preciso um título. Mas,

assim que se conhece o título, vê-se o mar ao escutar *La mer* [O mar] de Debussy, e sente-se o cheiro dele escutando *O navio-fantasma*.

A tradução que por vezes se efetua da *linguagem musical* para uma *linguagem falada* ou *escrita*, ou mesmo para uma *linguagem pictórica*, que remete aos sons que se escuta, é um processo muito particular e subjetivo que nem sempre resulta em consenso. Nesse sentido, BLACKING (2007, p. 203) escreve que:

[...] todo discurso sobre a “música” apresenta um problema filosófico porque pertence a uma esfera discursiva diferente daquela do sujeito da investigação: a música. O discurso musical é essencialmente não verbal, embora obviamente as palavras influenciem suas estruturas em vários casos, e, ao analisar linguagens não verbais através da linguagem verbal, corre-se o risco de distorcer a evidência. Portanto a “música” é, estritamente falando, uma verdade indecifrável e o discurso sobre ela pertence ao domínio da metafísica.

Contudo, essas constatações não impedem que, no contexto das orquestras, a decifração dos sons por meio de uma linguagem socialmente reconhecida (no caso, a linguagem *falada*) não seja buscada, principalmente porque um dos valores principais vigentes nesses grupos, como já mencionado, é justamente a tentativa de *homogeneização* ou *padronização* na maneira de tocar as músicas. Novamente a questão das hierarquias interfere nesse processo. Quem detém o poder de dizer o que uma determinada música significa (ou um acorde, uma frase melódica, uma textura musical etc.) é o maestro, o líder máximo do grupo. Cabe a ele “decifrar” a partitura e a música que está sendo produzida, dando-lhes um direcionamento e uma interpretação que todos deverão seguir<sup>63</sup>.

Observa-se, nesse sentido, que o trabalho do músico de orquestra envolve muito mais do que simplesmente tocar as notas escritas nas partituras. Este profissional precisa se envolver e se doar, dando o máximo de si nas performances. É preciso colocar-se por inteiro na música, o que significa um dispêndio grande de energia física e emocional. Tocar de forma meramente protocolar é uma das coisas que mais irrita o maestro. Este gosta de ver seus músicos dando “suor, sangue e

---

<sup>63</sup> Isso não significa que os próprios maestros por vezes não tenham dúvidas, ou que conscientemente saibam que existe mais de uma opção interpretativa para uma mesma obra musical. Grandes maestros realizaram diferentes interpretações e gravações de obras orquestrais, por exemplo. É interessante observar como, dentro do histórico de gravações ou interpretações de um único regente, uma mesma obra pode sofrer diversas releituras. O mesmo se observa em relação aos solistas.

lágrimas”, já que a música, para surtir efeito, deve ser produzida com emoção e sentimento. Grande parte do trabalho do maestro, como pude constatar, é fazer com que os músicos entendam isso, executando as obras com o envolvimento emocional necessário.

A grande questão dentro desse processo, portanto, passa a ser criar esse entendimento, visto que os sons instrumentais são *entidades abstratas* – não tão limitadas ou direcionadas em seu significado quanto a fala ou a escrita, por exemplo. Para isso, é preciso *significá-los*, e essa função cabe, sobretudo, ao maestro. O regente coloca em palavras e gestos o que está sendo “dito” em linguagem musical. Essa atitude corresponde, portanto, a uma tentativa de buscar uma *unidade interpretativa*. Já foi comentado como essa padronização é obtida em termos técnico-musicais, mas cabe ainda detalhar como esse processo ocorre também num nível mais profundo: emotivo e psicológico.

MAUSS (1979, p. 147-153), em seu texto clássico sobre a expressão obrigatória dos sentimentos, oferece um exemplo etnográfico semelhante ao observado nas orquestras, ainda que num contexto social e antropológico bem diferente. Ele escreve sobre os gritos e lamentos das mulheres e homens de certas sociedades tradicionais australianas, que expressam sua dor e luto através de sons que não são somente barulhos inarticulados, mas que acabam se transformando, em certa medida, em sons musicais, graças ao controle do ritmo e da afinação, elementos que são moldados *coletivamente* no contexto destas performances. Exemplos etnográficos como os apresentados pelo autor demonstram que a expressão de sentimentos em âmbitos coletivos, por mais espontâneas ou aleatórias que pareçam ser, em geral constituem ações socialmente organizadas.

Nesses lamentos fúnebres australianos, formam-se coros que alternam trechos entre si, possivelmente num estilo de “pergunta e resposta”. MAUSS (1979, p. 152) escreve: “mesmo quando não são cantados, os gritos, pelo simples fato de serem emitidos juntos, têm uma significação bem diferente da de uma pura interjeição sem sentido”. Isso revela que há uma expressão organizada de sentimentos, conformada tanto em termos sociais (justamente por ser coletiva) quanto estéticos (porque pode ser entendida também como uma manifestação artística, culturalmente demarcada).

Numa orquestra, o processo de padronização no modo de *sentir* ocorre de maneira semelhante, visto que também se observa um direcionamento na forma de perceber as emoções que, por sua vez, são expressas em termos musicais. Quem realiza essa condução a um mesmo patamar de significação é o maestro. Para isso, ele pode dizer sentenças do tipo: “essa frase musical deve ser tocada com mais alegria”; “esse trecho é mais forte, mais dramático”; “essa nota longa deve soar como algo que está morrendo”; “esses acordes devem ser tocados abruptamente, como quem leva um susto”; “esse movimento da obra é muito triste, vocês devem tocar com uma angústia na alma”; “essa melodia é romântica, portanto o som deve ser mais carregado”; “o andamento deve ser tocado mais rápido, como quem está agitado”; etc. Os exemplos se multiplicam às centenas, e todos sugerem uma busca por uma espécie de *educação sentimental*.

Se fosse distribuído um questionário a cada músico, perguntando a eles como definiriam em palavras determinados trechos musicais, ou mesmo movimentos inteiros de certas obras, muito provavelmente não haveria consenso absoluto entre as respostas. Inclusive, suponho, apareceriam respostas contraditórias, já que, por terem um alto grau de *abstração*, as sonoridades podem inclusive suscitar emoções contrastantes ou mesmo opostas. Por exemplo: uma música instrumental rápida pode transmitir uma ideia de vivacidade, mas também de desassossego ou pânico; uma música lenta pode passar a sensação de algo amoroso e terno, mas também triste ou desesperançado. Enfim, há inúmeras possibilidades<sup>64</sup>. Porém, para que haja coesão nas performances individuais, é necessário, além de demarcar e esclarecer os aspectos técnicos daquilo que se está tocando, nomear adequadamente as emoções sentidas e transmitidas musicalmente.

Dar um nome às sonoridades – ou seja, adjetivá-las –, mostrando a que tipo de emoção ou sentimento se vinculam, é uma estratégia que permite *homogeneizar* o trabalho dos músicos, possibilitando também uma comunicação entre todos os membros do grupo. Para isso, o maestro utiliza uma linguagem falada (as palavras e

---

<sup>64</sup> Agradeço ao Dr. Fernando Mattos por ter me alertado que, em certos casos específicos, parece haver sim um direcionamento nesse tipo de interpretação e tradução, inclusive com um certo grau de consenso nas respostas. Ele comentou sobre uma situação que vivenciou em aula, na qual tocou para seus alunos uma peça para piano (*Old and Lost Rivers*, de Tobias Picker), lhes perguntando, após a audição, quais imagens essa música lhes sugeria. Sem saber do título da música, grande parte dos estudantes proferiram respostas que envolviam imagens de água, o que sem dúvida é bastante surpreendente.

expressões verbais) e gestual (os movimentos da regência) que todos reconhecem e compreendem. Sob esse aspecto, torna-se evidente o quanto a dimensão *coletiva* (e *socia*) da expressão dos sentimentos, no caso manifestada por meio da música, é algo que está presente tanto nos cantos fúnebres de sociedades tradicionais australianas quanto no trabalho de uma orquestra de música erudita.

Contudo, nem sempre essa comunicação por palavras é o melhor meio de transmitir as mensagens. Quando uma intenção musical dificilmente pode ser expressa na forma convencional, o maestro utiliza outros artifícios, tais como solfejos, onomatopeias, gritos, ruídos vocais etc. Essa comunicação alternativa, por assim dizer, por vezes possui um efeito bastante imediato, sendo de fácil entendimento por todos. Talvez seja um tipo de linguagem situado a meio caminho entre a *linguagem musical* e a *linguagem falada*, mas que também é efetiva, tal como as outras duas.

O fato é que todas essas tentativas de traduzir ou definir um som ou uma intenção musical em palavras convencionais representa uma perda do significado original. Como uma língua estranha que apresenta termos que não podem ser traduzidos para outro idioma, a música é uma linguagem que só pode ser compreendida, em última instância, em seu próprio universo de significados. Qualquer tradução que se faça é o mesmo que diminuí-la em suas intenções primordiais. Nesse sentido, é possível afirmar, como os próprios músicos frequentemente comentam, que “a música está *além* das palavras”.

#### **Quadro 11 – Dificuldades de comunicação entre o maestro e os músicos**

Por mais que o maestro se esforce para ser entendido pelos músicos, nem sempre a comunicação se efetiva. Algumas situações engraçadas são observadas nesse sentido. Numa das entrevistas que realizei, um músico comentou sobre uma circunstância que eu também havia observado durante um ensaio da orquestra: "Cada maestro gosta que o músico toque de um jeito. E é muito diferente de um maestro para o outro. Claro, tu vais sacando como cada maestro gosta, o que ele pede... Às vezes tu não entende o que o cara pede... Mas tu tem que fazer até dar certo. No ensaio, o maestro Cunha me disse: 'Segura mais'. Eu perguntei: 'Segurar quanto? Mais do que está escrito?'. Ele disse: 'Olha que tu vai ver'. Eu olhei... e toquei igual ao que tinha tocado antes. Daí o maestro falou: 'Ah, melhor!'. Mas só que eu tinha tocado igual!".

Sabendo dessa impossibilidade, consciente ou inconscientemente, os músicos, em vários momentos dos ensaios, também se comunicam *tocando*. Ao invés de dizer a um colega “toque as notas ré, fá sustenido e lá, em *pianissimo*, num



ritmo de semínima, colcheia e colcheia, com o arco para baixo, por dois terços de sua extensão, começando do talão”, um músico simplesmente executa esse gesto, e a comunicação se efetua de uma forma muito mais rápida, direta e precisa. Nem tudo se reduz às palavras, e como uma das questões mais importantes dos ensaios é economizar *tempo*, quanto mais rápido a informação for passada, melhor. Obviamente, como o maestro não porta nenhum instrumento musical, ele não pode valer-se desses recursos, mas nada impede que ele peça a um músico que demonstre tocando, aos colegas, o que ele quer que seja feito.

É claro que, no caso das obras musicais que contêm palavras cantadas, em geral aquilo que é proferido vocal e textualmente contribui enormemente para a compreensão das partes instrumentais. É como se os sons ganhassem um sentido que deriva diretamente do significado das palavras. Nesses casos, as possibilidades interpretativas dos materiais sonoros aparecem como mais restritas, pois o significado já vem impresso nos próprios vocábulos<sup>65</sup>.

#### Quadro 12 – Reflexões filosóficas

Outra estratégia, utilizada pelo maestro da OCTSP para se comunicar com os músicos, é o emprego de frases que, aparentemente, não possuem nenhum sentido ou que apresentam um sentido contraditório; sentenças que, no fundo, contêm um significado profundo que merece reflexão. Eis alguns exemplos, retirados do meu diário de campo:

— Não existe dissonância, só existe som bonito.

*Comentário: essa frase, bastante enigmática, do ponto de vista da teoria musical é incorreta, mas é uma daquelas sentenças que faz com que os músicos parem para refletir. Ao dizer que “não existe dissonância”, o maestro estava ensinando aos músicos que estes deveriam ampliar o seu espectro estético a respeito do que pode ser considerado belo na música. Foi um apelo para um alargamento da percepção estética dos músicos. Em outras palavras, o maestro estava tentando argumentar que mesmo os sons considerados “feios” podiam ser “bonitos”, e que dependia dos músicos compreenderem essas sutilezas.*

— O músico não deve ouvir o que está tocando no momento, mas aquilo que vai tocar.

*Comentário: não há como alguém ouvir o que vai tocar, pois só escutamos aquilo que está soando no momento. A intenção da frase, porém, é mostrar ao músico que ele precisa tocar “pensando na frente”. Ao ter certeza sobre o que acontecerá na música, o instrumentista consegue antecipar-se, tendo mais chances de acertar o trecho seguinte.*

— O piano [referindo-se à dinâmica] pode ser mais intenso que o forte.

*Comentário: essa frase, do ponto de vista lógico, não possui qualquer sentido. Quando falou em piano, o maestro se referiu ao volume (fraco) do trecho em questão, e não ao instrumento musical de mesmo nome. Quando mencionou*

<sup>65</sup> É claro que as duas coisas nem sempre coincidem: uma música pode destoar completamente do texto que a acompanha (se assim o compositor quiser), o que pode gerar um sentimento de *estranhamento* ou de *ironia* por parte de quem escuta, por exemplo. Nesses casos, cabe aos músicos e ao maestro perceberem as sutilezas, dando-lhes uma adequada intenção interpretativa. Contudo, exemplos assim são raros, sendo que na maioria dos casos o texto e os sons instrumentais são pensados para se combinarem.

intensidade, *entretanto, o regente estava se referindo ao modo de sentir, e não ao volume (dinâmica). O que ele quis dizer é que os músicos precisavam tocar com sentimento, mesmo que o volume indicado fosse fraco. Um aspecto não invalidava o outro, ou seja, uma passagem suave poderia ser carregada de muita emoção (desde que fosse bem tocada), inclusive sendo mais profunda que um trecho forte.*

O fato é que, na formulação dos significados musicais, os entendimentos só podem ser construídos conforme a música vai sendo produzida no tempo, ou seja, conforme ela vai sendo performada. Isso corresponde ao componente *artesanal* do trabalho musical. Não existe música exclusivamente na dimensão física da partitura (do papel), pois ela só pode ser compreendida e avaliada à medida que é tocada e escutada. Por mais que um músico tente imaginar como uma determinada música soará, observando-a enquanto uma linguagem escrita (e há alguns músicos que possuem tal habilidade bastante desenvolvida), a arte musical de fato só se consolida quando as notas são executadas. Assim, pode-se afirmar que o entendimento musical apenas é atingido por completo quando a música atinge seu nível máximo, sua imaterialidade.

Por fim, ainda no que se refere à expressão das emoções e à vinculação dessas manifestações com a música e com os componentes sociais, é interessante mencionar também LE BRETON (2009, p. 164), que comenta o quanto o fato de um indivíduo estar imerso num grupo faz com que suas sensações se intensifiquem:

A multidão potencializa os sentimentos, ela muda a sensibilidade dos membros que a compõem, tornando-os mais ou menos solidários nos momentos afetivos. O indivíduo que se funde e aceita permanecer incluso na multidão cede facilmente ao contágio das emoções e a elas subordina sua personalidade.

Tocar numa orquestra, mais do que expressar emoções de forma individual, é sentir-se como parte de um grupo que expressa *as mesmas emoções*, trabalhando num único sentido. Ao fundir-se nessa multidão representada pela orquestra, e ao “afinar” seus sentimentos e sensações com os colegas por meio da atividade musical, o indivíduo acaba se dissolvendo no grupo, anulando-se em alguma medida, mas com o intuito de compor uma *unidade coesa* mais extensa.

### 3.9.7. Razão versus emoção

Após estas considerações a respeito do mundo da música e do mundo das emoções, alguém poderia questionar: mas onde fica a *razão* dentro de todo esse processo? Uma parte do pensamento ocidental, que reverbera nos dias de hoje, historicamente tendeu a ver *emoção* e *razão* como instâncias opostas e até mesmo incompatíveis. Nesta subseção, ofereço algumas considerações a respeito desses domínios, tendo como foco a atividade musical e o exemplo dos músicos da OCTSP. Seguindo a tendência de uma antropologia mais contemporânea, não desejo reforçar tais dicotomias; antes, prefiro colocá-las *em suspenso*.

Para abordar esse assunto, relembro que há uma grande diferença entre simplesmente tocar corretamente as notas na partitura (respeitando a afinação, duração, timbre, acentuação, ataque etc.) e tocar *com expressão*, ou seja, sentindo *internamente* aquilo que se executa. Entretanto, enquanto a dimensão mais *racional* do fazer musical não estiver minimamente assimilada e dominada, dificilmente se conseguirá chegar ao completo desenvolvimento da dimensão *emocional*. Assim, o que num primeiro momento podem parecer ser polos opostos (*razão* e *emoção*), no contexto musical são domínios que se complementam: um necessita do outro para poder aflorar.

A *razão*, no contexto da performance da música clássica, geralmente aparece associada com a parte técnica e teórica do fazer musical, ou seja, relaciona-se com as habilidades técnicas dos músicos, com os recursos físicos e intelectuais que estes precisam dominar para poder executar seu trabalho com maestria. Sem o pleno domínio dessa parte objetiva, a performance pode acabar ficando comprometida. Grande parte do tempo de estudo dos músicos de orquestra é despendida no intuito de superar determinados obstáculos presentes em certos trechos das obras, dificuldades estas que em geral se relacionam com o ajuste minucioso da afinação, a destreza dos dedos para executar rapidamente alguma passagem, a precisão no uso do arco do instrumento, a agilidade na troca de posições da mão, a busca por uma precisão rítmica etc. Sem um domínio satisfatório dessas habilidades, ainda não é possível desenvolver a parte mais expressiva da interpretação musical. É como se não fosse possível tratar da *emoção* enquanto a *razão* não estivesse controlada.

Contudo, simplesmente contentar-se com a resolução dos problemas racionais do fazer musical é apenas meio caminho a percorrer. O componente emocional costuma ser trabalhado *depois*, pois este corresponde a um refinamento na interpretação das obras. É o último estágio, o último “tempero” a ser acrescentado na receita. É por isso que os músicos recebem as partituras que precisam estudar alguns dias antes da data do primeiro ensaio coletivo. Assim, espera-se que primeiro eles consigam resolver, individualmente e por conta própria, as dificuldades técnicas essenciais, para que só depois, em conjunto, sejam trabalhados os problemas coletivos de interpretação das obras.

Em geral, é fácil perceber quando um músico é demasiadamente técnico em sua performance, descuidando das questões expressivas. Nesse sentido, algum ouvinte poderia dizer: “esse músico toca de forma automática, sem nenhuma emoção”. De modo contrário, um músico excessivamente expressivo, mas que não possui uma técnica apurada, também pode ser visto de maneira negativa, como se tentasse compensar uma dimensão exagerando na outra.

O fato é que, no contexto da música erudita, não acredito ser possível separar completamente *razão* e *emoção*, ainda mais durante o ato de tocar, visto que um domínio influencia diretamente no outro. Ter uma técnica instrumental apurada significa dispor de mais recursos expressivos, enquanto que ser sensível àquilo que se toca também ajuda a aguçar e estimular os aspectos técnicos. A música é um campo que pode ser tomado como um bom exemplo para desmistificar a ideia de que *razão* e *emoção* são domínios opostos e incompatíveis. Para fins explicativos e conceituais, até se pode pensar *em separado* estas duas instâncias. Contudo, na prática, penso ser inviável desvincular completamente uma noção da outra.

### 3.9.8. Por que o trabalho na orquestra funciona?

Uma das questões que me deparei ao longo dos primeiros meses da pesquisa, e que se relaciona com a já mencionada tentativa de *exotizar o familiar* (como detalhei na Introdução), tem a ver com o fato de, apesar de todas as dificuldades e possíveis obstáculos, a atividade na orquestra de fato funcionar. Ao

perceber isso, comecei a me perguntar não apenas *como* o trabalho na orquestra é realizado, mas *por que* ele de fato funciona.

Cheguei à conclusão de que há pelo menos quatro fatores que fazem com que a atividade da orquestra seja possível. Mais do que isso, que ela possa ser feita *com qualidade*. O primeiro fator, mais óbvio, tem a ver com o fato de que os músicos estão ali *a trabalho*. Ninguém participa dos ensaios e apresentações para brincar ou se divertir (ainda que a boa performance só possa ser alcançada quando o músico realmente se diverte com aquilo que está fazendo – em outras palavras, quando há um *envolvimento profundo e genuíno* do profissional). Existe, portanto, um *compromisso* para que os músicos toquem bem as músicas, o que significa uma busca por uma excelência ou perfeição na interpretação das obras. É isso que se espera que eles cumpram, pois um trabalho mal feito não seria aceitável. Além disso, os músicos em geral não gostam de apresentar um produto artístico de baixa qualidade, pois é uma questão de honra pessoal desempenhar bem a função profissional.

O segundo elemento é o fator econômico. O fato de esses profissionais estarem sendo pagos para desempenharem tal função os obriga a se empenharem o melhor possível. O dinheiro cria um compromisso no sentido de que o serviço deve ser bem prestado, já que eles estão *ganhando* para trabalhar. É uma troca: obtém-se dinheiro *em troca* de um esforço, de uma prestação de serviço. O músico que não leva a sério seu trabalho corre o risco de ser mal visto pelos colegas e pelo maestro, inclusive perdendo a chance de participar do grupo. Como consequência, terá uma parte substancial de sua renda cortada.

Como terceiro fator, observa-se o respeito que os músicos têm com relação às obras musicais, uma deferência que será tanto maior quanto mais conhecida ou prestigiada for a obra ou o compositor em questão. Nesse sentido, o músico sente-se na obrigação de oferecer uma interpretação bem feita, pois ele em alguma medida precisa *honrar* a música que está tocando. NETTL (2003, p. 5) comenta sobre a percepção que os músicos eruditos têm a respeito dos grandes compositores da música clássica (Bach, Beethoven, Mozart, Brahms etc.), que são percebidos como “deuses”. Não se pode macular a obra dos deuses: portanto, é

preciso empenhar-se o melhor possível para dar vida às criações dos grandes mestres.

Por fim, destaco como quarto fator a questão das hierarquias, especialmente no que se refere ao maestro da OCTSP, o líder máximo do grupo. Os músicos da orquestra não querem nunca decepcioná-lo, pois é ele que detém o poder de dizer quem faz parte da orquestra ou não. Além disso, no caso da OCTSP, o maestro é o músico mais velho dentre todos (é também o mais experiente e aquele que possui a maior titulação acadêmica). A questão da faixa etária e da titulação sem dúvida conta nesse sentido, pois a idade e o prestígio criam uma diferença que acaba reforçando a hierarquia, o respeito e o compromisso que os músicos precisam ter com relação ao líder.

Esses quatro fatores principais são determinantes para que o trabalho na orquestra realmente funcione e para que os ensaios e as apresentações possam ser feitos *com qualidade*. Nesse sentido, para encerrar este terceiro capítulo, ofereço algumas breves considerações sobre a estrutura dos ensaios da OCTSP e a relação disto com as apresentações. Tomarei como exemplo a série Concertos Oficiais, que em geral apresenta repertórios mais difíceis que as demais séries, sendo por isso mais exigente do ponto de vista do esforço de trabalho.

Para cada apresentação que ocorre dentro da série Concertos Oficiais, normalmente são realizados sete ensaios. Como mencionado, é comum que alguns músicos, no primeiro ou no segundo ensaio, não estudem tanto quanto seria o esperado (pelo maestro), até porque sabem que haverá mais ensaios e que será possível “recuperar o tempo perdido”. Observa-se que a *dinâmica* de cada ensaio muda, dependendo se ele está mais próximo ou distante da data da apresentação, dentro dos sete encontros. Para fins analíticos, os sete ensaios podem ser divididos em três tipos: os *iniciais* (os dois ou três primeiros), os *intermediários* (aqueles que vão do terceiro ou quarto encontro até o quinto ou sexto), e os finais (o sexto e o sétimo)<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> Essa classificação não tem a intenção de ser exata, servindo apenas para dar uma ideia do tipo de trabalho que se efetua no decorrer dos dias, e para demonstrar como o produto artístico final é construído e modelado a cada dia que passa.

Os ensaios *iniciais* tendem a ser mais experimentais, pois são os momentos nos quais os músicos e o maestro entram em contato, pela primeira vez de forma coletiva, com as obras musicais. São ensaios mais truncados, nos quais se verificam muitas interrupções e diálogos sobre que rumos a interpretação deve tomar. Os instrumentistas erram mais, ficam perdidos nas partituras, não conseguem tocar junto etc. Eles também podem ter opiniões divergentes sobre certas abordagens (se uma frase musical deve ser tocada com o arco para cima ou para baixo, se tais notas devem ser mais ou menos *staccato*, qual o dedilhado adequado etc.). A busca, contudo, é sempre por uma *padronização* ou *homogeneização* no modo como todos tocam. Questões mais básicas, racionais e objetivas são resolvidas nesses primeiros encontros. Nesse sentido, pode observar como os músicos anotam muitas informações em suas partituras, tal como o regente, na tentativa de fixarem no papel aquilo que ficou decidido.

Conforme os dias passam e chegam os ensaios *intermediários*, espera-se que as questões fundamentais já estejam, em sua maioria, resolvidas. Com isso, é possível começar a testar algumas opções interpretativas (dinâmicas, andamentos, colorido orquestral etc.). A interpretação musical vai se *refinando*, tornando-se mais *sutil* (não adianta, primeiro, tentar corrigir os detalhes musicais se os problemas mais fundamentais ainda não foram resolvidos). O maestro pode testar algumas abordagens diferentes, optando ao final por alguma que lhe agrade mais. Ao mesmo tempo, os músicos já conhecem as músicas e sabem como elas soam dentro do conjunto, podendo também experimentar alguns caminhos diferentes a fim de escolherem a melhor opção.

Com a data do concerto se aproximando, a *pressão* sobre todos aumenta. Aquilo que ainda não foi solucionado, que ainda não atingiu o resultado esperado, precisa urgentemente ser resolvido. Nos ensaios  *finais*, não se espera que haja mais nenhum tipo de teste, pois o momento é para *consolidar* o trabalho. Como na música “a repetição leva à perfeição”, não há mais tempo para inventar nada. É preciso repetir o que ficou estipulado a fim de solidificar o trabalho feito nos dias anteriores. Aqui, a interpretação musical tem como foco questões mais tênues, que correspondem ao “tempero final da receita”. É isso que agrega valor às performances, pois um bom ouvinte consegue perceber as diferenças entre uma

música simplesmente tocada de modo *correto* e uma música apresentada com *refinamento interpretativo*.

Isso não significa que, em todos os ensaios e concertos, essas etapas sejam cumpridas sempre com a devida *qualidade*. Por vezes, os ensaios finais acabam sendo uma corrida contra o tempo para dar conta de todo o trabalho que precisa ser feito até o dia do concerto. Nesses casos, é comum que o maestro exija dos músicos que estes estudem mais em casa, visto que o tempo dos ensaios pode ser insuficiente para se trabalhar todas as questões importantes. Por isso, a colaboração dos instrumentistas é fundamental: eles precisam chegar, desde o primeiro encontro, com tudo muito bem estudado, de modo que no último ensaio eles possam estar à vontade e bastante seguros para tocar.

Ainda assim, parece que tanto os músicos quanto o maestro nunca estão *plenamente* satisfeitos com os resultados que alcançam, pois percebem que sempre é possível fazer melhor. Isso é algo inerente à própria atividade musical, na qual sempre se pode *refinar* um pouco mais, ir um pouco *além* na interpretação de uma obra, incrementar certos detalhes etc. Este é um trabalho ingrato no qual o indivíduo de fato nunca “chega lá”. Entretanto, os músicos de orquestra precisam sempre lidar com prazos e datas. Estando num nível bom ou não, as obras devem ser apresentadas no dia marcado para o concerto. Assim, pode-se afirmar que, dentro dos limites temporais, a maioria destes profissionais busca dar o melhor de si, fazendo o melhor trabalho possível de acordo com as circunstâncias.



## Capítulo 4 – Entrevistas com os músicos e com o maestro

### 4.1. Apontamentos iniciais

O capítulo anterior apresentou uma série de considerações sobre o contexto de trabalho dos músicos da Orquestra de Câmara Theatro São Pedro (OCTSP), a partir das observações que realizei junto ao grupo. Isso representa uma primeira parte desta pesquisa antropológica. A outra parte, de igual relevância, corresponde às entrevistas que fiz com os instrumentistas da orquestra que aceitaram participar da investigação, bem como as conversas que tive com o maestro.

Ao todo foram realizadas 16 entrevistas (15 com os instrumentistas e uma com o maestro). Este apanhado corresponde a aproximadamente 32 horas de gravação, o que resulta numa média de duas horas de conversa para cada informante. Em cada encontro, segui um mesmo roteiro de perguntas que oferecia temas a serem debatidos. Mais do que fornecer perguntas fechadas, o roteiro representou uma espécie de guia para os diálogos, o que resultou em conversas bastante distintas. Conforme a trajetória de vida e a experiência de cada interlocutor, as entrevistas foram direcionadas de acordo com as circunstâncias de cada encontro. Assim, houve assuntos que puderam ser bastante explorados em algumas conversas, e outros, em outras. Ao final de tudo, consegui compilar um material rico que contém uma visão ampla do trabalho dos músicos da OCTSP e de suas outras formas de atuação profissional.

A maioria das entrevistas (doze) foi realizada na minha casa, com os músicos gentilmente se disponibilizando a ir até a minha residência para conversar. Outras quatro entrevistas foram feitas na casa dos próprios interlocutores, por motivos diversos. Dois músicos da OCTSP contatados não quiseram participar como interlocutores, decisão que eles estavam no pleno direito de tomar. No apanhado geral, considero que as 16 entrevistas foram suficientes para contemplar os objetivos dessa investigação, já que nas últimas conversas várias informações começaram a se repetir, o que indicava que não valia mais a pena tentar outros contatos. Assim, foi preciso saber onde parar, o que nem sempre é uma decisão fácil de tomar numa

pesquisa antropológica, pois a vontade que se tem muitas vezes é a de conseguir mais e mais dados.

Uma das condições que ofereci aos músicos, para estimulá-los a participar da pesquisa, foi a de que nenhum integrante da orquestra seria identificado, direta ou indiretamente. Por conseguinte, ao longo deste trabalho não menciono o nome de nenhum entrevistado. Mesmo sabendo que esta pesquisa não envolve nenhum assunto polêmico ou que comprometa diretamente meus informantes, optei por manter o anonimato por uma questão ética, pois desde o início havia lhes dito que assim o faria. Também tomei o cuidado de não colocar informações indiretas (descrições físicas, por exemplo) que pudessem sugerir a identificação de um ou outro músico. A exceção é o maestro, músico que logo de início quis que seu nome fosse divulgado na pesquisa – já que, como líder do grupo, também não é difícil descobrir quem é o regente da OCTSP.

CARDOSO DE OLIVEIRA (2000, p. 21-24) escreve sobre o ato de *ouvir* (assim como o ato de *olhar* e *escrever*), uma ferramenta que, segundo ele, é essencial para o trabalho de qualquer antropólogo. Na presente investigação, esse verbo se desdobra em dois sentidos: ouvir a *música* e ouvir os *entrevistados*. Nos dois casos, foi necessária muita atenção de minha parte. Nos ensaios e apresentações da OCTSP, precisei me concentrar para, a todo o instante, ouvir a música: o produto final do trabalho dos meus interlocutores e, ao mesmo tempo, meio de expressão para estes indivíduos. Nas entrevistas, por sua vez, precisei me concentrar sobre aquilo que eles diziam, sobre os significados que atribuíam a esse trabalho que é, ao mesmo tempo, fonte de subsistência e arte para esses profissionais.

## 4.2. Os músicos e sua profissão

### 4.2.1. Os primeiros contatos com a música

Nas entrevistas com os músicos da OCTSP, o primeiro assunto que debati com cada interlocutor dizia respeito aos primeiros contatos do indivíduo com o campo da música. Procurei descobrir quando cada entrevistado havia começado a

estudar música e de que modo havia se dado esse primeiro envolvimento. Abordarei esse assunto, nesta subseção do capítulo, a partir de quatro perspectivas: *faixa etária, contexto familiar e social, local e instrumento musical*.

Quanto à *faixa etária*, o que pude constatar é que a entrada dos entrevistados na área da música – ou seja, a idade em que cada indivíduo começou a aprender música – é, na verdade, uma questão bastante específica e particular de cada um. Não foi possível observar grandes regularidades a esse respeito, pois as histórias de vida não seguiram um padrão. Alguns interlocutores relataram que se lembram de ter a música presente em suas vidas desde a primeira infância, tanto na escola quanto em casa<sup>67</sup>. Outros, por sua vez, disseram que começaram a aprender música quando tinham por volta de 14 ou 15 anos<sup>68</sup>. A maioria dos entrevistados, contudo, ficou num meio termo entre esses extremos, ou seja, numa faixa etária de aproximadamente dez anos.

É claro que o que estou chamando aqui de *aprendizado musical* precisa ser relativizado. A idade que estou levando em conta, nesse sentido, diz respeito ao momento em que o entrevistado começou a fazer aulas de música (individualmente ou em grupo). Isso não significa que o contato com a música não tenha começado antes desse período<sup>69</sup>, e essas primeiras vivências não deixam de ser também uma espécie de aprendizado. Porém, o que estou considerando aqui é apenas um tipo de aprendizado que poderia ser qualificado como *formal*.

É importante destacar que a idade em que cada instrumentista começou a aprender música (em geral quando principiou a fazer aulas de algum instrumento musical), apesar de ser um fator relevante que informa bastante sobre a *qualidade* e a *capacidade* de cada músico, não deve ser tomada como uma determinante única. A precocidade no aprendizado musical é apenas um dos aspectos que influencia no

---

<sup>67</sup> Um interlocutor contou que o seu aprendizado da leitura de notas na partitura se deu antes da sua alfabetização, o que revela a precocidade de algumas vivências.

<sup>68</sup> Nesses casos de aprendizado mais tardio, era comum o entrevistado se colocar numa posição *inferior* a dos colegas que tinham começado mais cedo. Expressavam uma certa angústia, como se precisassem estar sempre correndo atrás do tempo perdido, a fim alcançar o mesmo nível daqueles que tinham começado antes.

<sup>69</sup> Muitas vezes é exatamente isso que acontece, pois várias crianças demonstram interesse em aprender algum instrumento musical porque já estão, de alguma forma, em contato com a música, seja no ambiente familiar, na convivência com os amigos etc.

desenvolvimento integral do músico, e isso deve ser contrabalançado com vários outros pontos.

Assim, durante sua primeira formação o músico pode enfrentar períodos de interrupções no estudo ou então alternar épocas de um envolvimento intenso com ocasiões de pouca dedicação e interesse. Tudo isso contribui para apressar ou atrasar o aprendizado, mesmo que este tenha tido início bastante cedo. Por outro lado, alguém que tenha começado mais tarde (digamos que com 15 anos), pode se sentir tão motivado a aprender que o seu avanço se torna rápido e consistente. Na comparação entre esses extremos, alguém que estude há bem menos tempo pode, em poucos anos, igualar ou mesmo superar o nível de um indivíduo com mais tempo de aprendizado. Cada caso, portanto, precisa ser compreendido individualmente.

O fato é que, ao contrário do que eventualmente se imagina, a questão da *precocidade musical* não apareceu, nas entrevistas, como um fator determinante para o indivíduo conseguir um trabalho numa orquestra<sup>70</sup>. Como dito, indivíduos que começam a aprender música na adolescência, por exemplo, se dedicarem-se na medida certa, têm as mesmas chances de alguém que começou mais cedo e não levou o estudo musical tão a sério. Isso se relaciona, também, com a capacidade cognitiva de cada um, fator que influencia diretamente na forma como ocorre o aprendizado. É claro que alguém que inicia mais cedo, seja na música ou em qualquer outro campo do conhecimento, já parte com certa vantagem, mas isso pode ser alcançado ou ultrapassado por alguém que tenha tido um início mais tardio.

O segundo fator, igualmente importante, que influencia diretamente no contato inicial do indivíduo com a música é o *contexto familiar*, assim como aquele espectro social mais amplo formado pelos amigos, vizinhos, professores, conhecidos da igreja etc. Todos esses outros significativos podem, em maior ou menor grau, motivar o indivíduo no fortalecimento de seus vínculos iniciais com a música<sup>71</sup>. A

---

<sup>70</sup> A questão da *precocidade musical*, contudo, tende a ser mais relevante quando se trata dos músicos solistas, já que estes são profissionais que costumam apresentar um nível técnico-musical mais elevado, o que é resultado, em parte, de um início muitas vezes “prematureo” na música.

<sup>71</sup> Nesse sentido, cabe citar BOURDIEU (2007, p. 272): “Ao designar e ao consagrar certos objetos como dignos de serem admirados e degustados, algumas instâncias como a família e a escola são investidas do poder delegado de impor um arbitrário cultural, isto é, no caso particular em discussão, o arbitrário das admirações, e por esta via, estão em condições de impor uma aprendizagem ao fim da qual tais obras poderão surgir como intrinsecamente, ou melhor, como naturalmente dignas de serem admiradas ou degustadas”.

*família*, principalmente os parentes mais próximos, foi mencionada nas entrevistas como um dos elementos mais importantes durante essa primeira ligação. Alguns entrevistados informaram que possuem músicos na família (pai ou mãe, às vezes um ou mais parentes) e que isso os influenciou diretamente na escolha pela profissão<sup>72</sup>. Viver num ambiente social próximo que estimula a experiência musical, seja tocando um instrumento ou apenas ouvindo e apreciando a música, é algo determinante para a formação inicial do músico.

Da mesma forma, observa-se a relevância do *apoio* (ou não) da família e desses outros significativos no sentido de que o indivíduo se sinta motivado a se *envolver* com a música. Às vezes esse apoio começa desde cedo, quando o indivíduo está dando seus primeiros passos nesse aprendizado; em outros casos, o apoio surge aos poucos, quando os familiares e as pessoas mais próximas vão compreendendo que a música é um universo relevante para o indivíduo, algo que merece ser estimulado. Por vezes, o apoio pode não vir ou se travestir de uma indiferença: nesses casos, muitas vezes cabe ao indivíduo buscar a motivação dentro de si. Em outros casos, porém, pode mesmo surgir uma oposição: por exemplo, quando a família não aceita de forma alguma que o indivíduo estude ou se interesse por música (por diversas razões<sup>73</sup>), impedindo-o de trilhar esse caminho<sup>74</sup>.

O terceiro fator que julgo relevante para o entendimento desses primeiros estágios de formação do músico é o *local* em que ele reside. Indivíduos que moram em cidades pequenas, que apresentam uma vida cultural restrita, podem ter suas oportunidades de envolvimento e aprendizado musicais muito limitadas. É o caso de pessoas que nascem e vivem em cidades com poucos habitantes, e que por isso precisam viajar para estudar em alguma localidade próxima (que possua uma escola ou um professor particular de música, por exemplo). Nesses casos, cedo ou tarde o indivíduo – caso queira de fato seguir na carreira musical – acaba se dando conta de que precisará realizar um *investimento* maior: isso envolve, em geral, sua mudança

---

<sup>72</sup> Dois interlocutores relataram que a maioria de seus familiares mais próximos são músicos, o que reforça bastante o ponto em questão.

<sup>73</sup> Dentre essas razões, pode-se citar um preconceito relativo à profissão, no sentido de que esta não é uma atividade “séria” ou “de respeito”: é um trabalho que “não dá dinheiro”, um “emprego de vagabundo” etc.

<sup>74</sup> Nenhum músico da OCTSP entrevistado afirmou ter sofrido esse tipo de repressão.

para uma cidade maior ou para um local que ofereça melhores oportunidades de aprendizado e atuação.

Os músicos da OCTSP ilustram tal fato de maneira significativa, pois boa parte deles não é, originalmente, de Porto Alegre – vários instrumentistas são de outras cidades do Rio Grande do Sul. A orquestra representa, assim, um *ponto de encontro* de trajetórias individuais originalmente desconexas. A vinda desses músicos para Porto Alegre, seja para residir ou apenas para fazer aulas, é o resultado concreto de uma busca por melhores oportunidades de atuação e aprendizado, já que a capital do Estado é o local que melhor oferece tais possibilidades dentro de um contexto regional. Um músico que fica limitado à sua cidade acaba tendo o seu desenvolvimento artístico muito circunscrito, tanto em termos de *formação* quanto de *trabalho*. Ampliando tal perspectiva, pode-se dizer que um músico, caso queira aperfeiçoar-se ainda mais ou buscar novos horizontes de atuação, buscará experiências em cidades maiores que Porto Alegre, seja no Brasil ou no exterior.

Por fim, o quarto fator a ser levado em conta nesse contato inicial do indivíduo com a música diz respeito aos *instrumentos musicais*. A partir das entrevistas, foi possível constatar que nem sempre o instrumento musical que o indivíduo começa a aprender por primeiro é o que ele acaba tocando na orquestra (até porque vários instrumentos geralmente utilizados nesse primeiro contato da criança com a música não são instrumentos que estão presentes em tais conjuntos – flauta doce, violão, piano etc.). É bastante comum que alguns músicos aprendam vários instrumentos até se decidirem por algum que lhes agrade mais e que lhes possibilitará um emprego numa orquestra.

A exceção nesse sentido parece ser os violinistas, pois vários deles informaram, nas entrevistas, que o princípio de seu aprendizado musical coincidiu com o início do estudo do violino. Na outra ponta, por sua vez, estão os contrabaixistas, instrumentistas que, no caso da OCTSP, começaram a aprender esse instrumento quando já tinham mais de 18 anos, ou seja, após já terem estudado vários outros instrumentos musicais.

Esses poucos dados talvez possibilitem esboçar uma tendência geral<sup>75</sup>: quanto mais *agudo* for o instrumento de cordas da orquestra, mais *cedo* o indivíduo tenderá a aprendê-lo, e quanto mais *grave* for o instrumento de cordas da orquestra, mais *tarde* o indivíduo tenderá a realizar esse aprendizado. No caso dos instrumentistas da OCTSP, conforme as minhas observações, essa tendência se confirmou.

Acredito que isso se deve, antes de tudo, a dois fatores principais. O primeiro diz respeito às próprias *dimensões* de cada instrumento que integra a família das cordas. Como já mencionado, o tamanho de cada instrumento corresponde a quão agudo ou grave ele é: os menores são os violinos (que também são os mais agudos), seguidos pelas violas, os violoncelos e os contrabaixos (que são os mais graves). Para uma criança, naturalmente é mais prático começar estudando o violino do que o contrabaixo.

O segundo fator tem relação com a *popularidade* de cada instrumento. Dos quatro mencionados, os violinos são, de longe, os instrumentos mais facilmente identificados e reconhecidos pelo público. Em geral, as pessoas costumam confundir os violoncelos e os contrabaixos (por serem os maiores da orquestra), sabendo apenas que um se toca sentado e o outro, em pé. As violas, por sua vez, são as mais ignoradas: às vezes nem são conhecidas, pois muitos acham que na orquestra “são todos violinistas” – as diferenças de tamanho entre esses dois instrumentos são pequenas à distância, sendo pouco perceptíveis para quem senta na plateia. Em minha opinião, a questão da *popularidade* é outra razão importante que explica o porquê de os violinos predominarem na escolha inicial pelo aprendizado de um instrumento.

Os quatro fatores acima esboçados (*faixa etária, contexto familiar e social, local e instrumento musical*), quando combinados, permitem, cada qual a sua maneira, compreender como ocorre o contato inicial do músico com a música. São abordagens distintas que possibilitam entender, de um modo geral ou particular, as trajetórias dos instrumentistas.

---

<sup>75</sup> Tendência que, para ser efetivamente comprovada dentro de um universo mais amplo de músicos eruditos, necessitaria de uma pesquisa quantitativa mais ambiciosa.

#### 4.2.2. Uma transição: do estudo ao trabalho

Um dos assuntos abordados nas entrevistas dizia respeito ao momento em que cada entrevistado havia começado a trabalhar com música. Esse foi outro ponto difícil de ser delimitado, o que revela mais uma particularidade da profissão musical: em muitos casos, nas trajetórias de vida de tais profissionais, não existe uma fronteira bem definida entre o período dedicado ao estudo e o início da atividade laboral.

No caso dos músicos de orquestra, a entrada dos profissionais neste meio artístico normalmente começa com um convite para a realização de um concerto com uma orquestra. O músico é convidado para substituir um colega que não poderá comparecer, ou então recebe uma chance do maestro. Essas primeiras oportunidades de atuação são percebidas como uma *honra*, pois o músico se sente extremamente grato por ter a possibilidade de tocar na orquestra. Em geral, nessas primeiras experiências, o indivíduo não pensa muito em quanto vai ganhar, isto é, no valor do cachê. O que realmente importa para ele é a *experiência* de poder tocar, mesmo que por um único concerto, com um grupo maior. É a oportunidade que o músico tem para, além de adquirir um precioso aprendizado, mostrar sua competência, capacidade e habilidade como instrumentista<sup>76</sup>.

Conforme os convites vão se tornando mais frequentes, essa aura inicial vai se dissipando e a atividade na orquestra passa a ser vista de fato como um trabalho como outro qualquer. Isso não significa que a aquisição de *experiência* e de *aprendizado*, bem como o *valor simbólico* vinculado a isso, sejam deixados de lado. Na realidade, todos esses elementos acabam se somando. No entanto, por se tornar cada vez mais rotineira, a atividade junto a uma orquestra começa a ser percebida de fato como um emprego. Diante disso, o músico passa então a se preocupar mais em quanto vai receber, se o valor do cachê é justo, se ele precisará estudar muito para dominar um determinado repertório etc. – ou seja, ele passa a não encarar mais qualquer desafio simplesmente pelo retorno simbólico que possa obter com o desempenho da tarefa.

---

<sup>76</sup> Alguns entrevistados relataram que, nas primeiras experiências que tiveram com as orquestras, teriam aceitado até mesmo *tocar de graça*, pois o que mais valia naquele momento era a vivência junto aos grupos.



Diferentemente de outras profissões, contudo, na música é muito difícil delimitar uma fronteira que separa claramente o *estudo* do *trabalho*. Em outras profissões, essa passagem parece ocorrer de forma mais definitiva. Em muitos casos, os indivíduos só começam de fato a atuar na área que escolheram quando conseguem obter um diploma de nível superior<sup>77</sup>. Antes disso, são percebidos, por exemplo, como estagiários, sendo-lhes muitas vezes vetado o desempenho de certas funções profissionais.

No caso dos músicos de orquestra, a situação é outra: tomando como exemplo os 15 músicos da OCTSP que entrevistei, 13 possuíam graduação na área, mas um indivíduo estava no meio do curso e outro sequer havia ingressado na faculdade. Independentemente disso, todos recebiam o mesmo valor de cachê, pois o que conta para um músico integrar uma orquestra não é o fato de ele ser graduado em música ou não, mas a sua habilidade como instrumentista<sup>78</sup>.

Isso mostra que, em muitos casos, o trabalho no campo da música erudita começa a ser exercido *antes* que o indivíduo seja reconhecido, formalmente, como um músico diplomado. Isso revela certa *informalidade* do setor (característica que se acentua ainda mais no caso dos músicos populares). Um músico erudito que espere até estar graduado para começar a trabalhar na área (seja como instrumentista de orquestra ou como professor, ou ainda exercendo outras atividades semelhantes), acaba em desvantagem com relação àqueles que fazem isso *durante* a faculdade ou mesmo *antes* de ingressarem no curso superior.

Outra diferença com relação a muitas outras profissões é que, na música, o conhecimento específico que será utilizado no desempenho da atividade laboral começa a ser obtido antes (às vezes muito antes) que o indivíduo de fato passe a exercer a atividade. Um músico dificilmente obtém uma vaga numa faculdade

---

<sup>77</sup> Obviamente, estou me referindo às profissões que exigem tais diplomas e certificações.

<sup>78</sup> Muitos concursos para orquestra não exigem do candidato sequer um diploma de nível superior. Nas provas de seleção, os músicos são avaliados muito mais pela sua competência, e não tanto pela titulação que detêm. É claro que, na prática, normalmente se observa uma correlação direta entre quem tem um emprego e quem é diplomado, mas isso não é uma regra imutável.

(relativamente boa) caso não tenha uma parcela significativa desse conhecimento específico já incorporado<sup>79</sup>.

É claro que um músico que possui um diploma superior na área é mais reconhecido e valorizado do que um que não detenha tal título acadêmico. Seu *status* é maior. Hoje, mais do que há algumas décadas, possuir um diploma superior em música (ao menos no universo da música clássica) vem se tornando um fator fortemente demarcador de *diferenças individuais*. Contudo, não é apenas isso que tem relevância no meio musical. O fato de um indivíduo ser um bom músico, isto é, de saber tocar com maestria o seu instrumento, parece contar bem mais. De modo contrário, alguém que possui um título superior e que não é um músico muito habilidoso, pode acabar inclusive sendo inferiorizado (já que a sua titulação não condiz com a sua real qualidade enquanto instrumentista<sup>80</sup>).

Outro fator que contribui para turvar a fronteira entre uma atuação informal (encarada como simples *aprendizado* ou *estudo*) e formal (vista como *trabalho*) na música é a maneira como os próprios músicos encaram a sua profissão. O trabalho, para muitos de meus interlocutores, normalmente é percebido como sinônimo de algo *negativo*<sup>81</sup>, uma atividade que de forma alguma se combina com a profissão que eles exercem. Os entrevistados relataram que não percebem a atividade musical como um trabalho de fato (ou seja, como algo ruim que se faz simplesmente em troca de dinheiro, sendo esta a única recompensa). A música poderia ser pensada, talvez, como um *trabalho privilegiado*, uma atividade que combina tanto obrigações quanto prazeres. É por isso que o músico, muitas vezes, não percebe a sua profissão realmente como uma profissão. Esta é uma atividade que mistura, como poucas, as dimensões do *aprendizado*, *estudo* e *trabalho*, confundindo os limites reais entre essas distintas esferas.

---

<sup>79</sup> As provas específicas para o ingresso dos candidatos nas universidades, exigidas para os cursos de música (e também para outros cursos da área artística), são o exemplo mais forte desse ponto. Essas provas em geral ocorrem semanas antes do candidato prestar o vestibular, ou seja, a escolha dos mais aptos já começa a ser feita antes do processo padrão de seleção das universidades.

<sup>80</sup> Escutei algumas falas dos entrevistados nesse sentido, que mencionaram um ou outro músico que detém vários títulos e diplomas, mas que não são grandes instrumentistas.

<sup>81</sup> Rever, a este respeito, o *tripalium* (p. 53).

#### 4.2.3. A faculdade como local de formação do músico

Como mencionado, o aprendizado do indivíduo que se torna um músico profissional quase sempre tem início anos antes do ingresso na faculdade. Ter um conhecimento e habilidades musicais desenvolvidos até certo nível é um pré-requisito para que o candidato possa ser aceito em muitos cursos de graduação. Esse aprendizado às vezes começa na infância ou na adolescência, mas é no período da faculdade que ele vai se solidificar. A escolha por cursar uma faculdade de música surge, assim, como uma espécie de *rito de passagem*<sup>82</sup>, já que, ao tomar tal decisão, o indivíduo em grande medida afirma a sua opção por adotar a profissão de músico. Por vezes, alguns se decepcionam com o curso e acabam optando por outro. Todavia, na maioria dos casos a decisão já surge bem consolidada no momento do ingresso na faculdade, só se reforçando durante o período da graduação.

Ao optar por essa faculdade, contudo, muitos indivíduos parecem ter um conhecimento bastante superficial sobre a realidade da profissão musical que irão enfrentar. Excluindo aqueles que já possuem músicos na família (ou que têm algum tipo de contato mais próximo com tais artistas), e que, portanto, têm mais chances de obter um conhecimento específico e prático da área, a maioria dos indivíduos parece escolher tal graduação porque ela representa uma *extensão* do estudo que eles já vinham realizando previamente. A faculdade surge como uma oportunidade para se aprofundar no estudo do instrumento, bem como para adquirir outros saberes específicos do meio musical.

Muitos músicos da OCTSP, conforme relatado nas entrevistas, não estavam pensando tanto na profissão quando decidiram pela faculdade de música, mas sim no aprofundamento de uma experiência prévia que já vinham tendo. Em outras palavras, naquele momento eles não refletiam tanto sobre o *futuro* que poderiam ter, mas sim sobre o *presente* – também levando em conta o *passado* (a história que já vinham construindo como músicos e como estudantes de música).

---

<sup>82</sup> Esse *rito de passagem*, porém, não deve ser entendido tanto como uma ruptura. É uma mudança, mas que em certa perspectiva possui mais continuidades do que descontinuidades.

Essa falta de planejamento, sem dúvida, não é uma exclusividade do meio musical. Muitas pessoas decidem por cursos superiores sem ter tanto em mente o trabalho que depois irão exercer. A falta de maturidade e experiência de vida, intrínseca à idade em que normalmente o vestibular é prestado, contribui para isso. No caso da música, porém, isso parece se agravar, justamente pelo fato de a faculdade representar uma “extensão natural” de vivências prévias, um caminho óbvio a ser seguido por aqueles que já se encontram inseridos no meio musical. Muitos candidatos sequer consideram a opção por outra graduação, pois suas trajetórias como que já estão traçadas desde cedo.

Todavia, ao adentrar no contexto universitário, o indivíduo passa, aos poucos, a conhecer melhor a realidade da profissão que precisará desempenhar. Em poucos anos ele estará formado e deverá se sustentar da atividade que está aprendendo. Do mesmo modo que, ao optar pelo curso, o músico normalmente não tem um conhecimento muito profundo e prático da área, a faculdade parece não ser exatamente o local no qual ele vai adquirir esse conhecimento, ao menos não no nível em que seria esperado e desejado. Observa-se, nesse sentido, um descompasso entre o que a graduação oferece e ensina e a realidade do mercado de trabalho. Para ilustrar essa falta de sincronia, basta dar um único exemplo, que acaba afetando muitos músicos que desejam atuar em orquestras.

O estudante de música que adota como ênfase, no curso, um determinado instrumento musical, acaba estudando prioritariamente o repertório *solo* do instrumento em questão. Em outras palavras, na graduação, o foco está na formação do indivíduo enquanto um músico *solista*, ideia reforçada pelas exigências de repertórios que o aluno precisa cumprir ao longo dos semestres, obras que são, em sua maioria, compostas dentro deste formato. É claro que o aluno não toca apenas peças *solo*: ele em geral também adquire alguma experiência tocando em pequenas formações de música de câmara (duos, trios, quartetos etc.), mas isso normalmente é entendido como algo secundário dentro do processo de formação do músico. O repertório orquestral, por sua vez, costuma ser muito pouco trabalhado no período da faculdade – quando o é (certamente não na medida adequada).

Assim, ao obter o diploma de nível superior, um músico pode ter conquistado uma habilidade e um domínio satisfatórios sobre o repertório *solo* de seu

instrumento, mas muito pouca experiência no que se refere ao repertório orquestral. Surge então a questão: após se formar, o instrumentista que deseja atuar como *performer* vai trabalhar como solista ou como músico de orquestra? A maioria dos músicos diplomados acaba se tornando músicos de orquestra, muitas vezes não por falta de vontade (ou mesmo talento) para serem solistas, mas simplesmente porque o mercado de trabalho assim os força. Os solistas que de fato conseguem viver (ou sobreviver) apenas como solistas são uma ínfima minoria, constituída apenas pelos músicos mais talentosos<sup>83</sup>. Assim, ao se constatar que grande parte dos músicos graduados acaba sendo empregada em orquestras, observa-se o enorme descompasso que há entre aquilo que é ensinado na faculdade e o que a profissão realmente exige. A graduação acaba não se alinhando com as reais exigências do mercado de trabalho<sup>84</sup>.

Segundo meus interlocutores, um instrumentista de orquestra somente aprende a ser, de fato, um *músico de orquestra*, quando começa a exercer tal profissão. O descompasso não está apenas no que se refere aos repertórios estudados, mas também no tipo de experiência musical que o indivíduo obtém na faculdade. Tocar num grupo grande é diferente de tocar sozinho ou num grupo pequeno (onde só existe um músico para cada parte instrumental, como num quarteto de cordas, por exemplo). Como já detalhado, na orquestra é preciso *homogeneizar* o produto musical, e se o músico, durante a sua graduação, não teve a chance de tocar em conjuntos maiores, não há como ele desenvolver essa competência num curto prazo.

É por isso que muitos alunos, enquanto ainda estão cursando a graduação, buscam, logo cedo, inserir-se em alguma orquestra, ou ao menos ter algumas experiências com tais grupos. Em certo sentido, isso já representa uma tentativa de aproximação com o mercado de trabalho real, algo que as faculdades parecem ignorar. Alguns entrevistados relataram que seus professores de instrumento não gostavam que eles tocassem em orquestras, no período em que estavam na

---

<sup>83</sup> Isso não significa que músicos de orquestras não possam, eventualmente, atuar também como solistas, dando recitais solo ou mesmo solando com orquestras, mas certamente não é dessa atividade que provêm a parte substancial de seus rendimentos econômicos.

<sup>84</sup> Isso não significa dizer, segundo meus interlocutores, que a exigência pelo domínio dos repertórios *solo* dos instrumentos deva ser abandonada; na verdade, um equilíbrio maior deveria ser buscado no processo de formação universitária do músico.

graduação, pois “perderiam o foco” de sua formação. Ao insistirem em tocar em grupos como esses, meus interlocutores entendiam que, na verdade, estavam *ampliando* e não *restringindo* seus conhecimentos, ao mesmo tempo em que já se preparavam para a realidade que os esperaria em breve, quando estivessem diplomados.

A faculdade, portanto, parece ser um local no qual se supre muito bem certas necessidades técnicas e expressivas da formação do músico (relativas às habilidades necessárias para tocar um determinado instrumento musical). Quanto a isso, pouco se poderia contestar. Contudo, a graduação em música (excluindo algumas faculdades pelo Brasil) pouco se afirma como um espaço de vivência ou inserção na realidade da profissão, visto que são poucos os cursos que possuem orquestras internas ou mesmo vínculos com orquestras externas, nas quais os alunos possam começar, desde cedo, a adquirir experiências de tocar coletivamente<sup>85</sup>.

O caminho necessário para a formação de um *músico solista*, ainda que apresente pontos em comum, é em essência diferente daquele requerido para a gênese de um *músico de orquestra*. Tocar virtuosisticamente um determinado instrumento musical é apenas um dos aspectos importantes para que um músico de orquestra se torne um bom profissional, e talvez nem seja o mais relevante. Há muitas outras questões em jogo: ser capaz de tocar em grupo, saber relacionar-se com os outros, perceber-se como parte de um todo maior, conseguir vencer metas de trabalho dentro de prazos curtos e pré-determinados, ter respeito no cumprimento de horários e rotinas profissionais etc. Esses últimos aspectos vinculam-se muito mais à *realidade* (por assim dizer) da profissão do que aquilo que é exigido e ensinado na faculdade, segundo a opinião de meus interlocutores. Isso é algo que os cursos superiores em música parecem não conseguir suprir de forma satisfatória, ao menos no que se refere à formação dos músicos que irão atuar no contexto das orquestras.

---

<sup>85</sup> Uma exceção, no caso do Rio Grande do Sul, é o curso de música da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), que possui uma orquestra vinculada à universidade, o que representa uma primeira oportunidade para os alunos que desejam atuar no ramo.

#### 4.2.4. Os significados do trabalho com música

O trabalho no campo da música é uma atividade carregada de uma forte dimensão simbólica. Ele pode ser visto, por exemplo, como uma realização de vida, algo que propicia um sentido superior à existência. Essa subseção busca desdobrar alguns sentidos que esse tipo de trabalho assume para os profissionais que atuam no ramo, notadamente para os músicos de orquestra. São significados que, apesar de estarem diretamente vinculados à música, em grande parte vão além deste universo.

Nas entrevistas, questionei meus interlocutores se a música havia lhes ensinado algo, e como isso poderia ser explicado e exemplificado. As respostas foram muito variadas e interessantes, demonstrando que as conexões que cada um tece com essa manifestação artística são bastante particulares (acredito que, em parte, devido ao grau de abstração que a caracteriza, tal como exposto em 3.9.6.).

A vivência na música é percebida, por vários interlocutores, como um espaço para o aprendizado de múltiplos valores, princípios, concepções e estratégias de vida. Para alguns, a música ensina a lidar com a superação de desafios, a pressão e o cumprimento de metas. Para outros, ela fornece uma base para o desenvolvimento da organização, da disciplina e da responsabilidade. O estudo musical envolve muita paciência e força de vontade, resignação e persistência, nele avançando somente aqueles que são mais persistentes. O trabalho na orquestra, por sua vez, instrui o indivíduo a ter respeito, prestando atenção nos outros e não apenas em si mesmo. Faz com que cada um contribua com a sua parte, mas sempre em sintonia com o que é oferecido pelos demais. Dentro da orquestra, o indivíduo é treinado a ter o devido respeito pelas hierarquias, mas nunca ao ponto de anular-se completamente. Para aqueles que são líderes (*maestro*, *spalla* e *chefes de naipe*), a música ensina os limites em que essa liderança pode ser exercida (aqui se observa as diferenças entre *autoridade* e *autoritarismo*). A atividade na orquestra também pressupõe momentos de atuação e de espera, ou seja, uma alternância entre *atividade* e *passividade* por parte de cada indivíduo.

Todos esses aspectos, e vários outros, são ensinamentos que o músico obtém diretamente da música e do trabalho junto às orquestras, sendo aplicáveis

nesses domínios específicos e também em várias outras instâncias da vida. Pode-se dizer que a música proporciona um tipo de conhecimento que a *extrapola*. É por isso que o trabalho musical, além dos aspectos propriamente artísticos, oferece uma série de outros valores significativos – ensinamentos que os músicos, caso tenham sabedoria e sensibilidade, poderão levar adiante em suas vidas.

#### Quadro 13 – O que a música significa para o músico

Uma das perguntas que fiz a todos os entrevistados era: "O que a música significa para você?". Abaixo, as respostas de alguns interlocutores:

"Hoje a música é tudo para mim. É o que eu faço diariamente. Não é só trabalho. Para muita gente até pode ser, apenas uma questão profissional. Para mim, é uma parte natural da vida, tanto na minha hora de lazer quanto na profissão. Tudo que eu faço, que eu gosto, é relacionado com a música. Como eu tenho um interesse muito grande em conhecer, em aprender mais, a música é uma parte muito grande em mim. Eu realmente não vou me distanciar disso. A música é tudo, não sei como definir de outra forma...".

"A música é um propósito de vida. Ela está relacionada a algo mais elevado, algo que dá propósito para fazermos as coisas. Acho que a gente não levanta de manhã para bater ponto e ir para a praia no final de semana. Acho que tem uma coisa a mais... Acho que a música conecta as pessoas com isso. O meu propósito é esse: inspirar e incentivar essa área, essa dimensão, tocando para as pessoas e ensinando-as também. Esse é o meu propósito na música".

"Desde cedo eu sempre gostei de música. Para mim, música é a minha vida. É um sonho que eu tive, é tudo que eu fiz. Tudo que eu fiz e que eu faço é em função da música. Ela é a minha profissão, o meu hobby... É uma coisa além da parte profissional. Eu não vejo a música como uma coisa que é cansativa, tal como outras tarefas que eu tenho que fazer. Se eu estou estudando música, para mim é uma diversão, um prazer. Eu diria que não separo muito prazer de trabalho, está tudo misturado".

Quanto aos aspectos musicais propriamente ditos, um ponto a se ressaltar é o contato direto que o indivíduo realiza com as obras dos grandes mestres. Dentro da orquestra, o músico contribui para dar vida a músicas que, estritamente falando, só possuem existência física e concreta na partitura. O artista torna imaterial algo inicialmente material: ele se vale da partitura (o papel que contém a linguagem musical escrita) para fabricar os sons (a energia sonora que representa a linguagem musical). Essa contribuição individual é muito significativa porque, sem ela, a música não se efetiva.

Ao tocar, o músico cria uma espécie de *união* ou *comunhão* com o compositor (o primeiro criador da obra). O instrumentista é, na verdade, um *recriador*, um *segundo criador* da obra. Observa-se, assim, a formação de laços entre o trabalho do instrumentista e o trabalho do compositor (que às vezes pode ser um gênio mundialmente reconhecido e renomado). Essa associação com um ser "cultuado"



por todos garante *prestígio* e *distinção* ao músico, fornecendo uma forte carga simbólica a sua atividade, assim como recompensas imateriais significativas.

Diante de todos esses aspectos, o músico pode se perceber como alguém diferenciado, uma pessoa que, como poucas, tem acesso a *instâncias superiores* (estéticas, artísticas, simbólicas etc.). A música, nesse sentido, segundo as palavras de alguns interlocutores, fornece um crescimento espiritual ímpar, uma chance de evolução intelectual e emocional que poucas outras profissões possibilitam.

Ainda dentro desse processo de descoberta de significados distintos dentro da atividade laboral, é importante destacar que o indivíduo, com o tempo, também vai se adaptando à profissão que exerce. Ele acaba descobrindo e mesmo criando simbolismos a partir de seu trabalho. Em outras palavras, cada um, aos poucos, aprende a ver os benefícios, vantagens e privilégios oriundos da atividade profissional que desempenha. Isso não significa que o trabalho, *per se*, possua características positivas. Antes, acredito que os indivíduos passam a simbolizar e a significar sua própria atividade prática na medida em que a exercem. No entanto, isso também não significa que essa simbolização seja falsa ou enganosa. Ela apenas reforça o caráter *imaterial* típico de algumas profissões.

Por fim, um último elemento importante vinculado a essa temática diz respeito ao retorno social do trabalho do músico. O instrumentista de orquestra, ainda que faça música para si, também a faz para os outros. Alguns entrevistados destacaram a dimensão *coletiva* da atividade como um ponto fundamental da profissão. O ato de levar a música ao público é uma das principais recompensas simbólicas por eles obtidas. O reconhecimento, por parte dos outros, muitas vezes é percebido, por exemplo, ao final dos concertos, quando algumas pessoas da plateia se dirigem aos músicos para cumprimentá-los e agradecer pelo produto artístico performado. São momentos muito significativos para ambos os lados: tanto para quem agradece e congratula quanto para aquele que recebe o agradecimento e os elogios.

Nesses instantes, quando se estreitam os laços entre os artistas e o público, os primeiros compreendem que sua atividade possui uma *dimensão social* relevante. Levar uma música de qualidade às pessoas é algo significativo, pois traz uma espécie de recompensa não monetária. No caso da OCTSP, os Concertos Banrisul

para Juventude são os exemplos máximos desse aspecto social do trabalho do músico de orquestra, pois através dessa série a música clássica é oferecida a um público de jovens que dificilmente teriam acesso a esse universo artístico se não fosse pela iniciativa da orquestra e dos músicos, bem como do patrocinador que sustenta o projeto.

#### 4.2.5. Percepção e valorização da profissão

Os aspectos simbólicos inerentes ao trabalho musical por sua vez conduzem à discussão da percepção e da valorização da profissão. Estes dois pontos podem ser pensados a partir de duas perspectivas: percepção e valorização *interna* (do músico e do meio musical) e *externa* (daqueles que estão de fora deste meio); e valorização *simbólica* e *econômica*. É importante ter em mente que, ao tratar de percepções e valorizações, também se está dialogando com o conceito de *identidade profissional*, na medida em que a *identidade* envolve, em sua formulação, tanto o *eu* como o *outro*, bem como aspectos subjetivos e objetivos. Para começar a exposição, tratarei das duas primeiras categorias: *interna* e *externa*<sup>86</sup>.

É interessante contrastar a visão que o meio externo tem sobre uma profissão com as percepções dos próprios trabalhadores que estão inseridos nesse meio. No caso da música clássica, por vezes essas impressões são bastante distintas e contrastantes. Uma reclamação que os músicos verbalizaram nas entrevistas refere-se ao fato de o público, em sua maior parte, não ter em mente a quantidade e a complexidade do estudo e da preparação que existe por trás do trabalho do músico. Muitos acreditam que este apenas “senta na cadeira, toca e se diverte”, como se a habilidade musical fosse algo natural, uma virtude que acompanha (ou não) o indivíduo desde o seu nascimento. As pessoas em geral não imaginam que a música (especialmente a música clássica) é uma área que, como as outras, exige muita dedicação e esforço por parte daqueles que querem ser bem-sucedidos.

---

<sup>86</sup> Aqui abordarei principalmente uma percepção *externa* a respeito da profissão, já que as percepções *internas* são o tema de todo este quarto capítulo, que, como exposto, contém uma visão mais *êmica*.

O trabalho que embasa a atividade do músico erudito em alguma medida é encoberto pelas ideias de *dom* e *talento*, vigentes no senso comum<sup>87</sup>. Isso, ao mesmo tempo em que traz um prestígio à profissão (pois só entraria nesse meio quem possui tais habilidades inatas), também diminui todo o esforço do músico para se manter em forma e atuante. O músico acaba sendo percebido como um ser passivo que simplesmente dispõe de certa capacidade musical que lhe foi dada sabe-se lá como (“é um ser agraciado”), e que basta ele colocar em prática o seu enorme talento para que as coisas sejam feitas com facilidade. Essa percepção externa invisibiliza o esforço concreto que de fato perpassa toda a atividade musical do profissional – estudo diário, rotina intensa de ensaios, início muitas vezes precoce na música etc.<sup>88</sup>.

Outra falsa impressão *externa* refere-se ao verdadeiro *status* social dos músicos. A elegância que caracteriza o modo de vestir destes profissionais, durante os concertos, pode transmitir uma ideia equivocada sobre a sua real condição econômica. Os ternos dos homens e os vestidos elegantes das mulheres passam a impressão de que esses indivíduos são bem-sucedidos economicamente, o que contribui para reforçar o julgamento de que a música clássica seria uma arte restrita às elites. Nem todos se dão conta que as roupas elegantes usadas pelos músicos são simplesmente o figurino de trabalho desses artistas, um tipo de vestimenta que na verdade *oculta* a real condição social e econômica de muitos indivíduos.

Por outro lado, também se percebe uma visão de que o músico é, no fundo, um vagabundo, alguém que de fato não gosta de trabalhar e que apenas quer se divertir e ganhar algum dinheiro (no fundo, um boêmio). Ainda que a música clássica não seja o ramo mais afetado por esse tipo de preconceito – o é bem menos que a música popular, por exemplo –, parte dele parece se estender até este setor. Há quem veja a atividade musical como uma profissão de segunda categoria, um trabalho que mereceria pouco respeito quando comparado a outros de maior prestígio social. Parte dessa desvalorização *externa* é devida ao próprio governo ou Estado, que, na visão de meus interlocutores, não costumam dar o devido incentivo à cultura e à arte. Além disso, quando é preciso cortar investimentos, o setor cultural

---

<sup>87</sup> CERQUEIRA (2015b) também chama a atenção para este ponto.

<sup>88</sup> Para uma abordagem a respeito do *dom* e do *talento* em um contexto bem diferente, ver DAMO (2005), que os trabalha no universo do futebol.

costuma estar entre os primeiros alvos. Todos esses fatores externos contribuem para criar uma certa impressão negativa a respeito da profissão musical.

#### Quadro 14 – Valorização e desvalorização da profissão

Numa das entrevistas, um interlocutor contou a seguinte história: "Uma vez eu estava em Gramado, fazendo um cachê, tocando num festival, na rua... Eu estava tocando e um homem que estava sentado num daqueles bistrôs, junto com a família, me chamou. Eu fui até ele e então o homem pegou uma nota de 50 reais e colocou dentro do meu bolso, dizendo: 'isso é para você tocar longe daqui'. Foi uma atitude arrogante, mas por outro lado eu gostei de ter ganhado os 50 reais. Eu me retirei e fui tocar em outro local".

Esse pequeno acontecimento concentra de modo vivido a valorização e a desvalorização que caracterizam a profissão do músico. Naquele momento, o instrumentista foi percebido como um estorvo para o lazer da família. Para expulsá-lo dali, o homem resolveu ressarcir-lo com uma boa quantia em dinheiro, um valor que, ao mesmo tempo em que demonstrava uma possível simpatia pelo trabalho do músico, era também o preço para que este obedecesse a sua ordem de se retirar para longe dali.

Essas visões *externas* contrastam com as percepções *internas*, referentes às impressões que os próprios músicos têm sobre o seu trabalho. Nas entrevistas, busquei descobrir se eles sentiam-se valorizados em sua atividade, e as respostas foram bastante diversas. A questão da valorização profissional aparece entrelaçada com o conceito de *identidade profissional* porque, a partir da primeira perspectiva (externa), um indivíduo pode construir uma visão positiva ou negativa a respeito do seu trabalho. A pergunta "O que significa viver de música?" passa por uma aceitação (ou não) de uma *identidade profissional* de músico, e pode ser dirigida a cada indivíduo que atua na área, mas também ser pensada em relação a toda a classe de profissionais que formam o setor.

A noção de valorização profissional, como mencionado no início desta subseção, pode ser explorada a partir de duas outras abordagens. Nesse sentido, existe uma valorização *simbólica* (imaterial) e uma valorização *econômica* (material) da profissão. Quanto ao lado *simbólico*, pode-se partir do princípio de que é importante haver um reconhecimento do trabalho do músico tanto por parte do público quanto do governo e dos financiadores (patrocinadores) da arte. Se essas três instâncias – público, governo e patrocinadores – não valorizam o músico erudito ou as orquestras, suas atividades tornam-se praticamente impossíveis. Pode-se pensar em cenários nos quais haja uma maior valorização por parte de um ou outro destes três setores, mas o ideal, para os artistas, é que todas essas instâncias

reconheçam a relevância da arte – mais especificamente da música clássica – para a sociedade.

Internamente, ou seja, dentro do próprio meio musical, essa valorização *simbólica* ocorre de forma mais intensa. Os músicos são os primeiros a defenderem a relevância de sua atividade. Atuando na área cultural (e, num sentido mais livre, do “entretenimento”), eles trabalham para que os outros possam se divertir, ter momentos de lazer. Eles oferecem um produto artístico *de qualidade* (a partir do ponto de vista *ênico*), ou seja, um tipo de música de importância histórica que é performada de uma maneira que se poderia chamar de *artesanal*: ao vivo, em instrumentos acústicos, apresentada após vários ensaios etc. Em outras palavras, este produto artístico é resultado de um trabalho demorado e detalhado. Isso, por si só, já bastaria para demonstrar a relevância de tal atividade, na opinião dos entrevistados. Alguns músicos se percebem como verdadeiros guardiões de uma tradição que remonta há quatro séculos ou mais. Eles dão vida às grandes obras da história da música, sendo os sucessores de uma tradição artística que, sem a contribuição deles, cairia em esquecimento.

Essa forte *valorização simbólica interna*, contudo, nem sempre é acompanhada de uma *valorização econômica* correspondente. Em outras palavras, é interessante buscar compreender se, comparada à relevância atribuída a seu trabalho, o músico ganha o equivalente em termos econômicos. As percepções dos entrevistados a esse respeito também variaram bastante.

A maioria dos músicos entrevistados acredita que o valor que recebem para tocar na OCTSP (e nas outras orquestras) é justo diante da quantidade e complexidade do trabalho que exercem. Alguns tentaram racionalizar isso por meio de cálculos que levavam em conta o valor da hora trabalhada. Assim, tomando como exemplo os Concertos Oficiais da OCTSP, nos quais, para cada apresentação e ensaios correspondentes, o músico trabalha cerca de 23 horas, ganhando para isso aproximadamente mil reais, a média do valor pago por hora de trabalho ficou em 43 reais. Comparando com o valor pago pela hora trabalhada da maioria das demais profissões, essa quantia foi considerada como *boa* pelos entrevistados. No caso dos Concertos Banrisul para Juventude, nos quais são quatro horas trabalhadas e o

pagamento é o mesmo, o valor da hora de trabalho é de 250 reais, o que foi considerado *excelente* por alguns interlocutores<sup>89</sup>.

Outra parcela dos músicos entrevistados, porém, crê que esses pagamentos não estão à altura do tipo de serviço que desempenham (principalmente os 43 reais correspondentes aos Concertos Oficiais). Eles acreditam que esses valores deveriam ser mais elevados, por várias razões; dentre elas: a qualificação exigida dos profissionais, os vários anos de carreira de alguns instrumentistas, a experiência ou tempo de trabalho contínuo dentro de uma mesma orquestra etc. Todos esses fatores, segundo os entrevistados, precisariam ser reconsiderados para uma redefinição dos valores de remuneração.

Tal reclamação também está embasada no fato de que, há alguns anos, os cachês que as orquestras pagavam aos músicos costumavam, na média, ser mais elevados. De acordo com os instrumentistas que atuam há mais tempo na OCTSP, essa orquestra, com o passar do tempo, veio diminuindo o valor dos cachês. Isso, contudo, não é uma atitude exclusiva deste conjunto: a desvalorização econômica dos cachês, ao menos no caso do Rio Grande do Sul, representa uma tendência geral seguida por praticamente todas as orquestras do Estado. Conforme uma ou outra veio diminuindo o valor que pagava aos músicos, as demais começaram a adotar o mesmo caminho. Segundo um interlocutor, o valor dos cachês pago pela OSPA é tomado como referência por vários outros grupos. Assim, se a principal orquestra do Estado diminui o pagamento, as outras como que se sentem “autorizadas” a fazer o mesmo.

O cenário atual de crise econômica, que vem afetando o país desde há alguns anos e impactando vários setores da sociedade e da economia brasileiras (dentre os quais o campo artístico e, nesse espectro, a atividade musical), parece ter contribuído bastante para uma piora da situação das orquestras e dos próprios músicos. Alguns instrumentistas mais velhos relataram que, há quinze ou vinte anos, por exemplo, a situação era a oposta. No caso do Rio Grande do Sul, havia mais oferta de trabalho nas orquestras e os pagamentos eram melhores. Em parte, isso se devia à quantidade de profissionais no mercado, que era significativamente

---

<sup>89</sup> É importante ressaltar que essa contabilização das horas de trabalho não envolve o tempo de estudo individual em casa.

menor, o que fazia com que os músicos fossem mais valorizados devido à exclusividade da mão de obra. Alguns interlocutores relataram que, naquela época, precisavam inclusive recusar convites para alguns concertos, pois constantemente tinham suas agendas completamente cheias. Havia mais demanda de trabalho e poucos profissionais qualificados no mercado.

Com os anos, a situação piorou: mais profissionais começaram a entrar no mercado de trabalho, o nível de formação dos músicos elevou-se (com mais instrumentistas realizando cursos de pós-graduação, por exemplo), as orquestras começaram a enfrentar maiores dificuldades para a obtenção de patrocínios, o valor dos cachês diminuiu, as oportunidades de trabalho escassearam etc. É claro que uma ou outra orquestra pode ter enfrentado períodos de bonança, mas a tendência geral, nos últimos vinte anos, parece ter sido a de desvalorização econômica da profissão do músico de orquestra.

Caso esse cenário, no futuro, se agrave ainda mais, a própria existência das orquestras entrará em risco. Sem ter como se sustentar economicamente, tudo indica que somente os grupos com vínculos mais fortes e estáveis conseguirão sobreviver. Outros, mais fracos, simplesmente poderão desaparecer<sup>90</sup>. A questão da qualidade artística desses conjuntos musicais também poderá sofrer um revés. Com o valor dos cachês em queda, possivelmente apenas os músicos menos qualificados aceitarão as ofertas de trabalho, o que certamente comprometerá o produto artístico final. É possível que as orquestras se tornem espaços de atuação para estudantes de música, e não mais de músicos profissionais. Por estarem em processo de formação, talvez somente os músicos menos experientes se submeterão a trabalhar recebendo baixos cachês. Algumas orquestras poderão se tornar, assim, ambientes para instrumentistas estagiários.

Por outro lado, também é possível imaginar que a falta de opções no mercado de trabalho faça com que os músicos profissionais não sejam capazes de recusar o serviço nas orquestras. Assim, terão que se submeter a condições contra as quais não conseguirão se opor. A consequência disso certamente será uma *precarização* ainda maior no setor. O fato é que, a partir dessa possibilidade ou da anterior, o

---

<sup>90</sup> Como ocorreu com a Orquestra Filarmônica da PUCRS, caso que será abordado em 4.2.9.

cenário futuro não parece ser dos mais animadores. Uma maior desvalorização econômica poderá acarretar numa crescente desvalorização simbólica da profissão, que se tornará cada vez menos atrativa àqueles interessados em seguir carreira como instrumentistas de orquestra.

#### 4.2.6. Equilibrando o material e o imaterial: os investimentos individuais e as dificuldades da profissão

Como já enfatizado, a profissão do músico, mais especificamente a do instrumentista de orquestra, pode ser compreendida a partir de duas dimensões complementares. A primeira, que denomino *imaterial*, abarca o próprio produto final do trabalho desses profissionais, isto é, a música, bem como todas as recompensas simbólicas, psicológicas e emocionais advindas dessa atividade. A segunda, que designo como *material*, envolve, tal como qualquer outro emprego, questões como dinheiro, rotina de horários, compromissos, responsabilidades etc. O músico, da mesma forma que qualquer outro trabalhador, constantemente avalia essas duas dimensões ao formular, para si e para os outros, sua *identidade profissional*, noção que é construída a partir de aspectos subjetivos e objetivos.

Creio já ter avançado bastante a respeito dos tópicos relacionados ao lado *imaterial* da profissão. Nesta subseção, portanto, contrastarei essa visão com alguns outros enfoques que têm como alvo principalmente os aspectos *materiais* da atividade. Em primeiro lugar, julgo importante refletir sobre os músicos em termos dos *investimentos* que cada indivíduo realiza para tornar-se um artista profissional e para manter-se empregado no setor. Esses investimentos podem, igualmente, ser de natureza *imaterial* ou *material*.

Para se tornar um músico erudito é necessário anos de estudo e dedicação, como já enfatizado. Normalmente, o período inicial da formação tem início antes de o indivíduo entrar para a faculdade. Essa formação inclui, principalmente, fazer aulas de música de forma individual e/ou em grupo, em paralelo com o estudo regular em



casa<sup>91</sup>. As aulas exigem um investimento econômico, ou seja, gastos em dinheiro, sendo normalmente bancadas pelos pais ou por outros familiares. Caso o jovem não tenha muitas condições econômicas, seu aprendizado pode se dar através de projetos sociais ou em instituições que ministram aulas de música de forma gratuita.

Não há, contudo, como escapar de certos gastos financeiros, tais como a aquisição dos materiais necessários para as aulas e, principalmente, dos custos para adquirir um bom instrumento musical. Mesmo que comece a estudar num instrumento de qualidade inferior, quando o indivíduo finalmente decide pela carreira musical é essencial que ele adquira um bom instrumento. Violinos, violas, violoncelos e contrabaixos, antes de qualquer outra coisa, são os *instrumentos de trabalho* dos músicos.

Para se ter uma ideia dos gastos envolvidos nesse processo, um entrevistado afirmou que pagou 30 mil reais por seu contrabaixo, e outro, 40 mil por seu violoncelo. Instrumentos de qualidade superior obviamente extrapolam esses valores. Os músicos gastam tais montantes em seus instrumentos musicais porque sabem que, se este for de boa qualidade e se for bem cuidado, poderá ser usado por toda a vida. Esses investimentos econômicos iniciais, entretanto, não param por aí: todo o instrumento necessita de uma manutenção permanente, já que, devido ao uso diário, certas partes acabam se desgastando.

Tomando como exemplo a viola, um interlocutor comentou que, para esse instrumento, há basicamente três tipos de encordoamentos. Os mais baratos custam entre 300 e 400 reais, mas são indicados apenas para alunos iniciantes. Os de qualidade média, já para uso profissional, estão na faixa de 500 a 600 reais. As melhores opções custam entre 700 e 800 reais. O ideal é que as cordas da viola sejam trocadas a cada três meses, mas como os músicos em geral não têm condições financeiras para tanto, eles as utilizam por seis meses ou até mesmo um ano<sup>92</sup>.

---

<sup>91</sup> É pouco comum um músico erudito realizar a sua formação de maneira autodidata, ou seja, sem o auxílio de professores especializados. Essa situação, contudo, é mais frequente no universo dos músicos populares.

<sup>92</sup> Com o uso, as cordas vão perdendo a capacidade de afinação, o que por sua vez influencia no modo como os dedos devem ser posicionados no braço do instrumento. Os dedos precisam ser

Assim como as cordas, os arcos também se desgastam, pois com o uso vão perdendo a crina. Um encrinamento custa em torno de 150 reais, e o tempo útil deste material costuma ser o mesmo das cordas (tempo que também é estendido pelos músicos devido à falta de recursos econômicos para uma manutenção adequada). Um músico precisa sempre ter na reserva pelo menos um arco e um jogo sobressalente de cordas, pois nunca se sabe quando uma corda poderá arrebentar durante um ensaio ou apresentação.

Além disso, devido ao transporte constante, os instrumentos, se não estiverem bem protegidos, podem sofrer com batidas, arranhões, solavancos etc. Para evitar isso, é necessário comprar um estojo (*case*, *bag*) de qualidade. Quanto maior o investimento financeiro do músico em seu instrumento, mais medo ele terá de perdê-lo. É como se os músicos andassem com “carros nas costas” quando transportam seus instrumentos musicais a pé pelas ruas da cidade. Por isso, nas entrevistas, ressaltaram temer constantemente os roubos e assaltos.

Outros gastos envolvidos na profissão relacionam-se com a aquisição e manutenção das roupas para os ensaios e, principalmente, para as apresentações (ternos para homens<sup>93</sup> e vestidos para mulheres). Há os custos para a impressão ou compra das partituras, e também os gastos com transporte até o local dos ensaios e apresentações (combustível, estacionamento, passagem de ônibus etc.). Músicos que moram em outras cidades e precisam viajar até um local de trabalho distante enfrentam, por vezes, deslocamentos significativos (por consequência, seus gastos com transporte são bem mais elevados)<sup>94</sup>.

Diante de todos esses investimentos imateriais e, sobretudo, materiais, alguém poderia perguntar: vale a pena ser músico? Será que, em algumas ocasiões, o músico não acaba pagando para trabalhar? Mais do que isso: o mercado de trabalho atualmente vem valorizando adequadamente esses profissionais?

---

reajustados pelo músico para um correto posicionamento, que vai sutilmente mudando conforme os desgastes das cordas se agravam.

<sup>93</sup> Houve uma época em que a OCTSP tinha como patrocinador a marca Tevah, franquia de roupas masculinas, empresa que oferecia uma ajuda de custos nas vestimentas dos músicos homens.

<sup>94</sup> Um dos meus interlocutores estava residindo em São Paulo (SP) e precisava vir a Porto Alegre para participar dos ensaios e concertos da OCTSP, o que implicava em gastos mensais com passagens aéreas.

Tomando como exemplo exclusivamente a compra de um instrumento musical de qualidade, fica difícil imaginar quantos anos de trabalho são necessários para que o dinheiro investido retorne ao músico. Da mesma forma, se pode pensar no dinheiro gasto com aulas particulares, faculdade e cursos de pós-graduação. É claro que toda a profissão envolve investimentos financeiros, temporais, emocionais, intelectuais e psicológicos por parte dos aspirantes a um determinado setor de atuação. No caso da música, no entanto, é importante especular se o mercado de trabalho, no que se refere aos cachês e aos salários pagos, realmente está à altura de todos os investimentos pessoais mencionados.

Diante de uma valorização profissional que, ao que tudo indica, nos últimos anos parece estar em queda, o músico pode se questionar: por que se doar tanto a algo que pode não trazer retornos equivalentes? Isso pode gerar um sentimento de frustração, que pode ser parte da explicação para o desânimo observado em relação a alguns profissionais, bem como para certa acomodação (em termos técnicos e motivacionais) verificada ao longo da carreira. Mesmo que a profissão musical não seja um trabalho que ofereça recompensas apenas de cunho material, isso não significa que essa instância deva ser completamente esquecida pelo indivíduo.

Um músico pode se perguntar: por que gastar dinheiro fazendo cursos, comprando um bom instrumento musical e bons materiais, ou então estudar várias horas por dia, todos os dias da semana, se o que se ganha em troca, economicamente, é insuficiente? Para que investir tanto se o retorno parece ser comparativamente pequeno? Muitos músicos enfrentam esse impasse em algum ponto da vida, ou então ao longo de toda a carreira, o que faz com que certos indivíduos inclusive desistam da profissão<sup>95</sup>.

A profissão musical, especialmente a do músico de orquestra, envolve também uma série de outros pontos negativos que precisam ser mencionados nesta pesquisa. Por vezes, no contexto das orquestras, o músico enfrenta problemas

---

<sup>95</sup> Alguns poucos músicos entrevistados confessaram que, em certos períodos de crise, já pensaram em abandonar a carreira musical, mas que nunca chegaram de fato a concretizar tal plano. Acabaram dando a volta por cima e resolveram seguir em frente, enfrentando as dificuldades. Todavia, também ouvi relatos a respeito de alguns músicos que de fato desistiram da profissão. Há instrumentistas graduados que optaram por fazer concursos públicos, e um ou outro músico que inclusive se desfez de tudo o que possuía e que tinha relação com a música: instrumento, partituras etc., afastando-se por completo da área.

como: atritos com colegas e maestro, subserviência excessiva às hierarquias, superação das próprias dificuldades e deficiências musicais, sobrecarga de trabalho, falta de infraestrutura e organização das orquestras, responsabilidade e pressão para não errar durante as performances etc. A isso ainda se somam uma miríade de problemas físicos e psicológicos que podem surgir com o passar dos anos (hérnias de disco, tendinites, bursites, inflamações, *stress*, cansaço físico e mental etc.).

Questões básicas como arranjar um local apropriado para o estudo do instrumento podem virar um grande problema. Um entrevistado comentou que, por um longo período de sua carreira, não conseguia encontrar um espaço adequado para praticar o seu instrumento, pois os vizinhos reclamavam do barulho, e os poucos locais disponíveis tinham muito ruído externo, o que impedia um estudo musical atento e concentrado. Por essas e outras, a motivação do músico vai sendo minada gradualmente.

Para mitigar tais problemas, o músico precisa encontrar um ponto de equilíbrio entre as questões *materiais* e *imateriais* da profissão (incluindo aí as vantagens e desvantagens, os benefícios e prejuízos), de tal forma que seja possível sustentar-se economicamente e, ao mesmo tempo, ser feliz com a atividade que se exerce. Um indivíduo que é capaz de fazer isso, segundo meus interlocutores, pode ser considerado um músico *bem-sucedido* profissionalmente.

Diante de todos esses fatores, o dinheiro aparece apenas como um dos elementos que entra na avaliação final, por vezes não sendo o mais importante. Conforme alguns informantes expuseram: “ninguém entra na música para enriquecer”. Em outras palavras, aqueles indivíduos que adotam a música clássica como profissão parecem não pensar, num primeiro momento (e por vezes nem depois), em de fato ganhar muito dinheiro com esse trabalho. Isso, por sua vez, reforça o fato de que a profissão musical vincula-se a outras modalidades de retornos e recompensas que estão para além do campo econômico.

#### 4.2.7. A OCTSP na visão dos próprios músicos

No terceiro capítulo, expus as minhas impressões a respeito da Orquestra de Câmara Theatro São Pedro e do trabalho que os músicos realizam dentro desse conjunto musical. Nesta subseção, abordarei outros aspectos dessa atuação, tomando como base a visão que os próprios instrumentistas têm sobre o grupo.

Um primeiro ponto a ser ressaltado é que todos os entrevistados já haviam tocado em outras orquestras do Rio Grande do Sul, o que lhes possibilitava uma visão mais ampla sobre o trabalho nesse tipo de serviço musical. Alguns haviam integrado orquestras de outros Estados brasileiros e, inclusive, grupos internacionais. Isso significa que todos os interlocutores tinham alguma base comparativa para argumentar quando foram questionados a respeito das semelhanças e diferenças entre a OCTSP e outros conjuntos similares.

Um primeiro aspecto positivo destacado pelos informantes foi o clima de trabalho amistoso observado na OCTSP. Ali existe um bom ambiente de trabalho, reforçado pelo fato de as relações entre os integrantes serem bastante amigáveis. Com uma ou outra exceção, essa também foi a impressão geral que eu tive a partir das observações que efetuei. Vários instrumentistas disseram que, no contexto das orquestras gaúchas, a OCTSP está entre aquelas que melhor se qualifica em termos das relações internas entre os integrantes. Outro aspecto positivo é o fato de os músicos poderem contar com o plano de saúde da Unimed<sup>96</sup>, o que representa uma garantia importante para eles.

##### **Quadro 15 – Momentos de descontração na orquestra**

Ao longo dos ensaios e apresentações da OCTSP, muitos foram os momentos de descontração que pude observar entre os músicos e entre estes e o maestro. Estas são situações que contribuem para relaxar positivamente o ambiente de trabalho, que às vezes acaba sobrecarregado pela pressão de ter que apresentar um produto de qualidade em prazos muito curtos. Apresento três situações que observei e que me chamaram bastante a atenção.

Num dos ensaios, um instrumentista estava de aniversário. Quando o maestro postou-se à frente da orquestra para dar início ao ensaio, fez um gesto e todos os músicos começaram a tocar o “Parabéns a você”, cada um numa tonalidade diferente. A música soou muito engraçada porque cada músico havia escolhido um tom para tocar, então foi um “Parabéns a você” politonal. Muitos deram risada com o efeito. Não sei até que ponto essa homenagem havia sido combinada entre os instrumentistas, mas o fato é que o aniversariante certamente foi pego de surpresa, ficando muito feliz com o presente.

Em outro ensaio, houve outra situação extremamente engraçada, que gerou muitas risadas entre os músicos. Exatamente no instante em que o maestro ia dar a entrada para a orquestra começar a tocar, o percussionista (encarregado de tocar o

<sup>96</sup> UNIMED: Confederação Nacional das Cooperativas Médicas.

prato), ao se encaminhar para o seu posto, escorregou num tapete e foi ao chão. O prato caiu junto com ele, fazendo um grande barulho ao se chocar com o piso. Com o impacto, suas partituras voaram da estante de metal, que também veio ao solo, causando mais ruído ainda. Todos pararam e olharam para o local de onde vinha o estrondo. No mesmo instante, um músico que estava mais próximo veio socorrer o colega, ajudando-o a se levantar, mas nesse instante alguns instrumentistas não se controlaram e começaram a dar risadas, enquanto outros se assustaram e ficaram preocupados se o músico havia se machucado. Felizmente, não houve nenhum ferimento. Passado o susto, alguém ainda gracejou, falando bem alto: "Puxaram o tapete dele!". Todos riram.

Esses momentos de descontração nas orquestras, por fim, são bastante comuns quando ocorre o encerramento de alguma música ou do espetáculo. Ao final do ensaio de uma determinada obra, por exemplo, quando tudo correu bem, é possível observar o maestro e alguns músicos sorrindo ou rindo ostensivamente. Essas atitudes são demonstrações de satisfação, de alegria genuína, sentimentos que surgem quando a música foi bem tocada. Ao final dos concertos, os risos e sorrisos também costumam aparecer. Nesses instantes, fica evidente o quanto de carga emocional e concentração são colocadas na interpretação das obras. As expressões positivas de sentimento podem ser interpretadas como: "Conseguimos, demos o nosso melhor e o resultado foi bom!". Ou então: "Como é bom quando um trabalho coletivo dá certo". Por vezes, após a apresentação de obras difíceis, pode surgir um sentimento de alívio: "Conseguimos, nada ou quase nada deu errado. Cumprimos o nosso dever e agora nos livramos dele". O fato é que os risos e sorrisos coletivos contribuem para reforçar a união entre todos os membros do grupo, pois são atitudes que contagiam.

Os repertórios apresentados pela OCTSP, que são resultado direto das escolhas do maestro Cunha (que também é o diretor artístico do grupo), foram destacados como outro aspecto positivo. A OCTSP, em seus concertos, apresenta obras do período barroco, clássico e romântico, além de composições do século XX e XXI. Essa versatilidade, combinada com um diálogo com a música popular, é algo que chama a atenção na atuação do conjunto. É claro que cada músico da orquestra tem as suas preferências musicais: há aqueles que preferem tocar música barroca, outros, música contemporânea etc. No entanto, por abarcar todas essas alternativas, em alguma medida a orquestra acaba agradando a todos os instrumentistas.

A partir de algumas entrevistas, foi possível constatar o apego emocional que os músicos que tocam há mais tempo na OCTSP sentem em relação ao grupo. Existe um forte vínculo afetivo de alguns instrumentistas com a orquestra. Por estarem lá há mais de dez, quinze ou vinte anos, certos indivíduos acompanharam muitas mudanças internas e externas. Por isso, forneceram algumas observações interessantes sobre como o trabalho do grupo poderia ser melhorado.

Alguns entrevistados observaram que um ponto negativo que, em alguma medida, acaba afetando a qualidade artística da OCTSP é a alta rotatividade dos músicos que integram o grupo. Como mencionado, este se caracteriza por ter um núcleo mais permanente de músicos (com atuação regular) e uma parcela mais efêmera de instrumentistas (que apenas ocasionalmente participam dos concertos).

Essa mistura de membros fixos e esporádicos impede um maior entrosamento musical entre os instrumentistas, pois, pelas próprias características de funcionamento do conjunto, não existe uma equipe completamente fechada de profissionais.

Assim, se há muitas trocas de músicos (o que pode ser constatado a cada nova apresentação da OCTSP), fica muito difícil obter uma *unidade de atuação* no grupo. Os músicos, entre si, acabam não se conhecendo (pessoalmente e musicalmente) de forma mais profunda, nem mesmo o maestro. Acabam não sabendo como este último gosta de trabalhar, quais suas preferências e exigências, o seu estilo de regência etc. Essa dificuldade de união acaba sendo agravada pelo fato de algumas séries de concertos da OCTSP não terem uma periodicidade maior de apresentações. Desse modo, com concertos muito espaçados (um por mês, por exemplo), os músicos acabam perdendo a convivência e a familiaridade com os colegas.

Outra reclamação referiu-se aos fracos vínculos observados entre os instrumentistas e os cargos gerenciais da orquestra, e também na relação com os patrocinadores. É como se os músicos estivessem numa ponta do processo e esses indivíduos em outra, praticamente não havendo comunicação entre eles. Uma estratégia que poderia ser buscada, no futuro, até mesmo para facilitar a aquisição de patrocínios por parte da OCTSP, seria um estreitamento nas relações. Talvez os administradores das empresas se sentissem mais motivados a investir no grupo se soubessem quem de fato são os indivíduos para os quais eles estão, em última instância, garantindo o trabalho. Acredito que essa relação poderia se fortalecer caso deixasse de ser anônima.

Por fim, outra sugestão de alguns informantes é que a OCTSP pudesse realizar apresentações em outras cidades do Rio Grande do Sul (não apenas em Porto Alegre). Isso poderia gerar mais visibilidade para a orquestra e mais oportunidades de trabalho para os músicos, ao mesmo tempo em que seria uma possibilidade de levar a música clássica para locais nos quais ela raramente é apresentada (especialmente no que se refere a apresentações ao vivo de orquestras) – ou seja, a OCTSP poderia pensar em ampliar um pouco a sua esfera de atuação, atingindo outras localidades do Estado.

#### 4.2.8. Múltiplos empregos

No contexto gaúcho, um músico que obtenha toda a sua renda do trabalho em uma única orquestra talvez encontre bastante dificuldade para se sustentar de forma digna<sup>97</sup>. Portanto, para sobreviver na profissão, é necessário quase sempre buscar outras fontes de renda, que podem vir da atuação em outras orquestras e/ou de outros tipos de trabalho vinculados ou não ao campo da música<sup>98</sup>. Nas quinze entrevistas que realizei, todos os informantes afirmaram que conseguiam dinheiro desempenhando somente atividades relacionadas à música – ou seja, nenhum deles exercia trabalhos não musicais, por assim dizer.

Nesta subseção do capítulo, portanto, minha intenção é analisar estes outros trabalhos musicais, que estão para além do âmbito da OCTSP. Para uma compreensão e conceituação mais exata da *identidade profissional* desses instrumentistas, não há como deixar de fora todas as outras atividades paralelas que eles desempenham, visto que o músico se percebe como tal a partir de suas múltiplas esferas de atuação. Ainda que o foco desta pesquisa esteja sobre o trabalho dos instrumentistas no contexto da OCTSP, julgo fundamental considerá-los a partir de um universo mais amplo, principalmente porque essas diversas formas de atuação profissional são reveladoras da grande *flexibilidade* e, em alguma medida, *precariedade*, que caracteriza o setor como um todo (conforme já exposto no segundo capítulo).

Em primeiro lugar, quase todos os instrumentistas entrevistados relataram que, além dos ganhos econômicos oriundos da OCTSP, obtêm cachês tocando em outras orquestras do Estado. Esses músicos são constantemente convidados para concertos em duas, três ou mais orquestras. A inserção desses profissionais em vários grupos lhes possibilita certa segurança econômica, pois existe a certeza de que sempre surgirá alguma oportunidade de trabalho. Em um determinado mês, eles

---

<sup>97</sup> A menos que o indivíduo seja um músico concursado da OSPA, orquestra que oferece salários e benefícios mais significativos.

<sup>98</sup> Dos quinze músicos entrevistados, somente um relatou que estava trabalhando apenas na OCTSP e que não vinha desempenhando nenhuma outra atividade musical com objetivos profissionais. Todos os outros instrumentistas que participaram da pesquisa possuíam mais de uma fonte de renda. O primeiro caso, porém, não pode ser levado tanto em conta porque o músico em questão estava fazendo um curso de pós-graduação, e o seu foco, no momento, voltava-se para esta formação. No período da entrevista, ele estava recebendo auxílio econômico de familiares para conseguir se manter.



podem ser convidados para integrar uma orquestra, em outro, duas, e assim por diante. Como as datas dos ensaios e apresentações entre os grupos nem sempre coincidem, em geral é possível aceitar mais de um compromisso ao mesmo tempo. Pode-se afirmar, desse modo, que estes músicos *circulam* entre as várias orquestras. Alguns entrevistados disseram que conseguem obter toda a sua renda atuando somente como músicos de orquestra.

Outros interlocutores, porém, trabalham também em outras atividades relacionadas ao campo da música. A que mais se destaca, nesse sentido, é a docência. Alguns são professores em escolas de música, outros dão aulas em projetos sociais, e outros, ainda, possuem alunos particulares (há aqueles que recebem alunos em casa e/ou que vão até a casa dos alunos para dar aula). Nenhum entrevistado disse ser professor em colégio – apesar de esta ser outra possibilidade de atuação profissional. Assim, a menos que façam algum tipo de contrato formal com seus alunos, ou que sejam músicos contratados em escolas de música, a docência também parece ser uma atividade que não oferece muitas garantias profissionais. Isso porque, a qualquer momento, os alunos podem desistir das aulas, ou então a escola de música pode despedir o professor.

Outra forma de ganhar dinheiro é o que se poderia chamar de *atuação em eventos*. Estes podem ser de vários tipos: casamentos, formaturas, eventos empresariais, aniversários, homenagens, funerais etc. Dentro dessa categoria ampla, há trabalhos tidos como mais ou menos prestigiosos, que pagam melhor ou pior etc. Alguns músicos (não os meus interlocutores) conseguem se sustentar exclusivamente desempenhando esse tipo de atividade.

Para conseguir uma inserção sólida nesse meio, todavia, é fundamental constituir uma boa rede de contatos, formada por clientes e colegas que possam indicar trabalhos. Também é preciso conhecer outros músicos que estejam dispostos a constituir duos, trios, quartetos etc. quando necessário<sup>99</sup>. Como já mencionado, comparando-se o número de horas trabalhadas com o valor do cachê normalmente cobrado, o trabalho em eventos costuma ser mais vantajoso que o trabalho em

---

<sup>99</sup> Num casamento, por exemplo, os noivos podem optar por um quarteto de cordas. O músico, caso aceite o trabalho, precisa ter o contato de colegas com os quais ele pode contar para formar um grupo desse tipo.

orquestras. Mesmo assim, é comum que muitos músicos mesquem ambas as atividades com o objetivo de complementar a renda.

#### Quadro 16 – Tocando em casamentos

Um dos meus interlocutores era sócio de uma empresa de músicos que tocavam em eventos. Quando os próprios sócios não podiam suprir uma determinada demanda de trabalho, subcontratavam outros músicos, lhes encaminhando os serviços. Segundo o relato desse meu informante, sua empresa geralmente trabalha com dois ou três eventos por semana, normalmente casamentos. Outros eventos, menos frequentes, são: formaturas, homenagens, recepções empresariais (jantares) e até mesmo funerais.

O trabalho em casamentos, serviço mais procurado, envolve, além dos processos burocráticos (contratos, reuniões com os noivos etc.), a criação de arranjos das músicas escolhidas pelo casal, assim como eventuais ensaios coletivos do grupo que irá tocar. Por vezes, algumas músicas são arranjadas apenas para uma única ocasião, nunca mais sendo tocadas posteriormente. Outras, porém, são pedidas em quase todos os casamentos, o que facilita bastante a vida dos profissionais, que não precisam realizar um trabalho extra de composição. Para certas músicas, contudo, não se consegue encontrar sequer partitura, o que obriga os músicos a terem que tirar a composição de ouvido, anotando-a no papel.

Por vezes, também surgem problemas com relação à escolha das músicas que serão apresentadas, já que alguns clientes sugerem repertórios que nem sempre combinam com a intenção ou clima do evento (Iron Maiden num casamento, por exemplo). Outros, por sua vez, desejam músicas que não se adaptam tão bem a certas formações instrumentais clássicas, como o trio ou o quarteto de cordas (pagode, por exemplo). Nesses casos, cabe aos músicos proporem alternativas, tendo como base sempre o bom senso.

Em eventos como os acima mencionados, o repertório apresentado nem sempre pode ser rotulado como “clássico”, apesar de a formação instrumental o ser. É frequente a apresentação de músicas em estilos como rock, pop, samba etc., o que turva um pouco a fronteira entre o que seria o erudito e o popular, especialmente no que se refere à atuação dos músicos.

Quanto aos aspectos econômicos desse tipo de trabalho, cada músico que é sócio desta empresa costuma cobrar 500 reais para tocar num casamento. Um músico subcontratado por eles recebe 350 reais (pois a diferença de 150 reais fica para a empresa). Músicos que entram nesse nicho de mercado, quando conseguem atuar com regularidade, podem obter uma boa renda extra, por vezes até mesmo se sustentando exclusivamente com esse tipo de trabalho.

Por fim, outras formas através das quais os músicos podem obter dinheiro são os recitais que eles eventualmente oferecem (apresentações solo ou em pequenas formações instrumentais), bem como os cachês oriundos da gravação de trilhas sonoras, CDs ou DVDs. Esses últimos trabalhos, todavia, tendem a ser esporádicos para a maioria dos músicos eruditos. O dinheiro arrecadado com a apresentação de recitais nem mereceria ser contabilizado porque a maioria destes eventos é gratuita, e aqueles nos quais é cobrado ingresso acabam não proporcionando retornos econômicos relevantes. Os cachês decorrentes da participação em gravações são mais rentáveis, mas são oportunidades de trabalho que não costumam aparecer com frequência.

É claro que, se todas essas opções musicais de trabalho se revelarem insuficientes ou mesmo inviáveis, o músico, para sobreviver, em último caso ainda

pode atuar em outra área não relacionada à música. No entanto, isso só é feito numa circunstância de muita necessidade. A maioria dos entrevistados afirmou que nunca havia atuado em outro setor, mas um ou outro comentou que, no passado, já teve algum emprego não artístico (em padaria, ferragem etc.). Porém, foram atividades desempenhadas antes de o indivíduo optar, em definitivo, pela carreira musical<sup>100</sup>.

Estes trabalhos não musicais são mais raros porque a música exige todo o foco, empenho e tempo dos indivíduos que se encontram inseridos nesse meio. Conforme os próprios instrumentistas argumentaram, é praticamente impossível ter dois empregos e se dedicar igualmente a ambos, com qualidade, se um deles for o de músico erudito de orquestra. Além disso, os trabalhos nesse segmento caracterizam-se pela grande *flexibilidade de horários*. Assim, somente seria possível conciliar uma atuação na área com algum outro trabalho distinto se essa outra atividade também apresentar uma grande flexibilidade e não exigir muitos investimentos (temporais, psicológicos, emocionais etc.).

Essa grande *flexibilidade de horários* na profissão é, para os músicos, por um lado um fator positivo e, por outro, negativo. Os aspectos positivos, conforme relatado nas entrevistas, relacionam-se ao fato de o indivíduo ter mais opções para montar sua agenda de compromissos de acordo com as suas próprias preferências. Ele pode *jogar* com o tempo disponível. Um trabalho que exigisse oito horas diárias de dedicação, por exemplo, não permitiria isso da mesma forma. É claro que os músicos não têm a opção de escolher todos os seus horários<sup>101</sup> (os ensaios e apresentações de orquestra são um exemplo), mas muitos compromissos podem ser negociados (como as aulas particulares). A rotina dos músicos pesquisados, portanto, pode ser resumida da seguinte forma: existem compromissos com dias e horários pré-estabelecidos, que não podem ser mudados, e compromissos mais maleáveis, que normalmente são organizados em torno dos primeiros.

---

<sup>100</sup> Da mesma forma, nenhum entrevistado afirmou que pretendia trocar de profissão no futuro. Todos desejavam continuar trabalhando na área da música.

<sup>101</sup> Alguns interlocutores criticaram certos dias e horários de trabalho. Quando há, por exemplo, ensaios ou concertos em finais de semana (período normalmente de descanso para quem atua em outras profissões), o músico precisa trabalhar, querendo ou não. Alguns entrevistados reclamaram que há períodos em que ficam várias semanas seguidas sem poderem descansar ou ter um dia livre, já que precisam atuar também nos sábados e domingos.

Tomemos como exemplo os próprios músicos da OCTSP, que ensaiam sempre pelas manhãs (das 9h às 12h). Como os músicos nunca têm certeza sobre as datas de todos os concertos do ano (pois estes dependem dos patrocínios, da disponibilidade de locação do teatro etc.), nenhum compromisso demasiadamente fixo pode ser assumido nesse turno, caso o profissional deseje atuar junto ao grupo. À tarde e à noite, porém, eles estão livres para trabalhar com outras atividades (em outras orquestras, aulas, eventos etc.).

Alguns, entretanto, preferem não reservar as manhãs tendo apenas como base uma *expectativa* de que haverá concertos. Assim, se outra orquestra que também ensaia pela manhã os chama, eles podem aceitar. Todavia, se logo em seguida a OCTSP os convida, ocorre um choque de interesses. Em geral, o compromisso que acaba sendo honrado é aquele que primeiro foi assumido. Isso acontece porque o músico nunca quer se “queimar” com o maestro ou com o contratante. Além disso, caso ele abandone a orquestra no meio de uma semana de ensaios, o indivíduo que o substituirá pegará o trabalho em andamento, o que dificultaria bastante a sua participação. Desse modo, mesmo que a segunda oportunidade de trabalho seja mais lucrativa (econômica ou simbolicamente), dificilmente o músico volta atrás e cancela o primeiro acordo firmado. Músicos que fazem isso com muita frequência perdem *credibilidade* no meio, pois ficam conhecidos como aqueles com os quais não se pode contar.

O choque nas agendas, longe de ser um evento incomum, parece ser um problema constante na carreira de muitos músicos. Esse é um dos principais pontos negativos da grande *flexibilidade* observada no setor. Ao mesmo tempo em que possibilita uma atuação em múltiplas frentes de trabalho, a flexibilidade pode ser também um fator limitador dessa atuação. Muitos músicos precisam negar trabalhos devido a compromissos já assumidos, ou então cancelar boas oportunidades de ganhar dinheiro na expectativa de acordos já firmados que, no fim, acabam não se concretizando.

#### **Quadro 17 – Perdendo oportunidades de trabalho**

Em uma das entrevistas, um interlocutor relatou que, em julho de 2016, passou por um conflito de agendas que acabou lhe deixando sem trabalho naquele mês, apesar de terem surgido várias oportunidades para ganhar dinheiro. Inicialmente, esse músico (que possui um trânsito entre Porto Alegre e São Paulo) havia recebido uma oferta de cachê numa orquestra

em Campinas. Acabou negando o serviço porque já tinha um compromisso assumido com a OCTSP. Então cancelaram o concerto da OCTSP. Quando ele telefonou para a orquestra de Campinas, para saber se a vaga ainda estaria disponível, lhe informaram que ela já havia sido preenchida por um outro músico. Então surgiu a oportunidade de participar de uma ópera, em Porto Alegre, projeto que foi prontamente aceito pelo meu interlocutor. Em seguida, ligaram de Campinas, informando que o músico substituto havia cancelado, e que a vaga novamente estava livre. Contudo, o meu entrevistado precisou negar novamente o trabalho, pois já havia assumido o compromisso com a ópera. Porém, logo em seguida a ópera também foi cancelada e, como em Campinas eles já haviam contratado um terceiro instrumentista, o meu interlocutor acabou ficando sem poder fazer nenhum trabalho naquele mês. No meio de toda essa situação, ainda havia um concurso para um musical em São Paulo, que estava pagando um bom cachê, mas que foi a primeira oferta a ser recusada, devido a todas as outras oportunidades de trabalho que, se tivessem se concretizado, teriam rendido bastante dinheiro. Observa-se que esse músico, mesmo tendo quatro oportunidades de participar de projetos, não atuou em nenhuma: algumas porque de fato não se concretizaram, outras porque foram rejeitadas em nome de compromissos anteriores já assumidos.

Este é, certamente, um exemplo extremo de conflito de agendas, mas que reforça o fato de que, mesmo tendo várias perspectivas de participar de projetos, tal situação não representa uma garantia de trabalho para o músico, pois ele frequentemente está à mercê de situações que não pode controlar.

Desse modo, as agendas dos músicos de orquestra costumam apresentar pouca regularidade ou ordem. Cada semana é diferente da outra, cada mês é distinto do outro. Os trabalhos nem sempre surgem com periodicidade, já que, dependendo do tipo de atividade em questão, existe uma *sazonalidade* facilmente observável. Tocar em formaturas, por exemplo, são oportunidades que aparecem somente no final/início ou na metade do ano. Casamentos, por sua vez, são eventos que se concentram em meses específicos. Da mesma forma, em janeiro e fevereiro as atividades musicais em geral costumam apresentar um decréscimo significativo: as orquestras interrompem sua atuação, muitos alunos param de fazer aulas porque viajam de férias etc.

Tudo isso faz com que os músicos sintam-se bastante *inseguros* em relação às possibilidades e oportunidades de trabalho. Essa insegurança se reflete tanto em termos econômicos quanto psicológicos. Não é tanto no sentido de que não haverá nenhum trabalho por um tempo muito prolongado de tempo, mas sim no que diz respeito à regularidade e qualidade dos trabalhos. Os músicos nunca têm plenas garantias de que estarão trabalhando, pois, assim como alguns meses podem ser bastante lucrativos, outros podem não render praticamente nada. As garantias em geral são de *curto* prazo. Em *médio* e *longo* prazo, quase não há como prever o que pode acontecer. É por isso que é possível teorizar a respeito de uma *instabilidade profissional* nesse setor.

Dos quinze músicos entrevistados, apenas um possuía carteira assinada como instrumentista de orquestra (não era na OCTSP). Apenas esse músico, portanto, tinha garantias (mínimas, mas importantes – pois sempre há o risco de ser despedido) de que teria férias remuneradas, décimo terceiro salário, seguro desemprego, horas extras, adicional noturno, fundo de garantia etc. Quanto aos demais entrevistados (quatorze), o sentimento de *incerteza* e *insegurança* era grande. A estratégia normalmente adotada pela maioria deles era a de aproveitar ao máximo as oportunidades de trabalho durante o ano para, nos meses mais difíceis, terem algum dinheiro guardado para pagar as despesas. Em caso de necessidade, pediam auxílio econômico a familiares ou ao cônjuge.

#### Quadro 18 – Os efeitos negativos da instabilidade profissional

Todos os meus interlocutores, em alguma medida, reclamaram dos efeitos negativos da instabilidade profissional. Nesse sentido, destaco aqui trechos de uma entrevista:

"Eu, sendo músico hoje, não sei como será minha vida daqui a um ou dois anos. Não sei se terei a mesma estabilidade de poder continuar tocando nas mesmas orquestras que eu toco hoje. Não sei se eu continuarei tendo o mesmo retorno financeiro ou não. Não sei se vou ter que buscar outros caminhos, profissionalmente, além de tocar em orquestras. O músico tem várias oportunidades de atuação, alguma saída sempre vai ter. O meu objetivo é continuar sendo um músico de orquestra, mas eu não sei realmente como será daqui para frente".

"Às vezes não é possível se planejar, pois não tem como saber como será a realidade no futuro. Eu, por exemplo, tenho planos de vida, mas não tenho a mínima ideia se eles vão se concretizar ou não. Isso é algo ruim. É preciso se acostumar com isso, saber que os planos que temos nem sempre poderão se concretizar. Pode ser que agora eu esteja tocando numa orquestra, e daqui duas semanas mudar completamente o número de concertos. Então eu precisarei buscar outros recursos para poder me manter financeiramente, seja tocando em casamentos, fazendo cachês em outras orquestras, buscando mais alunos...".

"A próxima semana, por exemplo, eu não sei o que vou ter de concertos. O que aparece de oportunidades eu vou aceitando. Para amanhã terei um trabalho que até uns dias atrás eu não estava esperando. Eu não tenho uma estabilidade. Isso afeta na minha rotina diária. Todo o dia preciso mudar o meu planejamento de estudos. Nunca sei como será o meu dia a dia. Em longo prazo, é pior ainda. Eu não posso fazer muitos planos, já que pode ser que nada se concretize. Até viagens de férias, por exemplo. Tu nunca sabes como será a tua condição financeira no final do mês, então tem sempre que estar fazendo reserva financeira ou mantendo uma poupança. Às vezes aparecem cursos de música muito bons, mas não tem como saber se haverá dinheiro suficiente para fazê-los. Há meses em que nenhum trabalho aparece, e a gente não consegue prever isso. Tem meses em que há muitos trabalhos, que pagam bem. Em outros meses simplesmente cortam tudo e tu não sabes como vai ser. Por melhor que eu esteja vivendo hoje, isso não é garantia de nada para depois. Isso afeta tudo: planos, parte financeira, família, amigos...".

Conforme relatado pelos entrevistados, de um modo geral as orquestras profissionais do Estado buscam, formal ou informalmente, combinar seus dias de ensaios e apresentações de modo a não haver muitas colisões de horários. Assim, alguns grupos priorizam os ensaios pela manhã, outros pela tarde e outros, ainda, pela noite. Algumas orquestras ensaiam e apresentam-se em certos dias da semana

e outras, em outros. Por isso, é comum que os instrumentistas consigam atuar em mais de um conjunto simultaneamente (dois ou até três). Contudo, por vezes esses dias não combinam e o músico acaba tendo que optar por apenas uma orquestra.

Os músicos já sabem, de antemão, os dias e horários em que cada grupo geralmente ensaia e se apresenta. Desse modo, conseguem planejar com antecedência como organizarão seus compromissos, e se poderão assumir outros trabalhos paralelos ou não. Contudo, por vezes há situações que os pegam desprevenidos, tais como ensaios ou concertos em dias ou turnos imprevistos. Nesses casos, eles precisam se adaptar às circunstâncias, por vezes tendo que remarcar ou cancelar compromissos já assumidos.

Nesse sentido, para que um único concerto de orquestra se viabilize, pode-se imaginar a quantidade de ajustes que precisam ser feitos, principalmente em níveis individuais. Fazer com que vinte instrumentistas ou mais se encontrem ao longo de sete dias para ensaiar, e em mais um dia para se apresentar, na verdade é um processo complexo que envolve uma série de arranjos. Quem assiste a uma apresentação de uma orquestra tal como a OCTSP, que não apresenta músicos fixos em sua formação, normalmente não imagina como essa junção é complicada.

Diante de tantas incertezas a respeito do trabalho, alguns músicos procuram fugir da *instabilidade profissional* ambicionando uma vaga de emprego numa orquestra que ofereça carteira assinada ou então uma aprovação num concurso público para alguma orquestra. Tornar-se um músico concursado parece ser o objetivo de carreira de vários instrumentistas, pois este trabalho proporciona as garantias que eles tanto almejam. Uma pergunta que fiz a todos os entrevistados foi: “Se fosse possível escolher, você teria um trabalho nos moldes do que já tem (incerto, instável) ou um emprego com mais garantias (seguro, estável)?”. Todos, sem exceção, escolheram a segunda opção, o que revela na verdade uma grande insatisfação em relação à situação em que estes indivíduos se encontram.

No contexto gaúcho, a meta de carreira de alguns instrumentistas que pretendem seguir atuando como músicos de orquestra é a OSPA<sup>102</sup>. Em termos de

---

<sup>102</sup> DUBAR (2005, p. 183) ressalta que há, em relação aos indivíduos inseridos numa mesma profissão, a constituição de um *grupo de referência* que representa a um só tempo uma antecipação

salário e de garantias profissionais, esta é a orquestra que mais se destaca, pois se trata de um serviço público estadual com vínculo estatutário. No entanto, os concursos de admissão de novos músicos só ocorrem a cada quatro ou cinco anos e costumam ser bastante concorridos, atraindo candidatos de todo o Brasil. O último concurso, ocorrido no final de 2014, teve 27 músicos aprovados nos mais variados instrumentos, dentro de um universo de mais de 550 candidatos (isto é, a média era de vinte concorrentes por vaga).

Vários dos quinze indivíduos que entrevistei haviam prestado esse concurso, sendo que três tinham sido aprovados. No momento em que as entrevistas foram realizadas, eles ainda não haviam sido chamados, mas em outubro de 2017 houve a tão esperada nomeação<sup>103</sup>. Eles estavam aguardando há quase três anos quando finalmente concretizaram o sonho de fazer parte de uma orquestra que oferece garantias profissionais mais sólidas.

Também foi interessante constatar que, mesmo sendo a meta de carreira de muitos indivíduos, para outros músicos a OSPA é vista como um local a ser evitado. Alguns instrumentistas afirmaram existir, nessa orquestra, um forte clima de disputas internas, concorrência, ambiente de trabalho ruim, estagnação artística etc. Foi dito que alguns músicos concursados, após alguns anos no emprego, acabam se “acomodando”: não estudam mais, ficam desmotivados, pensam apenas no salário, permitem que seu nível técnico/musical decaia etc. Assim, ao mesmo tempo em que um emprego como esse garante *estabilidade*, pode levar a uma *estagnação* profissional, algo difícil de ser contornado com o passar do tempo.

Essas críticas, entretanto, precisam ser interpretadas sob duas perspectivas. Por um lado, realmente podem ser aplicáveis a alguns profissionais que, após serem admitidos na OSPA, deixam de se empenhar, não fazendo por merecer tal emprego. Por outro lado, também podem ser fruto de uma inveja, pois há músicos que, por mais que tentassem, dificilmente conseguiriam uma aprovação em um concurso tão concorrido como esse. Assim, criticam essa orquestra pelo que ela tem de pontos

---

das posições desejáveis e uma instância de legitimação de suas capacidades. Nesse sentido, verifica-se um processo de projeção pessoal em uma carreira futura, uma identificação com os membros de um determinado grupo de referência. No caso dos músicos da OCTSP e de outras orquestras do Estado, esse grupo, ao que tudo indica, é a OSPA.

<sup>103</sup> Informações obtidas em: <<http://www.cultura.rs.gov.br/v2/2017/08/governo-do-estado-nomeia-27-musicos-aprovados-no-concurso-da-ospa>>. Acesso em: 20 de outubro de 2017.



fracos, desconsiderando suas qualidades e méritos. Em resumo, ao mesmo tempo em que aparece como o objetivo profissional para muitos músicos, a OSPA também acaba sendo um alvo de fortes censuras dentro do meio musical erudito, o que, bem ou mal, só acaba dando um destaque maior para esse conjunto musical, num contexto local.

#### *4.2.9. O fechamento das orquestras*

Um episódio triste ocorrido na história recente da vida cultural de Porto Alegre foi o encerramento da Orquestra Filarmônica da PUCRS (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul)<sup>104</sup>. Em março de 2017, a extinção do grupo ocasionou a demissão de 25 músicos<sup>105</sup>. O encerramento das atividades do conjunto foi sentido por toda a comunidade musical e artística gaúcha.

O fim da Orquestra Filarmônica da PUCRS não seria abordado nessa pesquisa se não fosse pelo fato de que, dentre os músicos demitidos, quatro terem sido, por acaso, meus interlocutores. Dos quinze entrevistados, nove já haviam passado por aquela orquestra (como músicos contratados com carteira assinada ou sob o sistema dos cachês), mas apenas esses quatro permaneceram até o encerramento do conjunto. Os quatro instrumentistas tinham carteira assinada quando receberam a triste notícia de que seriam demitidos.

De um dia para o outro, esses indivíduos se viram desempregados. Em seus depoimentos, eles relembrou o dia em que foram chamados, um a um, para serem comunicados que haviam perdido o emprego. Alguns já previam, por meio de alguns sinais escusos, que esse momento poderia chegar. Outros, no entanto, foram pegos totalmente de surpresa. Em seus relatos, disseram que a orquestra, com o passar dos anos, acabou tendo seu número de instrumentistas cada vez mais reduzido, o que sugeria que uma extinção completa poderia sobrevir. A perda de patrocinadores importantes também gerou significativos impactos econômicos, fato

---

<sup>104</sup> Nesta subseção, algumas informações foram obtidas em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/musica/noticia/2017/03/cortes-atingem-orquestra-da-pucrs-25-musicos-sao-demitidos-pela-universidade-9749704.html>>. Acesso em: 23 de novembro de 2017.

<sup>105</sup> Fundada em 2004, a Orquestra Filarmônica da PUCRS teve como líder, por muitos anos, o maestro Frederico Gerling Junior (1925-2010).

que, aliado a más gestões (segundo a opinião dos entrevistados), acabou levando a uma situação difícil de ser contornada.

Um dos meus interlocutores relatou que, após receber a notícia da demissão, ficou emocionalmente abalado por vários dias. Ele era um dos que haviam sido pegos de surpresa. Aos poucos, foi tentando se acostumar com a nova situação. Ao menos, ainda tinha o trabalho junto a OCTSP, bem como a chance de fazer alguns cachês esporádicos com uma outra orquestra. Passado o baque inicial, começou a pensar em alguma atividade paralela que pudesse exercer para suprir o buraco financeiro. No momento em que concedeu a entrevista, este músico não descartava a possibilidade de, em caso de necessidade, vir a trabalhar inclusive com algum outro tipo de serviço não musical.

Outro de meus interlocutores, que já intuía que um possível cenário negativo poderia sobrevir, quando soube da notícia da demissão procurou reagir prontamente. No mesmo dia, fez uma série de ligações para músicos e maestros de outras orquestras com o intuito de descobrir novas oportunidades de trabalho. Sua estratégia foi a de sair na frente dos demais colegas, tentando se reposicionar rapidamente no mercado de trabalho. Em seu depoimento, o músico disse que ficou com medo de não conseguir mais pagar as contas, caso não arranjasse, logo, um trabalho em algum outro grupo. Felizmente sua iniciativa deu frutos, pois em pouco tempo ele passou a ser chamado para tocar em eventos e para fazer cachês com outros conjuntos.

Cada músico demitido acabou tendo que buscar formas alternativas de ganhar dinheiro. Um outro interlocutor com o qual conversei, por exemplo, optou por dar mais ênfase a sua formação como professor, a fim de capacitar-se melhor para atuar no campo do ensino musical. Priorizou, assim, um reingresso na faculdade, na área da licenciatura – ou seja, passou a investir mais numa segunda alternativa de emprego, opção que, no futuro, poderia até mesmo se tornar a sua principal fonte de renda, caso o trabalho em orquestras se tornasse inviável.

O fato é que as 25 demissões acabaram elevando a concorrência dentro do mercado de trabalho formado pelas orquestras, mercado esse que, até certo ponto, pode ser considerado bastante limitado, levando em conta apenas o contexto

gaúcho<sup>106</sup>. Os postos de trabalho para os músicos de orquestra, no Rio Grande do Sul, não são abundantes, ainda mais ao se considerar somente as vagas que ainda não estão plenamente preenchidas.

Após o fechamento da Orquestra Filarmônica da PUCRS, a concorrência parece ter aumentado, sobretudo, para os músicos que atuam a partir do sistema de cachês. Após alguns meses, porém, tudo faz crer que a situação estabilizou-se, já que a maioria dos profissionais, bem ou mal, conseguiu se reinserir no mercado de trabalho (ao menos foi assim com os quatro músicos que entrevistei)<sup>107</sup>.

A história do fechamento recente dessa orquestra é aqui exposta para reforçar o argumento em favor da *instabilidade profissional* observada no setor musical erudito. Longe de ser um evento único, este parece ser somente mais um caso dentro de um movimento mais amplo de extinções de orquestras e demissões de músicos, fenômeno observado por todo o Brasil. Para citar apenas mais um exemplo recente, em maio de 2017 a Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo demitiu 19 músicos da Orquestra do Theatro São Pedro (Orthesp)<sup>108</sup> – grupo homônimo ao que pesquiso<sup>109</sup>.

Essa orquestra completou um século de existência e é considerada, no Brasil, a única especializada em óperas. Nesse caso, não houve a extinção do grupo, mas uma reformulação no seu quadro de profissionais. O novo conjunto passou a ser constituído por 55 músicos, sendo 33 profissionais e 22 bolsistas recém-formados da Escola de Música do Estado de São Paulo (Emesp). As demissões ocorreram,

---

<sup>106</sup> Agradeço ao Dr. Arlei Damo por ter ressaltado, em sua arguição à banca de defesa desta dissertação, a questão da limitação do campo mercadológico representado pela música clássica, que se evidencia ainda mais na comparação com outros estilos musicais, tidos como mais “populares”.

<sup>107</sup> Contudo, acredito que, para realmente comprovar essa afirmação, seria necessário realizar uma pesquisa com todos os 25 músicos da Orquestra Filarmônica da PUCRS que foram demitidos, o que está muito além do escopo desta investigação.

<sup>108</sup> Informações obtidas em: <<https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/governo-de-sp-demite-22-musicos-da-orquestra-do-theatro-sao-pedro.ghtml>>. Acesso em: 23 de novembro de 2017. Observação: as informações sobre o número de músicos demitidos é conflitante, pois no link consta que foram 22, mas o texto da matéria informa que foram 19. Optei por seguir essa segunda opção.

<sup>109</sup> Lembro-me bem do dia em que vi a notícia, numa rede social, de que a Orquestra do Theatro São Pedro estava demitindo seus músicos. Num primeiro momento, fiquei apavorado, pois pensei que a minha pesquisa de mestrado se encerrava naquele instante. Com tantas demissões, logo supus que seria o fim da orquestra e que eu não teria mais um objeto de pesquisa. Passados alguns minutos de susto, porém, vi que na verdade a orquestra referida era de São Paulo e não de Porto Alegre. Senti um alívio...

conforme a justificativa do governo, devido à crise econômica e ao “necessário” corte de gastos.

Outros exemplos, mais antigos, de demissões de músicos e fechamentos de orquestras brasileiras poderiam ser citados aqui, mas minha intenção não é a de me estender sobre este tópico. Acredito que os dois exemplos mencionados são suficientes para ilustrar como a situação das orquestras e dos músicos veio se deteriorando nos últimos tempos. É graças a esses casos concretos que se pode teorizar a respeito de um movimento de *desvalorização* e *precarização* desse tipo de atividade musical. Os músicos, diante de situações adversas como essas, acabam tendo que se adequar às circunstâncias. Precisam se reinventar na profissão ou até mesmo assumir novas *identidades profissionais* (distantes do objetivo inicial que haviam planejado) a fim de que seja possível, bem ou mal, continuar atuando no mercado de trabalho musical.

#### 4.2.10. Obtendo trabalhos

Já referi anteriormente que a falta de garantias profissionais faz com que o músico se torne um empresário de sua própria carreira. Nesse sentido, o indivíduo precisa constantemente manter sua *empregabilidade* elevada: deve gerenciar sua própria *reputação*, aprender a se vender, apresentar uma boa imagem de si etc. É claro que, acima de tudo, é preciso ser um bom músico, pois, por mais formidável que seja, nenhuma impressão externa se sustenta se o artista não for competente no desempenho de suas atividades.

Para manter-se sempre empregado, trabalhando, é fundamental que o músico tenha uma boa rede de contatos. Essa rede não precisa, necessariamente, ser muito extensa. O importante, na verdade, é ter vínculos com pessoas que possam oferecer oportunidades de trabalho. No caso das orquestras, o essencial é ter um bom relacionamento, primeiro, com o maestro, e, segundo, com os colegas<sup>110</sup>. Um músico que é querido por todos, que se relaciona de forma positiva com os outros,

---

<sup>110</sup> Os vínculos com os colegas de trabalho são reforçados, por exemplo, no intervalo dos ensaios das orquestras. Durante os 15 minutos de descanso, pude observar os músicos fazendo o lanche matinal e conversando entre si, geralmente em duplas ou pequenos grupos.

ao mesmo tempo em que é reconhecido pela excelência de seu trabalho, terá grandes chances de se manter sempre empregado. Em contrapartida, um indivíduo de difícil relacionamento, que possui uma reputação abalada ou que não corresponde às expectativas do trabalho, terá muito mais dificuldades para se manter em atividade.

A partir das entrevistas, foi interessante constatar que, no âmbito de algumas orquestras, a excelência musical nem sempre é o critério mais importante para se empregar um músico. Segundo os depoimentos, é muito mais importante ser uma “boa pessoa”, isto é, alguém fácil de lidar e que sabe se integrar aos grupos. Se o indivíduo cumpre bem esses quesitos, não precisa ser um músico muito acima da média, musicalmente falando, para conseguir uma vaga. Por outro lado, alguém que seja um artista excepcional, mas que apresente dificuldades de relacionamento interpessoal, por exemplo, encontrará muito mais resistências para ser aceito no grupo e para se manter empregado.

Isso ocorre porque, como já exposto, para que uma orquestra de fato funcione é preciso que se busque uma sintonia entre todos os seus membros. É fundamental atingir uma homogeneidade no trabalho, e isso só é possível por meio de uma integração entre todos os seus membros. Se um indivíduo destoa desse padrão, acaba prejudicando o grupo inteiro. Alguns entrevistados relataram casos de músicos que, por não serem capazes de cumprir esses pré-requisitos, acabaram sendo permanentemente excluídos de algumas orquestras. Em outras palavras, o fator *social* quase sempre acaba pesando mais que o fator *musical*.

Uma vez que a vaga numa orquestra tenha sido conquistada, o músico precisa fazer por merecê-la – ou seja, ele deve mostrar, a todo o instante, que é um bom profissional: precisa ser assíduo no cumprimento de suas funções, mostrar-se disponível quando for convocado para os concertos, deve honrar os compromissos assumidos, estudar o repertório exigido, respeitar o maestro e os colegas, comprometer-se com o seu trabalho etc. Se conseguir corresponder a essas metas, sua *empregabilidade* se manterá elevada, não havendo motivos para que o músico seja desligado de um grupo.

Nem todos esses quesitos, porém, precisam ser cumpridos na mesma medida quando se trata de um serviço público numa orquestra. Como as provas de seleção para conjuntos desse tipo em geral são anônimas e secretas, pouco importa se o músico se dá bem com os outros ou não, pois o que supostamente está em avaliação é, exclusivamente, a sua habilidade e capacidade musicais. Ao tocar atrás de um biombo durante os testes, o candidato, em teoria, nem ao menos é identificado, o que faz com que apenas os mais capacitados sejam aprovados<sup>111</sup>. Uma vez admitido e já dentro da orquestra, o indivíduo não precisa obrigatoriamente fazer amigos para se manter empregado. Sua *empregabilidade* já não dependerá, tanto, do fato de ele saber cultivar boas relações interpessoais. O indivíduo, em parte, pode até mesmo se “acomodar” na profissão, não se preocupando tanto assim com a manutenção de um nível de excelência musical, pois sua permanência no grupo já não depende exclusivamente desse fator.

Num mercado externo a esse, mais aberto, onde a concorrência entre os profissionais em tese é mais acirrada, os músicos precisam obrigatoriamente se manter em forma, pois esse é um dos fatores que faz com que eles sejam chamados para novos projetos. Com isso, não estou afirmando que todos os músicos que são servidores públicos atuem de um modo negligente, apenas pretendo referir que é possível observar situações desse tipo em orquestras que oferecem trabalhos com plena estabilidade. Por outro lado, também não defendo que apenas os músicos mais capacitados sejam aqueles contratados por orquestras que atuam através do sistema de cachês ou com carteira assinada. Como referido, nesse meio por vezes é mais vantajoso ter boas relações do que ser um excelente músico.

#### **Quadro 19 – Fraudes em concursos públicos para orquestras**

A ideia de que as provas de admissão de novos músicos para orquestras municipais, estaduais ou estatais são sempre um processo isento precisa ser problematizada. O relato de um de meus interlocutores, nesse sentido, me impactou bastante.

O músico em questão fez uma audição para uma orquestra brasileira de renome e ouviu da própria gerência que eles reconheciam que o currículo dele era muito bom (melhor que o da maioria dos músicos que atualmente tocavam na orquestra), e que só por isso já era possível perceber que ele era um excelente músico, que com certeza poderia estar empregado no grupo. Entretanto, como ele não era aluno de um “tal professor” (que também tocava na orquestra), infelizmente ele não seria escolhido, por melhor que fosse o seu desempenho nas provas de seleção. O meu interlocutor, mesmo sabendo disso, resolveu seguir em frente no processo seletivo, fazendo todas as provas: passou na primeira e na segunda fase, mas na terceira etapa novamente recebeu a informação de que não seria admitido na orquestra porque não era aluno do “tal professor”.

<sup>111</sup> Ver o quadro 19, que contraria esta perspectiva.

O meu interlocutor, no fundo, tinha a esperança de que pudesse ser aprovado, e por isso dedicou-se bastante para avançar por todas as etapas. Segundo ele, o resultado final desse concurso público nunca foi publicado ou divulgado até hoje. Pelo que me relatou, fraudes semelhantes também acontecem em seleções para outras orquestras do mesmo tipo. Ele mesmo já ouviu relatos de colegas que passaram por situações parecidas.

O mais impactante nessa história talvez não seja nem o fato de existir esse tipo de fraude, mas a falta de pudores da própria gerência em informar previamente aos candidatos mais fortes que eles não serão aprovados, por mais que insistam (e isso mesmo antes da realização das provas práticas).

Em outro concurso que o meu interlocutor participou, o músico que obteve a vaga na orquestra, segundo ele, tinha um nível musical que poderia ser considerado "mediano" (porém, ele era da cidade sede da orquestra e já havia tocado várias vezes com o grupo). Muitos candidatos que estavam participando daquele processo seletivo tinham um nível musical bastante superior, com excelentes currículos (havia músicos com mestrado e até com doutorado na área, realizados fora do país).

Observa-se, nesse depoimento, que a importância de ter bons contatos no meio musical pode chegar a níveis extremos, gerando fraudes escancaradas, nas quais concursos públicos são apenas "de fachada", dando uma aparência formal e isenta a processos seletivos que na realidade já nascem pré-definidos. Tudo isso sem mencionar que esses concursos, tal como descrito por meu interlocutor, foram feitos com os músicos tocando atrás de biombo, o que teoricamente transmite uma ideia de neutralidade.

Os investimentos dos candidatos, para esses tipos de concurso, normalmente não são pequenos. Eles precisam se preparar com bastante antecedência para as provas práticas, estudando repertórios difíceis, além dos próprios gastos econômicos com viagens, hospedagens etc. Tudo isso, contudo, em última instância, não resulta em nada concreto, por mais que o candidato de fato mereça a vaga.

O meu informante, ao vivenciar na pele mais de uma situação desse tipo, lembrou que se sentiu extremamente desmotivado, frustrado... Hoje, em parte para se contrapor a isso, ele busca ensinar a seus alunos que eles não devem agir dessa forma, ou seja, privilegiando quem de fato não merece. Ensina a eles que é preciso valorizar o trabalho e o empenho dos outros, sem fazer distinções.

Manter uma boa rede de contatos, portanto, ao menos no que se refere àqueles músicos mais impactados pela *instabilidade profissional*, é importante em vários sentidos, não apenas para a manutenção de um posto de trabalho relativamente garantido numa orquestra. Ter vínculos com outros músicos é relevante porque esses colegas podem fazer indicações de trabalhos (eventos, aulas ou até mesmo substituições em orquestras). Por exemplo: um músico que seja chamado para realizar um concerto com uma orquestra, mas que, por qualquer motivo, não possa aceitar, pode indicar um colega de confiança para substituí-lo. Da mesma forma, ele pode repassar alunos ou convidar um colega para tocar num casamento. É claro que, dentro da lógica da troca de dádivas, quando um músico indica outro para um serviço, ele espera que o favor seja devolvido quando surgir a oportunidade. Essa troca de gentilezas acaba fortalecendo as redes. Um músico que possua vários contatos e, mais do que isso, contatos de qualidade, dificilmente se verá em apuros econômicos devido à falta de trabalho.

É nesse sentido que se pode utilizar a noção de “panelinhas”, apresentada por BECKER (2008, p. 113-114) quando este escreve a respeito dos músicos de jazz e dos músicos comerciais, universo que foi por ele etnografado:

Uma rede de “panelinhas” informais, interligadas, distribui os empregos disponíveis num dado momento. Para obter trabalho em qualquer nível, ou para avançar até os empregos num novo nível, a posição que uma pessoa ocupa na rede é de grande importância. As “panelinhas” são unidas por laços de obrigação, os membros apadrinham-se uns aos outros na obtenção de empregos, seja contratando-se uns aos outros quando têm poder para tanto, seja recomendando-se uns aos outros para aqueles que fazem as contratações para uma orquestra. A **recomendação** é de grande importância, pois é assim que indivíduos disponíveis tornam-se conhecidos pelos que contratam; a pessoa desconhecida não será contratada, e o pertencimento a essas “panelas” assegura a um músico que ele tem muitos amigos que o recomendarão para as pessoas certas. Assim, o pertencimento às “panelas” proporciona emprego estável ao indivíduo. [Grifo meu]

A palavra “recomendação”, destacada no trecho acima, parece ser uma ideia chave para compreender como ocorre a distribuição dos trabalhos no meio musical erudito. No caso da OCTSP, é graças às *indicações* que a maioria dos aspirantes obtém uma chance de tocar na orquestra. Músicos mais bem cotados com o maestro podem eventualmente recomendar colegas e amigos, ou então o regente pode receber indicações de professores de instrumentos musicais, que lhe sugerem bons alunos. Por vezes, organiza-se algum tipo de audição coletiva para a escolha de novos instrumentistas, mas, ao contrário dos concursos públicos, nos quais as provas são anônimas, aqui parece que os critérios seletivos não se concentram exclusivamente na avaliação de um bom desempenho musical. Como já referido, não é apenas isso que conta para um músico obter trabalhos dentro da lógica dos cachês. Fazer parte das “panelinhas” é tão ou mais importante do que simplesmente tocar bem.

Diante desse sistema, é de se cogitar que possa surgir um clima de concorrência entre os proponentes aos cargos. Como em qualquer meio profissional, a competição pode sobrevir em certos momentos, por vezes gerando atritos entre os colegas. Contudo, tal como relatado por meus informantes, situações explícitas desse tipo não costumam ocorrer com muita frequência, ao menos não no contexto orquestral gaúcho. Talvez em cidades maiores que Porto Alegre, nas quais haja um número mais expressivo de artistas e de vagas de trabalho, a situação seja outra. Ao



longo da pesquisa de campo confesso que não observei casos de concorrência ou competição aberta ou escancarada entre os indivíduos. Todavia, é de se imaginar que, em períodos como os de seleções de novos instrumentistas (em concursos públicos ou triagens informais), o ambiente de rivalidade e antagonismo se acentue.

A questão da concorrência ainda pode ser pensada sob um outro viés. É interessante analisar esse ponto levando em conta os diferentes instrumentos que compõem as orquestras, tendo em mente a relação *mercado de trabalho/instrumento musical*. Para abordar esse tópico, tomarei como exemplo apenas os instrumentos de cordas (violinos, violas, violoncelos e contrabaixos), que são aqueles considerados *fixos* dentro da formação da OCTSP.

É sabido que, em qualquer orquestra com formação instrumental clássica, os violinos são os instrumentos que se apresentam em maior número. Por outro lado, na família das cordas, os contrabaixos são aqueles que constituem o menor naipe. Alguém poderia pensar que, seguindo uma lógica mais direta, em termos de mercado de trabalho valeria mais a pena ser violinista do que contrabaixista. A relação, contudo, não é tão simples: é certo que há mais oportunidades de trabalho para violinistas do que para contrabaixistas, mas, ao mesmo tempo, existe uma maior concorrência interna neste primeiro caso. Há mais músicos estudando para serem violinistas do que contrabaixistas. Violistas e violoncelistas possivelmente acabam ficando no meio do caminho entre esses dois. Talvez, ao final, considerando todos os fatores, todos os diferentes napes orquestrais acabam mais ou menos se igualando em termos de ofertas e demandas de trabalho<sup>112</sup>.

Por fim, para finalizar esta subseção do capítulo, julgo importante retomar a discussão (já iniciada em 2.3.) sobre quais trabalhos são *aceitáveis* dentro do contexto musical erudito. Como enfatizado, os músicos, em suas escolhas profissionais, buscam constantemente avaliar tanto as dimensões simbólicas quanto as econômicas na escolha dos projetos que irão desempenhar. O ideal é que ambas as esferas sempre andem juntas, ou que, em caso de desequilíbrio, uma acabe

---

<sup>112</sup> Isso é pouco mais que uma suposição, mas que surge embasada no depoimento dos músicos entrevistados, que também verbalizaram essa mesma impressão. Entretanto, para uma afirmação mais categórica a respeito desse ponto, seria necessário realizar uma pesquisa qualitativa e quantitativa mais ampla, o que está além do escopo desta dissertação.

compensando a outra. Assim, há trabalhos que valem mais pelo lado artístico, outros pelo econômico.

Esse ponto, contudo, precisa ser matizado tendo em mente a questão da faixa etária do músico. Artistas mais novos, em início de carreira, tendem a aceitar trabalhos tidos como menos vantajosos pela maioria, o que contrasta com as opções dos músicos mais velhos, que possuem mais experiência de carreira e acabam sendo mais seletivos em suas escolhas profissionais.

#### Quadro 20 – Prazer de tocar *versus* retorno econômico

Um dos meus interlocutores afirmou que não pensa em aceitar trabalhos apenas pelo prazer de tocar, mas sempre busca descobrir se não estará perdendo tempo com um determinado serviço musical. Para isso, ele calcula o quanto precisará dar de investimento (em tempo, estudo etc.) e o quanto irá receber em troca (pagamento financeiro e prazer no trabalho), para decidir se os projetos de fato valem a pena ou não. Ele disse: "Digamos que eu receba duas propostas de trabalho ao mesmo tempo... Uma que pague 500 reais e envolva músicas fascinantes de tocar, que eu sempre quis tocar... E outra que pague 2000 reais e envolva músicas que detesto tocar... Nesse momento, eu vou aceitar o trabalho de 2000 reais. A parte financeira pesaria bastante nesse caso. Mas eu também avalio a parte artística, que vai me trazer satisfação pessoal. Se, por outro lado, num outro exemplo, fossem músicas muito boas por 500 reais, e músicas muito ruins por 1000 reais, acho que eu aceitaria o trabalho de 500 reais. Porque a diferença [financeira] não seria tão grande e eu conseguiria atingir melhor o meu propósito artístico. Eu sempre levo em conta essas duas coisas. Não é 'eu gosto de fazer arte, então só vou fazer isso', ou 'eu gosto de dinheiro, então que se dane a arte'. Eu sempre peso bem as duas coisas nas minhas decisões".

Serviços menos rentáveis econômica ou simbolicamente parecem ser aceitos principalmente por aqueles músicos menos experientes, que consentem em trabalhar sob condições inferiores justamente porque não têm muita escolha ou porque pretendem, em primeiro lugar, adquirir experiência na carreira. Assim, aceitam trabalhos que pagam pouco, que são em locais muito distantes do Estado, ou ainda que pouco compensam na relação *esforço exigido/tempo demandado*. Essa aceitação também pode ter alguma ligação com um certo romantismo a respeito da profissão, muitas vezes observado em relação aos mais jovens, pois o que conta para muitos é simplesmente a experiência ou vivência musical.

Alguns trabalhos podem ser aceitos exclusivamente pela "aventura" que representam. Viajar cinco horas até uma cidade do interior do Estado para tocar num casamento, apresentando um repertório de pouco valor artístico e ganhando para isso uma miséria (isto é, praticamente pagando para trabalhar), pode ser algo que vale a pena apenas para indivíduos em início de carreira. Um músico mais experiente dificilmente aceitaria serviços desse tipo, a menos que estivesse em

sérios apuros econômicos. Assim, para uma compreensão mais ampla a respeito de quais trabalhos são *aceitáveis* no meio musical, não se pode deixar de lado a questão da faixa etária e do tempo de carreira de cada músico, pois a valorização atribuída a cada atividade depende diretamente dos perfis individuais.

#### 4.2.11. A música enquanto atividade prática

Nesta subseção, pretendo tecer alguns comentários a respeito da prática musical. Para isso, proponho separar a atuação do músico em duas etapas não desvinculadas: o momento do *estudo* (tanto o individual, feito isoladamente pelo músico em casa; quanto o coletivo, correspondente aos ensaios de orquestra) e o momento da *apresentação* (solo ou em grupo). Ambos os casos podem ser considerados performances musicais, pois, independentemente de haver um público presente para assistir o artista (como na apresentação) ou não (no caso do estudo), os dois são tipos semelhantes de atuação musical.

Já escrevi (especialmente em 3.9.) a respeito dos ensaios da OCTSP, tendo como base as observações que efetuei. Esses ensaios também podem ser interpretados como uma modalidade de *estudo* (que ocorre num formato coletivo), já que ali são preparados os produtos musicais que serão performados ao público. Tais situações representam, porém, apenas uma etapa em todo o processo geral que poderia ser chamado de *estudo*. Para que tudo saia bem nos ensaios, é necessário que cada músico, previamente e de forma individual, também faça a sua parte, praticando o melhor possível o repertório em questão.

A necessidade de organizar-se para vencer tecnicamente todas as demandas musicais das orquestras choca-se com a flexibilidade observada na atuação profissional dos músicos. Com uma rotina de trabalho muitas vezes instável, às vezes é difícil, para os instrumentistas, estruturarem seus compromissos de modo que seja possível reservar horários regulares para o estudo individual junto ao instrumento. O domínio e a fluência num instrumento musical só podem ser atingidos de forma plena se o músico mantém com este um contato permanente. Estudar uma ou duas vezes por semana, por exemplo, não é suficiente para se manter num nível

profissional de atuação. A fim de evitar isso, os músicos constantemente precisam encontrar brechas em suas agendas, de modo que, minimamente, consigam dar conta dos repertórios requisitados pelas orquestras.

Alguns entrevistados relataram que, na maioria dos dias, conseguem encontrar horários livres para praticar. Grande parte afirmou que costuma estudar uma média de duas horas e meia a três por dia, geralmente deixando um dia livre na semana para o descanso. Um ou outro interlocutor declarou que reserva turnos fixos, durante a semana, que são utilizados exclusivamente para essa finalidade. Para a maioria dos entrevistados, porém, o estudo no instrumento não costuma ser algo passível de muito planejamento, se moldando às circunstâncias de cada dia.

Diante dessas inconstâncias, pude observar algumas estratégias de *otimização* do pouco tempo disponível para o estudo do instrumento. Por vezes, é necessário aproveitar da melhor forma possível as poucas horas livres, senão sempre há o risco de não se conseguir vencer todas as exigências do trabalho – até porque os músicos também gostam de estudar repertórios de sua própria preferência. Desse modo, os instrumentistas normalmente focam-se nos trechos musicais mais complicados, naqueles que exigem maior atenção. Não há porque perder minutos preciosos nas partes mais fáceis das músicas, pois algumas podem inclusive ser resolvidas com uma simples leitura à primeira vista.

Sempre há trechos, entretanto, que exigem um maior número de repetições, bem como um trabalho mais apurado no que se refere à agilidade, afinação, contrastes de dinâmica, ataques das notas, precisão rítmica etc. Em geral, as passagens mais rápidas tendem a ser as mais difíceis, e é sobre elas que normalmente se concentram os maiores perigos. Um músico de orquestra experiente consegue detectar, olhando rapidamente para uma nova partitura, onde se localizam as maiores dificuldades de execução. Para otimizar seu estudo, portanto, ele dedicará mais tempo às partes mais complicadas, e menos àquelas mais simples.

Se o músico está próximo do seu instrumento, qualquer instante pode ser propício para o estudo. Um intervalo entre uma aula e outra, meia hora de ócio depois do almoço ou mesmo o intervalo de quinze minutos no meio do ensaio da

orquestra já podem ser suficientes para se obter algum avanço técnico e musical. O estudo, ao ter que se adequar a rotinas de trabalho por vezes bastante elásticas, acaba se tornando também, em grande medida, maleável, ou seja, ele precisa se adaptar às circunstâncias do dia a dia.

Tanto os momentos do estudo quanto os da apresentação são instantes nos quais o músico *realiza-se* em sua profissão. Ao tocar, o artista encontra sua verdadeira razão de ser. Atuando musicalmente, ele se *coloca*, se *projeta* nos sons que produz. Esses momentos performáticos podem proporcionar sensações e sentimentos positivos (caso as coisas saiam conforme o planejado) ou negativos (caso surjam problemas). Nesse sentido, proponho pensar a atuação do músico, e as emoções derivadas de tal processo, primeiro num nível *microscópico* e, depois, num âmbito *macroscópico*. Para sintetizar essas noções, utilizarei os termos *microsatisfações* e *microinsatisfações*, que me parecem os mais apropriados para exprimir a forma como percebo o processo da performance musical.

Ao tocar uma música formada por centenas de notas, o músico erudito normalmente empenha-se para acertar ao máximo todos os aspectos exigidos em uma boa performance musical. Considerando uma única nota, há cinco elementos que precisam ser observados durante a sua execução: *dinâmica* (volume), *altura* (afinação, mais grave ou mais agudo), *duração* (quanto tempo ela estará soando), *timbre* (a “qualidade” ou “cor” do som) e *ataque* (o modo inicial como ela será tocada). Multiplicando esses cinco elementos pelas centenas de notas que constituem uma única obra musical, é fácil imaginar a quantidade de perigos que rondam a atuação do músico quando este toca ao vivo. É claro que este tipo de performance deve ser percebida como um processo, ou seja, como um encadeamento de atos singulares interligados que resultam num todo coerente. No entanto, unicamente para fins de análise, proponho compartimentar ao máximo tal processo, pensando nas mínimas frações que compõem a sua estrutura geral.

Para facilitar a compreensão, sugiro imaginar uma música constituída por cem notas. Como, para cada nota, existem cinco fatores envolvidos, há ao todo quinhentos pontos a serem observados pelo músico. Um instrumentista poderá dizer que tocou perfeitamente essa música caso consiga contemplar satisfatoriamente todos os pontos. Isso, entretanto, quase nunca acontece, já que errar faz parte da

atuação musical. Desse modo, a título de exemplo, suponhamos que o músico tenha desafinado em doze notas (menos doze pontos), tenha errado a dinâmica em um compasso que continha dez notas (menos dez pontos), tenha cometido imprecisões rítmicas numa sequência de quatorze notas (menos quatorze pontos), tenha atacado três notas com o arco invertido (menos três pontos) e, por fim, não tenha caprichado na qualidade sonora (timbre) indicada para a última nota da música (menos um ponto). Ao todo, esse músico teria falhado em quarenta dos quinhentos elementos em análise. Ele certamente não ficaria satisfeito com sua performance.

Contudo, se, na mesma música, um outro instrumentista cometesse apenas uns dez erros semelhantes (ao invés de quarenta), possivelmente ele ficaria bastante satisfeito, pois estaria dentro de uma hipotética *margem de erros*<sup>113</sup>. Na orquestra, a verdade é que todos erram, mas os acertos, que são majoritários, encobrem os erros, minoritários, fazendo com que, num plano geral, a impressão seja a de que tudo correu bem para todos. É fato que muitos erros são praticamente imperceptíveis, sendo que apenas o próprio músico que errou é capaz de perceber o deslize. Quando a escorregadela é um pouco maior, os colegas ou o maestro podem notar. Se um erro for demasiadamente grosseiro, o próprio público é capaz de perceber, incluindo aqueles que não têm um conhecimento musical muito aprofundado.

Voltando à questão da “contabilidade matemática” dos erros e acertos numa performance musical, é claro que, na prática, as coisas não são pensadas nem sentidas desse modo pelos músicos. Nenhum músico fica quantificando minuciosamente sua performance musical, seja quando estuda ou quando se apresenta. É possível, no entanto, observar que cada ínfimo erro ou acerto ao longo da performance contribui para uma sensação de satisfação ou insatisfação do músico para consigo mesmo. Por isso, sugiro as noções de *microsatisfações* (ou *microrrealizações*) e *microinsatisfações* (ou *microfrustrações*). A soma de todos esses processos microscópicos, observados durante as atuações musicais, geram

---

<sup>113</sup> Este exemplo não leva em conta a *gravidade* da natureza de cada erro musical. É claro que uma sequência de notas muito desafinadas pode ser considerada um erro mais grave do que se essas mesmas notas fossem tocadas, por exemplo, simplesmente com uma dinâmica levemente incorreta. A minha intenção, ao oferecer o exemplo acima, é apenas ilustrar o ponto em que quero chegar. Agradeço ao Dr. Fernando Mattos por ter me chamado a atenção para essas sutilezas em sua arguição à banca de defesa desta dissertação.

impressões instantâneas e efêmeras de autoaprovação ou autorreprovação, fazendo com que o músico, ao final de uma música ou de uma apresentação, tenha uma impressão geral sobre o processo como um todo, sentindo-se satisfeito ou frustrado consigo mesmo de acordo com o desempenho que realizou.

É claro que os sentimentos de autofrustração e autorrealização variam de acordo com cada indivíduo. Há instrumentistas que são mais exigentes consigo mesmos, tolerando menos os erros e se cobrando mais para não empreenderem deslizes. Outros, por sua vez, são mais complacentes com performances não tão boas, desculpando-se com mais facilidade. Estes entendem que errar faz parte do processo e que “ninguém é uma máquina”.

Essas percepções também podem variar conforme o tempo de carreira do músico. Erros que, no passado, seriam desculpáveis, podem se tornar inaceitáveis à medida que o músico vai adquirindo experiência. Ou então, no início da carreira um indivíduo pode se impor um nível tão grande de cobrança que, com os anos, percebe que é impossível atingi-lo, passando a ser mais condescendente no que se refere a sua própria atuação musical.

A frustração, todavia, longe de ser algo exclusivamente negativo, precisa ser encarada pelo músico também como um trampolim para a superação e o desenvolvimento pessoais. Conforme o relato de meus informantes, o músico que se sente plenamente satisfeito com o estágio em que se encontra, ou seja, com o seu nível musical atual, acaba se estagnando profissional e artisticamente. É como se todo o bom músico devesse estar sempre um pouco decepcionado com o seu próprio desempenho, pois é isso que propicia a sua evolução musical. Nessa linha de raciocínio, a frustração não deve ser sentida apenas como um fator restritivo ou incapacitador, mas precisa transformar-se numa motivação para a superação dos próprios limites.

É nesse sentido que se pode afirmar que, na maioria dos casos, os músicos profissionais se sentem tanto mais motivados quanto maiores forem os desafios que enfrentam (desafios estes encontrados em uma nova música a ser estudada, ou no sentido de uma disputa direta ou indireta gerada pela comparação com as habilidades de um colega, ou ainda quando o músico se sente desafiado a cumprir o

que o maestro está pedindo etc.). É uma questão de *honra pessoal* mostrar que se é capaz de tocar um determinado trecho musical, que é possível vencer esse ou aquele obstáculo técnico, que se está à altura de um determinado repertório considerado difícil etc. Fazendo isso, o músico confirma para si mesmo o seu próprio valor, tanto como pessoa quanto como artista. Desafios permanentes são um dos elementos mais importantes para a manutenção da qualidade do trabalho do músico, pois fazem com que ele não fique estagnado profissionalmente.

Os desafios, contudo, precisam estar dentro dos limites do exequível. Não se pode exigir de um músico que estude e apresente uma obra musical muito difícil de um dia para outro, por exemplo. Os desafios serão bem recebidos na medida em que possam ser cumpridos. Todo o músico apresenta algum limite nesse sentido. Um instrumentista profissional tem mais condições de encarar grandes desafios musicais, tendo curtos períodos de tempo para cumpri-los, do que, por exemplo, um aluno ou um músico não profissional: nesses casos, os indivíduos precisam de mais tempo para sobrepujar as dificuldades musicais. Em suma, é importante não absolutizar a questão do estímulo suscitado por situações desafiadoras: dependendo do tamanho do problema, ele pode motivar ou afundar de vez o músico.

Diante desse debate, as discussões em torno das noções de *dom*, *talento* e *genialidade* reapareceram nas entrevistas. Segundo algumas percepções, haveria indivíduos muito acima da média que conseguiriam, de forma excepcional, dar conta de uma grande quantidade de trabalho musical em curtos espaços de tempo. Essas três noções, vigentes no senso comum e em meios não artísticos, quando aplicadas aos músicos acabam ao mesmo tempo valorizando e desvalorizando a profissão (como já mencionado em 4.2.5.).

Isso porque, ao serem percebidos como artistas talentosos, o trabalho duro que há por trás de toda a atividade musical acaba sendo invisibilizado. Muitos músicos são vistos como seres agraciados com habilidades “naturais” que, em última instância, independem deles, sendo que a única função que lhes caberia exercer seria a de canalizar essa energia especial numa atividade prática, a fim de obter resultados concretos, rápidos e precisos. Nesse sentido, é interessante contrastar essas percepções externas ao meio musical com a visão que os próprios instrumentistas entrevistados verbalizaram a respeito do assunto.



Nenhum dos meus interlocutores foi contra a visão de que existem pessoas que possuem mais facilidade para o aprendizado e o desempenho musicais. Disseram observar isso em seus próprios alunos: há aqueles que avançam rapidamente nos conteúdos e outros que, por mais interesse que demonstrem pela música, demoram mais no aprendizado. No entanto, daí a chamar essas facilidades de *dom*, *talento* ou *genialidade* é outra história. Isso porque essas noções sugerem algum tipo de competência inata, que o indivíduo tem ou não. Essas definições não dão muita margem para as nuances observadas em cada caso individual. Da mesma forma, não oferecem espaço para pensar que todas as habilidades, musicais ou de qualquer outro tipo, são passíveis de serem desenvolvidas por qualquer pessoa.

Nenhum dos meus entrevistados afirmou ser um *gênio* da música, por exemplo. Não que fossem modestos demais ou que não reconhecessem suas habilidades: na verdade, por viverem dentro do meio musical, sabem de todo o esforço que tiveram que fazer, desde jovens, para chegarem ao nível em que estão. Muitos confessaram que desenvolveram certas habilidades musicais depois de muito esforço, e que algumas dificuldades ainda precisam ser muito mais trabalhadas. Eles buscam aperfeiçoar ou superar essas carências por meio de um estudo musical permanente. O *estudo*, segundo todos os entrevistados, pode ser considerado o verdadeiro motor para a evolução do músico. Um músico não sobrevive apenas de seu talento, mas pode sobreviver se tiver um pouco de talento e muita dedicação. Com o talento, é possível avançar até um certo estágio. A partir daí, apenas a dedicação e o esforço contínuos gerariam frutos, na visão deles.

Os limites até onde um músico pode se desenvolver, musicalmente falando, são infinitos. Talvez dependam apenas dos próprios limites do corpo e da mente. É por isso que a perspectiva de uma trajetória na música pode ser algo tão atraente e, ao mesmo tempo, algo extremamente desencorajador para muitos indivíduos. É atraente porque, em teoria, não existe um último nível até onde se possa chegar. Os limites dependem apenas do próprio indivíduo, sendo que cada estágio conquistado permite entrever novas possibilidades de crescimento. É desencorajador, por outro lado, justamente porque não existe um patamar final a ser atingido. Sempre haverá alguém que foi ou que irá mais longe, algum artista que estará num nível superior.

Pode-se pensar que o estágio supremo, na música ou na arte, seja a *perfeição*. No caso dos instrumentistas, essa perfeição é buscada, constantemente, durante as performances. Voltando ao exemplo hipotético da música de cem notas (com os quinhentos pontos a serem considerados), uma performance perfeita dessa obra seria aquela na qual nenhum deslize fosse cometido pelo instrumentista. Uma avaliação de tal tipo, longe de ser tão objetiva ou matemática como o exemplo faz crer, sempre carrega uma certa subjetividade, pois, como já frisado, a música é uma linguagem abstrata que apresenta sempre alguma margem de interpretação. Mesmo assim, é possível avaliar individualmente cada performance musical, ou mesmo comparar várias interpretações, a fim de descobrir qual aquela que mais se aproxima de um possível *estado de perfeição*<sup>114</sup>.

Na prática, essa busca pela perfeição pode se tornar algo opressor para os músicos<sup>115</sup>. Nas apresentações, como já mencionado, o mínimo que se espera desses profissionais é que eles sejam impecáveis ao tocar. A música clássica, sendo uma arte que poderia ser qualificada como *ascética* ou *austera* em muitos sentidos, quase sempre é inimiga da imperfeição<sup>116</sup>. Em suma, o músico erudito é pago para tocar sem cometer erros. Com relação a essa grande responsabilidade, várias foram as percepções individuais que escutei dos meus entrevistados.

Alguns poucos interlocutores afirmaram que, mesmo já não sendo mais iniciantes na carreira, ainda têm um certo *medo do palco*, ou seja, sentem-se nervosos quando vão se apresentar, mesmo quando tocam nas orquestras. Quando tocam sozinhos, como, por exemplo, naqueles instantes em que precisam realizar algum solo, esse nervosismo é ainda maior. Nesse sentido, pode-se afirmar que o

---

<sup>114</sup> Se essa comparação não fosse possível, não existiriam os concursos e as competições musicais, nas quais os indivíduos concorrem entre si a fim de ver quais são os melhores *performers* em um determinado instrumento, por exemplo.

<sup>115</sup> Nas entrevistas, questionei meus interlocutores se essa busca pela perfeição atingia outras esferas de suas vidas. Alguns responderam que sim, que buscavam ser organizados e disciplinados também em outras áreas, como no cuidado com a casa, em outros estudos (não musicais) que pudessem desenvolver etc. Outros, entretanto, disseram que estão longe de serem pessoas perfeccionistas. Em algumas situações, contudo, uma cobrança excessiva, na música ou fora dela, pode se tornar algo extremamente negativo para a vida do músico, se não for controlada na medida certa.

<sup>116</sup> Uma exceção a tal afirmativa seriam as tendências, escolas ou estilos musicais que valorizam o acaso e a aleatoriedade na música, por exemplo. Nesses casos, a busca pela perfeição na performance pode não aparecer como um fator determinante, ao menos não em termos estéticos ou filosóficos.

nervosismo que o músico sente está diretamente vinculado ao seu grau de exposição: quanto mais exposto ele se encontra, maior será a sua angústia.

Paradoxalmente, uma das estratégias encontradas pela maioria dos músicos para contornarem o medo do palco é não se cobrar tanto, mentalmente, no sentido de *ter* que apresentar uma performance *perfeita*. Parece que uma cobrança excessiva leva, inevitavelmente, aos deslizes de execução. Em contrapartida, deixar as coisas fluírem com naturalidade propicia uma leveza psicológica que ajuda no bom desempenho.

Não se deve confundir, porém, leveza com desatenção. Existe uma linha tênue entre ficar distraído, ficar atento e ficar nervoso, no momento em que se está tocando. Um relaxamento excessivo pode levar à desatenção, que igualmente é nociva, pois poderá induzir ao erro. O músico, portanto, precisa sempre se manter num ponto intermediário, ficando atento enquanto toca, mas sem se cobrar ou relaxar demais. Em resumo, ele deve se sentir confiante na medida certa. Esse autoconhecimento, entretanto, só é adquirido com a experiência conquistada ao longo dos anos de carreira.

Para se ter uma ideia de como se distribui a atenção do músico no momento em que ele está tocando na orquestra, trago como exemplo os *sentidos humanos* empregados nessa tarefa. Imaginemos um músico sentado em sua cadeira, tocando numa orquestra. Quanto à *visão*, o indivíduo precisa estar com o seu olhar dirigido basicamente para três pontos: a) mãos, dedos e instrumento musical; b) a partitura; c) o maestro. O músico precisa acompanhar a partitura e o maestro simultaneamente, vendo, no papel, as notas que está tocando e aquelas que precisará tocar, e, por cima da estante, os gestos do regente posicionado a sua frente. Além disso, deve dirigir olhares a sua própria movimentação de dedos e mãos, já que alguns movimentos necessitam de um cálculo espacial mais atento das distâncias para serem bem executados. Quanto à *audição*, esta deve estar dirigida àquilo que o próprio músico está tocando e ao que os colegas tocam, de forma que os diferentes materiais sonoros possam se combinar.

Tanto a visão quanto a audição, como já dito, devem ser combinadas com a movimentação de certas partes do corpo (principalmente dos dedos, mãos e

braços), o que interfere no sentido do *tato*. Este último é importante porque o músico precisa ter uma noção exata das distâncias que seus dedos devem percorrer ao longo do braço do instrumento (processo que se torna mais complicado conforme a velocidade de execução aumenta). É importante ter em mente que os instrumentos de cordas – violinos, violas, violoncelos e contrabaixos – não possuem os chamados *trastes* (como no violão, por exemplo). Isso significa que os dedos do músico precisam ser posicionados exatamente nos locais adequados, já que um milímetro a mais ou a menos faz a diferença para a afinação das notas.

Essa breve explicação de como o músico precisa empregar alguns de seus sentidos (*visão*, *audição* e *tato*) é suficiente para demonstrar como o ato de tocar um instrumento musical, ainda mais no contexto de uma orquestra – que pressupõe uma coordenação conjunta –, é uma atividade complexa que exige muita concentração e um treinamento psicológico e cognitivo específico. Não há como se tornar um bom músico de orquestra da noite para o dia.

Nos ensaios, a atenção do músico, além de tudo isso, precisa estar dirigida também às indicações e falas do maestro. Este pode dizer frases do tipo: “tempo três do compasso 29, mais forte” ou “anacruse do compasso 74, mais rápido”. No caso da OCTSP, o regente normalmente dizia uma frase desse tipo e, três segundos depois, já começava a reger (para isso, ele contava alguns *pulsos*, indicando o andamento aos músicos, e logo dava o sinal, gestualmente, para que estes comesçassem a tocar). Se um músico não escutava o que o maestro dizia, ou não conseguia se localizar a tempo na partitura, ninguém esperava por ele. Todos começavam a tocar e o indivíduo tinha que se achar como pudesse.

Observei que essas frases normalmente eram ditas pelo maestro com muita rapidez, sendo que o músico tinha muito pouco tempo para refletir, tendo que reagir de imediato. É claro que, vez ou outra, alguém se perdia completamente, e era possível observar algum colega indicando, com a ponta do arco na partitura, o trecho que estava sendo tocado – gesto que representava uma ajuda ao músico que havia se “desgarrado da manada”.

Em síntese, longe de corresponder a uma habilidade ou conhecimento naturais, a atuação do músico, especialmente o de orquestra, precisa ser vista como

um processo bastante complexo que exige anos de treinamento e dedicação. Alguns músicos comentaram que os instrumentos musicais precisam ser percebidos como uma “extensão do próprio corpo”. Isso corresponde a um procedimento simbólico de tornar orgânica uma matéria que na realidade não tem vida própria. É como se o músico precisasse aprender a se fundir ao seu instrumento, percebendo-o como algo que faz parte de seu próprio corpo, e não algo externo e/ou desvinculado.

O artista que consegue atingir tal nível de simbiose, conforme as percepções dos meus informantes, é capaz de conquistar a mais elevada excelência musical. O instrumento se torna então, para ele, um canal para a livre e genuína expressão de sentimentos e ideias musicais. Contudo, longe de ser um processo natural (como o objetivo final faz crer), essa fusão metafórica do indivíduo com a matéria (em si, inerte) é parte de um longo processo bastante específico de *aprendizado*.

#### 4.2.12. *Estereótipos e preconceitos*

Outro ponto interessante, também relacionado ao tema das *identidades*, é a comparação entre duas categorias de músicos: eruditos e populares. Antes de tudo, é necessário problematizar essas duas definições. Em primeiro lugar, assim como o termo “erudito” (bem como as suas alternativas, música “clássica” e música “de concerto”) é insuficiente para dar conta do tipo de música a ele relacionado<sup>117</sup>, a expressão “popular” também é bastante limitadora. Isso porque ela pode remeter, equivocadamente, à ideia de um tipo de música que: apresenta uma qualidade inferior (produzida para o simples entretenimento); cujos fins são exclusivamente comerciais; que esteja ligada a segmentos específicos da sociedade. Essas três noções nem sempre são suficientes para caracterizar certos tipos de música normalmente enquadrados sob o rótulo de “música popular”. Com o objetivo de simplificar minha exposição, contudo, não entrarei num debate aprofundado em torno desses dois termos e de suas fronteiras, que muitas vezes revelam-se porosas.

---

<sup>117</sup> Nesse sentido, rever nota de rodapé 2 (p. 14).

Entendo que os músicos que pesquisei podem ser chamados de *eruditos* – o que não exclui o fato de estes profissionais, por vezes, tocarem música popular, a trabalho ou por diversão. Em contrapartida, há indivíduos que poderiam ser chamados de músicos *populares*, pois suas carreiras se concentram no estudo e performance de outros tipos de repertórios distintos do primeiro – o que também não exclui o fato de eles, ocasionalmente, atuarem como músicos eruditos, tanto a trabalho quanto para satisfazer algum *hobby*. O propósito desta pesquisa, como espero ter deixado claro até o momento, é a investigação a respeito do primeiro tipo de músicos, e não do segundo.

Em alguns eventos da OCTSP, porém, foi possível observar a interação entre esses dois perfis de profissionais, que normalmente carregam consigo valores artísticos e formas de abordar a música que nem sempre coincidem. É como se cada uma dessas duas categorias tivesse sua própria *identidade profissional*, sua própria *identidade artística*, que possui pontos de contato, mas também afastamentos. Por vezes, quando esses *valores* (para reutilizar o termo de SALGADO, 2010) entram em tensão, as diferenças se evidenciam.

Nas entrevistas, questioneei os interlocutores sobre a percepção que eles tinham a respeito do universo da música popular e dos músicos que atuavam nesse segmento, em comparação com o universo da música clássica. Meus entrevistados apontaram uma série de qualidades e defeitos. Alguns músicos populares são percebidos, por eles, como informais demais. A maneira como estes encaram a música e a própria profissão musical, nesse sentido, têm resultados práticos perceptíveis. Para os músicos de orquestra, esses *outros* são aqueles que não respeitam as hierarquias, que não cumprem os horários estipulados, que tocam sem seguir as partituras, que improvisam a todo o momento etc.

É de se imaginar que, para os músicos populares, a percepção com relação aos músicos eruditos seja o oposto: estes se submetem demais às hierarquias, são muito “certinhos” no trabalho, só sabem fazer música com a partitura diante dos olhos, não sabem improvisar etc. Esses simples exemplos permitem observar como, para cada um desses universos, existem valores específicos, que inclusive podem ser contraditórios. O que é considerado uma qualidade por um lado, acaba sendo visto como um defeito pelo outro. Observam-se *identidades profissionais* e *artísticas*

em conflito, que se expressam por meio de estereótipos e preconceitos (ocultos e manifestos).

#### Quadro 21 – Seriedade versus descontração durante um ensaio

Num dos ensaios da OCTSP que acompanhei, no qual havia a participação dos instrumentistas da orquestra e de três músicos convidados (músicos populares), ocorreu um momento de muita tensão, que serve para ilustrar os valores vigentes em cada um desses universos musicais distintos (erudito e popular).

Um dos músicos convidados entrou no palco do teatro com bastante alarde, cumprimentando a todos – alguns individualmente – e distribuindo sorrisos para lá e para cá. Ele fez uma série de comentários e gracejos antes de começar a tocar a sua música. Observava-se nitidamente que ele não estava levando muito a sério aquele momento, o que destoava do comportamento dos demais músicos, já que todos se mostravam bastante compenetrados. Logo começou a se criar um clima de tensão entre ele e o maestro, já que as atitudes dos dois contrastavam. O regente pediu a todos – sem se dirigir diretamente ao músico em questão – mais seriedade no trabalho. Esse instrumentista, contudo, não quis obedecer, ou não entendeu o recado: continuou a fazer seus comentários, a puxar assunto com alguns colegas e a distribuir sorrisos. Era evidente que logo teria início uma briga.

Passado algum tempo, no qual a situação não se alterou, o maestro pediu, diretamente a esse músico, que não fosse feito mais nenhum comentário durante o ensaio. Entretanto, o músico não conseguia se controlar. Ele estava bastante agitado. Então veio o momento de maior apreensão: o maestro ordenou silêncio, e o instrumentista disse algo. O maestro falou mais alto “Silêncio!”, e novamente o músico respondeu. Isso se repetiu por mais duas ou três vezes em sequência, até que o maestro perdeu de vez a paciência e gritou para o sujeito que ele deveria ficar quieto e apenas tocar. Encerrada a situação, foi possível observar como, no final das contas, a autoridade do maestro se impôs, ainda que sob um forte clima de tensão. Contrariado, o músico continuou a soltar alguns sorrisos irônicos e discretos enquanto tocava a sua música.

Essa situação ilustra nitidamente que se espera que o músico de orquestra tenha um determinado comportamento ao desempenhar o seu trabalho. O instrumentista convidado possivelmente não estava muito habituado a respeitar certas estruturas hierárquicas. O conflito se criou porque ele queria conduzir o ensaio de uma forma descontraída, enquanto o maestro desejava que esse momento fosse levado a sério. O embate ocorreu porque houve duas concepções de trabalho distintas: um deles acreditava que aquela vivência musical deveria ser mais irreverente, espontânea e alegre; o outro queria que o ensaio fosse sóbrio, organizado e controlado. Acabou prevalecendo a concepção daquele que detinha mais poder, o maestro.

Após o intervalo, observei o instrumentista e o maestro se abraçando e rindo, ou seja, tentando amenizar o conflito. A tensão havia se dissipado, mas acredito que, no final das contas, um não havia cedido ao ponto de vista do outro.

Por vezes, entretanto, um músico que esteja num dos lados acaba reconhecendo como positiva alguma característica deste *outro*: um instrumentista erudito pode perceber como uma qualidade o fato de um músico popular ser mais informal em seu trabalho e em sua maneira de atuar, acreditando que uma postura parecida poderia ser adotada, em alguma medida, dentro da orquestra, o que quebraria um pouco da rigidez desse tipo de trabalho. Da mesma forma, um músico popular poderia reconhecer como positivo o fato de um músico erudito ter um domínio consistente da teoria musical ou da técnica instrumental, entendendo que isso poderia ser uma inspiração para que ele mesmo se aperfeiçoasse musicalmente. Em resumo, não se deve absolutizar qualidades e defeitos de um

lado ou de outro, pois essas percepções, ainda que majoritárias em um único sentido, nem sempre são unânimes dentro dos discursos articulados em cada grupo. Tal como as *identidades*, essas impressões são fluidas e passíveis de múltiplas interpretações.

BECKER (2008, p. 91-92) observou, em sua pesquisa de campo, dicotomias semelhantes entre categorias de músicos, mas no universo do jazz. Em sua obra, ele expõe a tensão entre o músico de jazz e o músico comercial (o músico de casa noturna). Este último corresponde ao artista que toca visando principalmente o lucro econômico, deixando a “verdadeira arte” em segundo plano. O primeiro atua em sentido contrário: ele coloca o elemento artístico em primeiro lugar e despreza a música que é feita com intenções puramente comerciais.

As relações de cada um desses perfis de músicos com seus públicos também são distintas. Os músicos comerciais fazem mais concessões ao público, pois é este quem lhe sustenta economicamente. Assim, quase sempre tocam músicas de sucesso, que agradam a um grande número de pessoas. O músico de jazz, por outro lado, está pouco interessado em seu público, já que, muitas vezes, cria a sua arte *apesar* dele. Dessa forma, o músico que faz o maior sucesso com o público é o que se enquadra na categoria “comercial”, mas esse sucesso “barato” não é valorizado pelo músico de jazz. O músico comercial acaba sendo desprezado pelo músico de jazz, que se percebe como o verdadeiro artista.

É claro que essa visão exposta por BECKER (2008) é, em certo sentido, extremada, pois todo o músico, em sua atividade profissional, acaba sempre carregando um pouco do lado comercial e do artístico<sup>118</sup>. O que me interessa ressaltar com esse exemplo, entretanto, são as dicotomias observadas entre as categorias de músicos.

Cada grupo percebe o outro a sua própria maneira, forjando valores para si (artísticos e profissionais) que, por sua vez, acabam gerando formas específicas de atuação, pensadas inclusive de maneira *contrária* às práticas do lado oposto. No caso dos músicos da OCTSP, talvez essa polarização não se apresente de maneira

---

<sup>118</sup> A classificação de BECKER (2008) se alinha com o pensamento de BOURDIEU (2008) (exposto em 2.3.), que também enfatiza as tensões entre o campo artístico e o econômico.



tão aguda quando se considera a interação que por vezes ocorre entre eles e os chamados músicos populares – situações que podem ser observadas, por exemplo, em certos espetáculos. Entretanto, quando se efetua o casamento entre esses universos musicais distintos (do erudito com o popular e vice versa), é necessário que ambos os lados façam certas concessões. Essa negociação acaba se refletindo diretamente na performance musical.

Os músicos da OCTSP, por exemplo, quando apresentam um repertório popular tendem a assumir uma postura mais informal (no modo de tocar, de se vestir<sup>119</sup> etc.), enquanto os músicos populares que os acompanham precisam se adequar a uma certa rigidez inerente ao universo da música de concerto (pois estão tocando num ambiente formal, devem respeitar regras mais estritas de comportamento etc.). Querendo ou não, é necessário encontrar um meio termo entre as supostas qualidades e defeitos de cada um dos lados, para que uma união seja possível. É como se cada um tivesse que, em parte, aceitar os valores vigentes no universo do outro. É certo que cada grupo possui uma identidade particular, mas ao mesmo tempo cada um compartilha de uma identidade mais ampla (são todos músicos) que deve ser priorizada a fim de que seja possível a realização de uma performance coletiva.

#### **Quadro 22 – Espontaneidade versus rigor no momento de tocar**

Num dos concertos da temporada de 2017, a OCTSP apresentou-se ao lado de um quarteto de jazz (formado por contrabaixo acústico, piano, bateria e saxofone). Foi um casamento interessante: de um lado, havia a espontaneidade do jazz, com seus improvisos e música não escrita; de outro, a disciplina da orquestra, que tinha todos os arranjos escritos nas partituras. Para que esse trabalho funcionasse, ambos os lados precisaram fazer concessões em seu modo normal de abordar a música. Um exemplo concreto disso ocorreu quando, em uma das músicas, alguns integrantes da banda de jazz informaram que queriam improvisar. Como eram muitos músicos no palco, viu-se a necessidade de definir qual seria a extensão de cada improviso individual. Chegou-se à conclusão que o ideal seria reservar 16 compassos para cada solo. Isso mostra que a aparente espontaneidade do jazz precisou, naquele momento, se curvar às exigências da orquestra, pois se os improvisos fossem totalmente livres, tanto o maestro quanto os instrumentistas não saberiam o momento exato de voltar a tocar, após os solos. A invenção musical até certo ponto livre, representada pelos improvisos, não foi abolida, mas precisou adequar-se às exigências estruturais mais amplas, pensadas em prol de uma melhor atuação coletiva. Se fosse apenas o quarteto de jazz que estivesse se apresentando, provavelmente existiria mais liberdade criativa. Entretanto, como havia a participação da orquestra, um regimento foi imposto.

<sup>119</sup> O modo como o músico se veste, ao tocar, é bastante revelador da postura que ele adota durante sua performance. Nesse sentido, observa-se como a vestimenta também influencia no comportamento dos artistas. As roupas sóbrias e elegantes, utilizadas pelos instrumentistas durante os concertos, sem dúvida exercem um efeito simbólico sobre suas atitudes. Por serem todas da mesma cor (preto), elas também contribuem para fortalecer a coesão e homogeneidade do grupo, já que nenhum indivíduo se destaca por trajar uma roupa distinta dos demais colegas. As variações observadas nas roupas ocorrem dentro de um padrão pré-estabelecido.

Ainda no que se refere ao tema dos estereótipos e preconceitos, acredito não ser possível deixar de lado a questão racial e de gênero, tal como explorada por SEGNINI (2011, 2014) no contexto das orquestras. Por já ter conhecimento de suas pesquisas antes de começar a minha etnografia, procurei ficar atento às questões evidenciadas por esta autora quando comecei a realizar as observações da OCTSP.

Não há como negar que existe um recorte por gênero e raça nesse tipo de trabalho, pois, tal como na maioria das outras orquestras, prevalece na OCTSP o perfil dos *homens brancos* – ou seja, mulheres e indivíduos de outras etnias são minoria no grupo<sup>120</sup>. Contudo, não observei situações explícitas de preconceito nesse sentido. Da mesma forma, nenhum dos meus entrevistados (mulheres, pardos ou negros) relatou ter passado, no contexto de trabalho, por alguma circunstância semelhante ao longo da carreira (de humilhação, preconceito, discriminação etc.). Isso não significa que essas diferenças não existam dentro do meio musical, apenas ressalto que esse tema não foi algo que tenha sobressaído nas entrevistas ou nas minhas observações.

Um ponto que foi bastante enfatizado, contudo, foi a questão do preconceito com relação aos *instrumentos musicais*. Sem dúvida este é um tema que mereceria ser mais investigado pelos pesquisadores (LEHMANN, 1998 e 2002, aborda esse assunto). Nas orquestras, os instrumentos possuem *status* diferenciados. Há instrumentistas que se percebem como mais importantes para o grupo e outros que são bastante segregados. Para se afirmarem, os músicos tidos como “secundários” (na opinião daqueles que se percebem como mais importantes) acabam tendo que, de algum modo, reforçar a sua própria *identidade*, formulando para si e para os outros um discurso que reforce a sua relevância no grupo.

No caso da OCTSP, conjunto formado essencialmente por instrumentos de cordas, os violinistas, por exemplo, tendem a se perceber como as verdadeiras “estrelas” da orquestra: são aqueles que tocam as partes mais agudas e mais rápidas, aqueles que têm o maior destaque nos espetáculos etc. Ao mesmo tempo, costumam reclamar que a exigência sobre eles é sempre muito elevada, e que a

---

<sup>120</sup> Ao conjugar os marcadores de gênero (mulher) e raça (negro), no momento da pesquisa, dentro de um universo de aproximadamente 20 músicos, havia somente uma mulher negra tocando na OCTSP.

cobrança que sofrem do maestro nunca é a mesma na comparação com a que é feita sobre os demais instrumentistas. Em alguma medida, a partir de suas falas notei que eles se sentiam um pouco injustiçados.

As violas, por sua vez, por vezes são bastante segregadas. É comum ouvir dizer que os violistas são, na verdade, “violinistas frustrados”. Essas são piadas que circulam no contexto das orquestras, expressões que, longe de serem inocentes, são reveladoras de certos estereótipos. Um dos meus entrevistados, por exemplo, um dia me enviou pelo celular uma charge na qual apareciam desenhos de possíveis reutilizações de certos instrumentos musicais: uma tuba era reaproveitada como um suporte para colocar tacos de golfe, uma flauta transversal aparecia como um acessório para assentar toalhas de banho e um contrabaixo assumia a função de um grande relógio de parede. Por fim, o último quadrinho da charge mostrava um saco de serragem sendo depositada no chão – em cima estava escrito: “viola”.

Dentre os instrumentos graves da família das cordas, os violoncelos tendem a ter mais prestígio que os contrabaixos. Estes últimos, conforme o relato de um dos entrevistados, “é aquele instrumento que recebe a pior estante da orquestra, o que fica bem ao fundo; é aquele que está no lugar mais apertado para tocar, onde a luz já não alcança; é aquele em que o taxi não para porque vai estragar o carro; é aquele que precisa ser transportado pela porta de serviço, enquanto todos os outros instrumentistas entram pela porta principal” etc.

Essas anedotas são comuns no meio musical. É possível interpretá-las como tentativas de autoafirmação pessoal (e grupal) ou então como formas de impor a si mesmo uma identidade de vítima ou de injustiçado. Um músico vai defender o seu instrumento musical, e o seu grupo (naípe), nem que para isso tenha que atacar os demais. O rebaixamento alheio também é uma forma de elevar-se. O ataque feito em forma de gracejo na verdade pode ocultar tensões entre os naipes que não devem ser explicitadas de maneira direta num contexto coletivo de trabalho<sup>121</sup>.

Os instrumentos musicais, devido às suas próprias especificidades e diferenças físicas, acabam naturalmente ensejando a formação de grupos que se

---

<sup>121</sup> Agradeço ao meu orientador, Dr. Ruben Oliven, que me instruiu a prestar atenção nas situações humorísticas observadas em contextos coletivos, pois estas podem ter a função de dissipar tensões latentes.

constituem como centros de valorações e reconhecimentos particulares. Para se fortalecerem, defendendo seu espaço e sua relevância, esses grupos acabam produzindo discursos que têm como objetivo uma unificação interna e uma diferenciação externa em relação aos demais grupos.

#### 4.2.13. *As percepções sobre a carreira de acordo com a idade dos entrevistados*

Para encerrar esta seção do capítulo, julgo importante ressaltar alguns pontos relacionados à faixa *etária* dos entrevistados. Foi possível auferir como a idade de cada músico influenciava no modo pelo qual ele percebia a profissão. Músicos mais jovens, em início de carreira, tendiam a ver a atividade musical a partir de certos ângulos. Em contrapartida, instrumentistas mais velhos, justamente por já terem mais experiência no trabalho, percebiam sua atuação de uma forma distinta dos primeiros.

Resumidamente e de modo geral, pode-se dizer que os músicos mais novos normalmente demonstravam mais entusiasmo com a profissão. Mostravam-se mais dispostos a desempenhar as tarefas, inclusive aceitando projetos que os mais velhos possivelmente não aceitariam. Era como se os mais novos tivessem mais idealismo, doando-se com mais disposição e energia para o trabalho. Os músicos mais experientes por vezes caíam numa *zona de conforto* profissional que, com os anos, era cada vez mais difícil de ser ultrapassada. Sem dúvida eles haviam adquirido uma grande expertise, já que facilmente davam conta das diferentes tarefas para as quais eram convocados. Essa facilidade de atuação, contudo, em alguns casos acabava se transformando numa rotina de trabalho destituída de maiores encantos.

Nas entrevistas, também surgiram críticas de um grupo ao outro. Assim como se observa a formação de alianças no que se refere aos *instrumentos musicais*, também é possível entrever o mesmo processo no que diz respeito ao componente *geracional*. Alguns músicos mais velhos criticaram os mais novos, acusando-os de terem um contato superficial e descomprometido com a arte. Achavam-se “os maiores” enquanto não passavam de meros estudantes. Pertencendo a uma

geração para a qual tudo é mais rápido e descartável, os mais novos encarariam a música como uma atividade que no fundo não exigiria grandes vínculos afetivos.

Estes últimos, por sua vez, definiram os mais velhos como profissionais que teriam perdido o encantamento com a arte. Alguns estariam atuando nas orquestras apenas porque não teriam outra coisa para fazer da vida, pois no fundo não gostam mais da profissão. Segundo alguns entrevistados mais novos, os mais velhos não teriam a preocupação de se reciclar técnica e musicalmente, e por isso acabavam se estagnando no último estágio em que haviam atingido. A questão da idade mais avançada contribuiria para isso, já que o corpo, com o passar do tempo, tende a perder paulatinamente a sua mobilidade e agilidade.

Ao tratar de carreiras profissionais, acredito ser importante fazer referência às noções de *projeto*<sup>122</sup> e *campo de possibilidades*, tal como exposto por VELHO (1981 26-28). Quanto ao primeiro conceito, o autor enfatiza que não existem projetos de vida individuais puros, que não fazem referência ao *outro* e ao *social*. Os projetos são elaborados e construídos em função de experiências socioculturais, de códigos, vivências e interações que são interpretadas pelos indivíduos e pelos grupos. Os projetos nunca são fenômenos puramente internos e subjetivos de cada pessoa: são sempre formulados e desenvolvidos dentro de um *campo de possibilidades*, estando circunscritos histórica e culturalmente. Projetos e condutas aparecem continuamente referidos a outros projetos e condutas, localizáveis no tempo e no espaço.

A noção de projeto procura dar conta da margem relativa de escolha que indivíduos e grupos têm em um dado momento histórico de uma determinada sociedade (VELHO, 1981, p. 107-108). Os projetos não devem ser percebidos como absolutamente coerentes e monolíticos. Com o passar do tempo, projetos originais podem se transformar, seja por causa da ação do próprio sujeito ou devido à influência de conjunturas externas. Para VELHO (1981, p. 27), “o mundo dos projetos é essencialmente dinâmico, na medida em que os atores têm uma biografia, isto é, vivem no tempo e na sociedade, ou seja, sujeitos à ação de outros atores e às mudanças sócio-históricas”.

---

<sup>122</sup> Não confundir este conceito de *projeto* com aquele apresentado por BOLTANSKI e CHIAPELLO (2009) e por MENGER (2005 e 1999), cujo sentido, para estes autores, é o de um trabalho a ser desempenhado pelo indivíduo, normalmente de curto ou médio prazo (especialmente no contexto artístico).

A noção de *projeto* aparece atrelada à ideia de *campo de possibilidades*. Esta última vincula-se a uma dimensão sociocultural, correspondendo ao verdadeiro espaço para a formulação e implementação dos projetos (VELHO, 2003, p. 40). Para o autor, “os projetos individuais sempre interagem com outros dentro de um campo de possibilidades. Não operam num vácuo, mas sim a partir de premissas e paradigmas culturais compartilhados por universos específicos” (VELHO, 2003, p. 46). A viabilidade de um projeto depende do jogo e da interação externa com outros projetos individuais e coletivos, assim como da natureza e da dinâmica do campo de possibilidades no qual ele está inserido.

Aplicando tais noções de *projeto* e *campo de possibilidades* ao universo desta pesquisa, especialmente tendo em vista o recorte geracional proposto nesta subseção do capítulo, pode-se observar como ambos os conceitos assumem perspectivas diferentes de acordo com a idade dos entrevistados. Músicos em início de carreira tendem a ter certas expectativas com relação a seu futuro profissional, ou seja, formulam para si uma certa ideia de projeto de vida e de atuação no mundo do trabalho. Como ainda não conhecem a fundo tal universo, tendem a carregar consigo muitas ilusões a respeito de como será sua carreira na música (ilusões que, ao que tudo indica, são reforçadas durante a sua formação dentro da própria faculdade, como já exposto em 4.2.3.).

O músico em início de carreira, estando em busca do sucesso profissional, buscará conhecer ao máximo o campo de possibilidades no qual está inserido – o que pode ser percebido pelas tentativas de ampliação de sua rede de contatos e de sua forma de atuação – a fim de ter mais chances de concretizar seu projeto pessoal de vida. É por isso que músicos jovens têm mais disposição para aceitar trabalhos pouco valorizados dentro do meio musical: existe nessa conduta, ao mesmo tempo, uma vontade de estender as oportunidades de atuação e o desejo de, ao ter novas experiências profissionais, adquirir vivências distintas que possam fortalecer ou até mesmo alargar sua própria concepção pessoal de projeto. Em suma, no caso dos mais jovens, o *projeto* é algo ainda em construção, que visa o presente e, mais consistentemente, o futuro. O *campo de possibilidades* aparece como algo ainda desconhecido, e por isso observa-se um desejo maior de apreendê-lo, já que a

aquisição de uma expertise possibilitará (ou não) a efetivação dos planos de carreira.

No caso dos músicos mais velhos, o projeto é algo que também se relaciona com o presente, mas que carrega consigo uma forte influência do passado e, ao mesmo tempo, uma preocupação com o futuro. O músico mais experiente já foi capaz de adquirir um conhecimento mais preciso e realista a respeito do *campo de possibilidades* que o cerca, já que, se soube aproveitar bem a sua carreira, possivelmente conseguiu obter uma vivência ampla das possibilidades de atuação oferecidas pelos diferentes contextos de trabalho. É por isso que músicos mais velhos já não possuem tantas ilusões profissionais, na comparação com os iniciantes.

Os músicos mais experientes compreendem mais profundamente a realidade da profissão e as verdadeiras possibilidades que uma carreira na área oferece. Isso pode explicar, em parte, a acomodação observada em relação a eles. Músicos mais velhos não estão mais tão preocupados em realizar grandes investimentos pessoais (emocionais, econômicos, temporais, em formação etc.), pois reconhecem que tais esforços já não compensariam tanto, considerando os prováveis retornos. Em outras palavras, eles já não têm mais tantas expectativas de mudanças em seu próprio *projeto* profissional e de vida, nem de ampliação de um *campo de possibilidades* que já é conhecido, na medida em que já revelou seus verdadeiros limites. No máximo, preocupam-se com o futuro que em breve lhes aguarda e que corresponde à aposentadoria, isto é, à retirada paulatina ou abrupta do meio profissional.

#### 4.3. O maestro

Não há como empreender uma pesquisa antropológica que tenha como universo de investigação os músicos de uma orquestra sem garantir um espaço para tratar do líder máximo do grupo, isto é, do maestro. Assim como os instrumentistas, o regente é também um músico e um intérprete. Apesar de, no momento dos ensaios e concertos, não tocar nenhum instrumento musical, ele atua como o verdadeiro cérebro da equipe. Por isso, dada à proeminência deste personagem,

esta seção é dedicada a apresentar a história e as opiniões do maestro e diretor artístico da OCTSP<sup>123</sup>.

Antônio Carlos Borges Cunha nasceu em 1952, em Bom Jesus, no estado do Rio Grande do Sul<sup>124</sup>. Segundo o relato de seus pais, desde criança ele já demonstrava um interesse fora do comum pela música. Começou estudando acordeom em Vacaria, no período da adolescência. No início dos anos 1970, já era considerado, por outros músicos locais, um virtuoso no seu instrumento. Sua carreira profissional teve início também por essa época, quando principiou a trabalhar na Rádio Esmeralda, em Vacaria, em um programa musical ao vivo apresentado nos domingos pela manhã.

Entre os anos 1970 e 1980, Cunha integrou o conjunto musical *Os Caudilhos*, grupo que atuava em bailes, festas, clubes e Centros de Tradições Gaúchas (CTGs). Ele começou a dar aulas de música com 16 anos, em Vacaria, cidade na qual chegou a possuir uma loja de instrumentos musicais e equipamentos de som. Paralelamente à sua atuação em *Os Caudilhos*, em 1978, Cunha iniciou o Bacharelado em Música na UFRGS, escolhendo como ênfase a composição e a regência.

No memorial escrito pelo maestro consta que, em 1975, ele assistiu pela primeira vez a um concerto com uma orquestra sinfônica. Foi uma apresentação da OSPA, realizada no Salão de Atos da UFRGS. A partir dessa experiência, Cunha tomou a decisão de que queria fazer parte, como instrumentista, daquela orquestra. Para concretizar esse objetivo, em 1978 começou a estudar contrabaixo acústico<sup>125</sup>. Em 1981, desligou-se do conjunto musical *Os Caudilhos* para aceitar o convite de atuar como músico estagiário da OSPA, sendo finalmente contratado para integrar essa orquestra, como contrabaixista, em 1982. Nesse mesmo ano, mudou-se de Vacaria para Porto Alegre, período no qual começou a trabalhar também como regente de coros.

---

<sup>123</sup> A identidade do maestro, ao contrário da dos demais entrevistados, está revelada nesta dissertação, seguindo aquilo que foi previamente acordado com ele.

<sup>124</sup> As informações a respeito do maestro foram coletadas a partir de duas fontes: a primeira corresponde às conversas que tive com ele ao longo dos meses da pesquisa e a uma entrevista de duas horas, feita em sua residência; a segunda é um memorial, não publicado, escrito pelo próprio maestro, que trata da sua formação e trajetória musical. Tive acesso a uma cópia deste documento.

<sup>125</sup> Já que o acordeom não integra a formação orquestral estável.



Cunha destaca, como seu grande mentor intelectual, o compositor Hans Joachim Koellreutter. Na época em que atuava na OSPA, Cunha viajava a São Paulo e ao Rio de Janeiro para fazer aulas com o famoso compositor alemão<sup>126</sup>. Após concluir o Bacharelado em Música na UFRGS, Cunha foi selecionado, em 1982, para ministrar aulas nesta mesma universidade, inicialmente como professor horista, e, em 1986, já como professor efetivo. Entre 1988 e 1989, teve a experiência de reger a Orquestra de Cordas do Projeto Prelúdio da UFRGS (formada por jovens entre 12 e 15 anos), grupo que representou o seu primeiro laboratório na regência orquestral.

Em 1989, Cunha iniciou um mestrado em música no New England Conservatory, em Boston (Estados Unidos), curso que foi concluído em 1991. Nesse mesmo ano, começou um doutorado em música na University of California, em San Diego (Estados Unidos), que foi terminado em 1995. Concluída esta etapa, retornou ao Brasil para reassumir suas responsabilidades docentes na UFRGS. Pouco tempo depois, foi convidado a participar do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, como professor e orientador, tendo a incumbência de contribuir para a implantação dos cursos de mestrado e doutorado em composição musical.

Paralelamente à atuação como professor na UFRGS, Cunha participou da fundação da Orquestra de Câmara SESI/Fundarte, grupo (hoje extinto) que tinha como objetivo levar a música orquestral para cidades do interior do Rio Grande do Sul. Atuou como regente convidado dessa orquestra por 17 anos. Em 2004, assumiu o cargo de diretor artístico e regente titular da Orquestra de Câmara Teatro São Pedro<sup>127</sup>.

Algumas das composições de Cunha estão documentadas em seu CD *Pedra Mística*, que foi lançado em 2000. Além deste registro sonoro, ele teve algumas de suas obras apresentadas na Alemanha, Estados Unidos, Canadá e em alguns países da América Latina. Atualmente, Cunha busca conciliar a sua carreira na música a partir de três formas de atuação: como professor, regente e compositor.

---

<sup>126</sup> Hans Joachim Koellreutter foi um nome de referência para o desenvolvimento da música erudita brasileira, durante a década de 1930 em diante.

<sup>127</sup> A relação de Cunha com a OCTSP na realidade começou bem antes de ele assumir esses dois cargos. Em 1986 e nos anos seguintes, Cunha chegou a tocar contrabaixo nessa orquestra, de forma eventual, como colaborador. Naquela época, ele não recebia cachê: tocava simplesmente pelo prazer de tocar.

A respeito de sua atuação como regente, Cunha ressalta em seu memorial (p. 23):

[...] minha atuação como regente de orquestra está atrelada a ações pedagógicas, tais como: atualização do repertório, superação de fronteiras entre gêneros e estilos eruditos e populares, concertos didáticos para estudantes de escolas públicas e particulares, criação de oportunidades para jovens solistas, oportunidades de estágios e prática de orquestra para estudantes de música, formação de plateia, realização de concertos em igrejas no interior do Estado e na capital.

A visão que Cunha tem a respeito da relação que deve existir entre o músico a música, que é bastante reveladora de sua forma particular de atuação como intérprete e compositor, aparece explicitada no seguinte trecho de seu memorial (p. 6):

A necessidade e a vontade imanes são a vocação genuína para o ofício, no sentido de *vocare*; é um chamado que todos têm em diferentes áreas de concentração. Para a completude de sua vida, de sua existência, o músico – mais precisamente, o compositor – não tem opção de escolha: só lhe resta atender ao chamamento, à predisposição para comunicar seu mundo interior por meio de seu imaginário sonoro, expressando a essência de suas vivências afetivas e entorno cultural. O resultado artístico destas vivências poderá ecoar e comover ouvintes que, de alguma forma, sintam-se surpreendidos e representados pela música que estão ouvindo. Para mim, a música é um imperativo existencial; como instrumentista, compositor e regente de orquestras, sempre faço música com afeto e paixão.

Estas palavras, escritas pelo próprio maestro, são bastante significativas, pois ajudam a compreender a relação que Cunha procura manter com a música, seja atuando como regente, compositor ou professor. Já descrevi como se dá o seu trabalho junto a OCTSP, tanto nos ensaios quanto nos concertos – conforme as impressões que tive das observações que realizei. Assim, quando lhe questionei, pessoalmente, durante a entrevista que fizemos, a respeito da energia e disposição peculiar que o caracterizam, sua resposta desenvolveu-se no sentido de que essa vitalidade não é resultado apenas de seu envolvimento com a música, mas, antes, corresponde a uma parte integral de seu ser. Em outras palavras, ele não busca ser assim apenas quando atua artisticamente, mas em todas as esferas da vida. É como se essa força interior fizesse parte de sua personalidade e acabasse encontrando um canal de expressão na atividade musical.

Este estado de espírito alinha-se com a sua disposição para liderar. De acordo com a sua fala, desde cedo Cunha já tinha uma “visão mais ampla das coisas”, uma vontade de assumir um protagonismo na atuação profissional. Esse entusiasmo e vigor para colocar em prática suas ideias refletem-se no seu trabalho como regente. Assim como se cobra para sempre agir com fervor, exige a mesma atitude de seus músicos, durante os ensaios e apresentações.

Para ele, uma música que não é tocada com devoção e fé, ou seja, com total comprometimento, não convence. Se não for feita com amor, a música acaba virando uma “prostituição musical”. Para Cunha, o músico é aquele que primeiro deve crer na sua música. A atitude genuína do artista frente à obra é o que faz com que os ouvintes também passem a acreditar nela. Se esse primeiro estágio não se concretiza, a performance já nasce fadada ao fracasso.

Essa capacidade de se entregar com sinceridade para as experiências musicais vem sendo um dos critérios que Cunha tem levado em conta para selecionar os instrumentistas que integrarão a OCTSP. Para ele, “um grupo ideal é aquele que é o mais homogêneo na vontade de fazer o trabalho”. Deve existir uma energia positiva por parte de todos os músicos, um pensamento coletivo orientado para um único sentido. É isso que determinará a unidade de ação, a eficácia da orquestra. Como na vida, para Cunha essas escolhas são uma questão de “com quem queremos estar, com quem iremos compartilhar os momentos do dia a dia”. Segundo ele, os músicos que não se alinham com esse objetivo primordial, isto é, que “puxam o grupo para trás”, logo acabam perdendo espaço na orquestra. Para de fato ser aceito no grupo, é preciso que o indivíduo tenha uma “vibração positiva”, algo que possa se somar ao ímpeto dos demais.

Nem sempre é fácil transmitir esse arrebatamento aos músicos. Mais difícil ainda é convencê-los a adotar essa postura, fazendo-os de fato agir por meio de uma doação total e verdadeira. O maestro, num certo sentido, é também um gerenciador de pessoas, e como líder ele precisa fazer valer a sua vontade, impondo a sua visão. Quando questionado sobre como faz para convencer os instrumentistas a respeito daquilo que ele quer que seja feito, Cunha afirmou que, no fundo, o que acaba quebrando qualquer barreira ou dobrando qualquer oposição é a autoridade artística e de conhecimento. Se o maestro realmente está preparado para o seu

posto, se está seguro daquilo que precisa ser feito e do modo adequado de fazê-lo, a liderança naturalmente se impõe. Não é preciso “forçar a barra” nesse sentido. O problema é quando o maestro é (ou chega) despreparado, fato que acaba gerando uma queda de credibilidade e uma perda de respeito por parte dos músicos.

Cunha acredita que, no fundo, os músicos gostam de ser cobrados e exigidos. Adoram tocar repertórios interessantes e desafiadores. Nos ensaios, é preciso tirá-los da “zona de conforto”, para que deem o seu máximo dentro daquilo que é possível no momento. Os ensaios, para Cunha, devem obedecer a uma determinada dinâmica: não se pode ficar interrompendo a todo o instante a performance das músicas, pois é preciso existir uma certa continuidade ao tocar (mesmo que a interpretação esteja com problemas). Contudo, não se pode deixar passar alguns erros, deslizos que, ainda que não sejam plenamente corrigidos naquele instante, deverão ser retomados posteriormente.

É importante que o regente consiga conduzir o ensaio com uma certa fluidez. É como um jogo entre duas partes: às vezes a bola está com o maestro, às vezes com os músicos. Para o bom andamento da partida, o fluxo deve se manter sempre constante, sem que o clima ou o ritmo da atuação seja interrompido excessivamente. Os instrumentistas precisam tocar quando solicitados, responder quando perguntados, ficar calados quando necessário e assim por diante. Cabe ao maestro conduzir tais situações. Observa-se como, nos ensaios, há um compartilhamento constante de responsabilidades. Essas responsabilidades são alternadas de um lado a outro a todo o instante, e é função do regente obter um dinamismo nesse processo.

Nesse sentido, foi interessante escutar do maestro que ele não acredita na música feita com muita formalidade, concepção esta que combina com o seu próprio temperamento e atitudes. Para ele, o instrumentista precisa alcançar uma *espontaneidade* ao tocar. Para atingir esse nível, entretanto, é necessário, antes de qualquer coisa, um conhecimento profundo da obra, de modo que as dificuldades técnicas de execução, por exemplo, já tenham sido dominadas. É por isso que a performance musical verdadeira, aquela que realmente convence os músicos e o público, é algo tão difícil de ser alcançado, ainda mais quando se considera os estreitos prazos temporais para a realização do trabalho nas orquestras.

Essa informalidade que Cunha busca na hora de tocar também se revela na maneira como ele lida com os músicos durante os ensaios, tanto naqueles momentos em que ele efetua cobranças (como relatado no quadro 2, em 3.9.2) quanto nos instantes em que busca descontrair o grupo (conforme descrito no quadro 15, em 4.2.7.). O maestro se permite certas “liberdades” com os músicos porque acredita que o ensaio, tal como a música, deve ser conduzido com naturalidade.

Os momentos de descontração, por exemplo, servem para aliviar a tensão que inevitavelmente se acumula ao longo do ensaio. Também são estratégias para “trazer os músicos de volta” – assim como os instantes em que ele chama a atenção de forma mais veemente. Conforme explicou, com o passar das horas costuma ocorrer certa dispersão psicológica ou cansaço físico por parte dos instrumentistas, e por isso é preciso agir em um ou outro sentido (aliviando ou reforçando a tensão). Contudo, ele confessou que não fica premeditando muito sobre em qual instante vai intervir: é muito mais uma questão de *feeling*, isto é, de sentir o momento do ensaio e a vibração do grupo.

Se forem genuínas e espontâneas, essas intervenções acabam reforçando sua autoridade, pois revelam a essência de sua própria personalidade. Em outras palavras, ao manifestar-se de forma autêntica e franca, Cunha faz com que a sua atuação acabe se impondo como uma espécie de *verdade* perante os outros. Na concepção do maestro, isso pode ser resumido numa frase: “a verdade é autoridade”. Nesse sentido, deve-se compreender a *verdade* como aquele tipo de comportamento sem afetação, ou seja, puro, espontâneo e natural. O regente precisa fazer com que os músicos realmente *acreditem* nele e em suas decisões.

Essa autoridade, todavia, precisa ser exercida sempre dentro de certos limites, senão o maestro corre o risco de perder a credibilidade por parte dos músicos. Cunha acredita ser importante abrir espaço para estes também manifestarem suas opiniões a respeito de quais rumos a interpretação das obras deve tomar, durante os ensaios. É importante saber ouvir, especialmente, as sugestões do *spalla* e dos *chefes de naipe*. Isso, entretanto, não pode ser feito de modo a romper com as hierarquias que estruturam o grupo. As opiniões precisam ser expressas dentro de certos limites, já que o ensaio não pode virar um grande

debate coletivo, pois assim acaba perdendo a sua função primordial – a de ser um espaço para que os músicos *toquem* e não para que *conversem*.

Para Cunha, quanto mais experiente for o *spalla* ou um *chefe de naipe*, mais ele poderá contribuir com ideias e opiniões. Quando existe a participação de um solista, este deve ter ainda mais liberdade para dar as suas sugestões e para tomar decisões em nome do grupo, inclusive direcionando um pouco a atuação do próprio maestro. As negociações entre o maestro e os músicos são constantes, variando em grau de acordo com a posição ocupada pelos instrumentistas. Cunha não vê essa troca como algo negativo, pelo contrário: acredita ser benéfica a construção coletiva da interpretação musical<sup>128</sup>.

#### Quadro 23 – O maestro controla tudo. Será?

Uma das observações que efetuei da OCTSP foi durante uma passagem de som que precedeu um concerto do grupo. Na ocasião, os instrumentistas iriam tocar com microfones, e era necessário fazer a regulagem da amplificação do som. A passagem de som começou às 8h30, pois o concerto estava marcado para iniciar às 11h. O maestro dirigiu-se ao centro da plateia baixa do Teatro São Pedro, posicionando-se bem no meio do teatro, como se fosse um espectador. À sua frente, estava disposta toda a orquestra, e às suas costas, um técnico de som que, localizado num camarote, comandava a mesa de som. Havia vários microfones no palco, suspensos um pouco acima e à frente da cabeça dos músicos. Alguns instrumentistas tinham um microfone exclusivo para si, enquanto algumas duplas dividiam um mesmo microfone, que ficava posicionado entre dois indivíduos. Cada violoncelo, assim como o contrabaixo, havia recebido um pequeno microfone que tinha sido acoplado próximo às cordas do instrumento. Quando tudo estava ajustado, com todos os músicos posicionados em seus lugares, o regente ordenou a cada músico que tocasse um determinado trecho musical, a fim de que fosse ajustada a captação do som pelo microfone. Aqueles músicos que tinham um microfone para si tocaram sozinhos, enquanto aqueles que dividiam um mesmo aparelho tocaram juntos. Para cada microfone, o maestro dizia frases do tipo: “mais agudo”, “mais médio” ou “mais grave”. Com isso, informava à mesa de som que ele queria um destaque maior nos graves, nos médios ou nos agudos.

Essas instruções eram dadas aos berros, pelo maestro, ao técnico da mesa de som, que ajustava os parâmetros de acordo com as preferências do regente. Quando todos os instrumentistas de um mesmo naipe haviam ajustado seus microfones, o maestro pedia ao naipe inteiro que tocasse um mesmo trecho musical. Então, se fosse necessário, era realizado um novo ajuste, pois a ideia era que o som do naipe ficasse homogêneo. Esse processo foi repetido para cada microfone do palco: possivelmente, havia cerca de vinte microfones! Os ajustes eram no seguinte sentido: o som de cada microfone deveria ser regulado considerando que o resultado sonoro precisava se adequar à sonoridade de todo o naipe. Por sua vez, a sonoridade de cada naipe deveria ser regulada considerando que o resultado sonoro precisava se adequar à sonoridade da orquestra inteira. Por fim, a sonoridade da orquestra inteira deveria ser regulada considerando as condições acústicas do teatro. Nesse sentido, o volume geral da orquestra precisava ficar num patamar adequado (nem muito alto, nem muito baixo, pois isso influenciava na percepção do público). Da mesma forma, o equilíbrio entre agudos, médios e graves precisava ser bem dosado em todos os níveis (individuais e coletivos).

<sup>128</sup> A interpretação musical não é algo que nasce pronto e formatado na cabeça do maestro, sendo que este apenas a transmite aos músicos. Ela é construída, como já dito, paralelamente à experiência de tocar e ouvir. Algumas ideias musicais podem parecer excepcionais na teoria, mas, quando colocadas em prática, nem sempre funcionam. Assim, quando o regente dá instruções aos instrumentistas, ou mesmo quando explica uma determinada obra a eles, na realidade ele também está descobrindo e convencendo-se das coisas que diz. Suas falas não são dirigidas apenas aos músicos, mas também a si mesmo. O conhecimento musical, nos ensaios, se constrói à medida que as informações vão sendo descobertas, compartilhadas, comprovadas, aprovadas e rejeitadas.

A situação se complicava ainda mais quando se considerava a participação dos dois cantores que também iriam atuar no espetáculo, músicos que, por terem um papel de destaque nas canções, precisavam se sobressair em relação à orquestra. Esses inúmeros ajustes foram todos comandados pelo maestro que, postado no centro da plateia, colocava-se na condição de um espectador e ouvinte, analisando a melhor configuração sonora para cada caso. Resumidamente, o processo todo se caracterizava por ajustes sonoros que iam do nível *micro* ao *macro* e do *individual* ao *coletivo*. Esse é um bom exemplo do tipo de controle que o maestro precisa desempenhar sobre a orquestra. Ressalto que, em todo esse processo, ele não estava propriamente atuando como regente, mas simplesmente preparando as condições ideais para fazê-lo, durante o espetáculo.

Em outra oportunidade, pude observar novamente uma passagem de som da OCTSP, e novas reflexões me vieram à mente. Nesse outro dia, o processo havia ocorrido nos mesmos moldes do anterior. No entanto, com o desenrolar da situação, comecei a perceber que o maestro na realidade não tinha um controle absoluto sobre todos os processos que gerenciava. Ele nem sempre tinha certeza se o que estava pedindo era atendido pela equipe de som, ou seja, atendido da maneira como ele desejava. Um exemplo disso se deu com o retorno do bumbo de uma bateria que estava posicionada no palco. O maestro falou ao técnico de som que era muito importante que se pudesse escutar com definição o bumbo da bateria na caixa de som do retorno. Dito isso, ele aproximou um ouvido do aparelho, mas ficou na dúvida se estava ouvindo o bumbo ou não (isso porque o baterista à sua frente estava tocando o bumbo, e o som que vinha daquela direção deveria vir também por trás do maestro, ou seja, da caixa de som). Entretanto, as coisas estavam um pouco confusas, e ele não sabia se o som vinha da frente e de trás, ou se vinha apenas da frente. Então ele falou novamente ao técnico de som que era muito importante que o bumbo pudesse ser ouvido no retorno e, dito isso, deu prosseguimento à passagem de som.

Esse exemplo mostra que o regente nem sempre tem controle absoluto sobre tudo o que acontece, mesmo que esse seja o seu desejo. Ele depende do trabalho e da boa vontade dos outros, e se alguém da equipe não quiser colaborar, não há muito o que possa ser feito. O fato é que ele seguiu em frente com a passagem de som. Não quis se prender a um único problema, pois não valia a pena perder tempo com problemas menores (apesar de esse ser um ponto sumamente relevante, como ele mesmo enfatizou). Em casos assim, deve-se levar em conta que o espetáculo precisa acontecer, apesar dos percalços. É mais importante deixar as coisas fluírem do que ficar perdendo tempo com minúcias, quando a hora da apresentação já se aproxima.

No final, não consegui descobrir se foi possível dar mais retorno ao bumbo da bateria ou não, mas o fato é que a apresentação aconteceu do mesmo jeito. Imagino que às vezes pode ser mais uma questão de "consciência" querer conferir tudo, ver se tudo está dentro do esperado. Os processos são complexos e o próprio maestro não tem um domínio e conhecimento plenos sobre todos os entraves. Pode ser que, em alguma medida, o técnico da mesa de som apenas fingisse que concordava com o maestro, e na verdade fizesse as coisas do seu próprio modo. Não há como saber, pois infelizmente não conversei com este profissional para lhe perguntar isso. Talvez ele imaginasse que as sugestões do maestro fossem uma intromissão em seu próprio trabalho, e por isso, no fundo, fizesse as coisas como bem entendesse. No entanto, o fato é que ele realmente parecia fazer o que o regente pedia. Se realmente fazia ou não, não consegui descobrir...

Em determinado ponto da entrevista, perguntei ao maestro como poderia ser definido, na concepção dele, um músico de orquestra *ideal*. Ele respondeu:

O músico ideal é aquele que gosta de música. É aquele que realmente faz as coisas por prazer. A vontade e o prazer são os fatores determinantes. Ele tem que ter técnica e estar fazendo aquilo que gosta de fazer, aquilo que tem necessidade de fazer. No nosso meio, ainda existe o hábito de os músicos não se prepararem individualmente para os ensaios. O músico ideal também é aquele que prepara a sua parte antes, pois assim é mais fácil montar o conjunto.

Tocar numa orquestra, porém, nem sempre é um trabalho prazeroso para todos os músicos. Cunha percebe que, às vezes, certos instrumentistas da orquestra

têm o desejo de estar em outro lugar: gostariam de ser os solistas ou de apresentarem um outro tipo de repertório, no qual fossem os protagonistas. Com exceção do *spalla* e, em menor medida, dos *chefes de naipe*, os demais músicos na realidade pouco se destacam quando tocam em grupos tão grandes. Para Cunha, é errado, quando se escolhe uma determinada carreira profissional, esperar por algo que já se sabe de antemão que não poderá ser alcançado: muitas das frustrações dos músicos, segundo ele, resultam de uma expectativa profissional equivocada, pois muitos desejam um protagonismo que seus postos não oferecem<sup>129</sup>.

Para contornar desconfortos dessa natureza e outros mais, o maestro precisa aprender a lidar com as diferenças individuais de cada músico. Ele deve saber o momento certo de cobrar, elogiar, criticar, improvisar, evitar ou buscar o confronto etc. O trabalho do maestro, na orquestra, envolve ações que estão além dos aspectos exclusivamente musicais. Nesse sentido, em sua fala Cunha enfatizou que:

Quando eu toquei em orquestra sinfônica, o que eu mais aprendi é o que eu não devo fazer. Hoje, o que eu não devo fazer eu sei quase que intuitivamente. Há uma maneira de sentir as pessoas, de mexer com elas, de dar aquele empurrão. As pessoas parecem confortáveis, mas na realidade quase nunca estão. Os músicos gostam de ser exigidos. Se tu deixas passar certas coisas, parece que tu estás sendo bonzinho, mas na verdade estás sendo muito ruim com eles. Tu estás subestimando a capacidade deles de fazer melhor. A função principal do regente é a de ser um pedagogo. Mas ele é um artista ao mesmo tempo. É um cientista e uma pessoa intuitiva. Não tem ciência que explique isso. Mas também é preciso a ciência, porque sem o conhecimento não se vai a lugar algum. Às vezes, o conhecimento pode ser muito grande e não levar a lugar nenhum. Mas um pouco de conhecimento e muita honestidade interior é o que faz a coisa acontecer. É preciso ter uma atitude pedagógica com os músicos e também consigo mesmo. Mas isso não são coisas totalmente racionais, é preciso sentir.

Uma vez concluído o trabalho com os músicos, isto é, estando o produto musical formatado e preparado para ser apresentado ao público, cabe ao maestro atuar tendo em vista este último. Cunha acredita que a função do regente, nos concertos, já não é mais a de conduzir (apenas) a orquestra, mas também os ouvintes. A performance do maestro durante as apresentações, portanto, precisa ser interpretada também neste segundo sentido. Isso porque a orquestra já está ensaiada, enquanto que o público não sabe ao certo o que vai acontecer, o que lhe aguarda. A atenção do ouvinte precisa ser guiada, seu interesse deve ser

---

<sup>129</sup> KOTHE et al (2012) também abordam a questão da motivação no trabalho dos músicos de orquestra.



despertado e sustentado ao longo de toda a apresentação. Para Cunha, novamente as ações que são tomadas, ao vivo e com esse objetivo, não se explicam através de aspectos exclusivamente racionais: é uma questão de sentir o desenrolar do espetáculo, de reagir às circunstâncias do momento.

Cunha acredita ser bastante complexo e difícil, nesse sentido, o surgimento de *verdadeiros* momentos artísticos. Em alguma medida, a estrutura arquitetônica do Theatro São Pedro contribui para isso, pois a forma circular interna deste espaço faz com que quem esteja no palco sintam-se como que abraçado pelo público<sup>130</sup>. Além deste fator, na visão do maestro existem inúmeros outros elementos que, combinados, contribuem para que momentos artísticos especiais e únicos aconteçam, tais como: o tipo de música que se está tocando, a hora do dia, a iluminação, o ambiente, o tipo de público, a atmosfera do evento etc. Acima de tudo, porém, é preciso sempre buscar criar uma conexão genuína com as pessoas que estão assistindo o concerto. Nas palavras de Cunha:

O espectador não é só um espectador, ele se sente representado no concerto. A função do músico, do intérprete, é fazer música com as pessoas, e não para as pessoas. Elas precisam estar com o músico, e a gente percebe isso. Essa interação depende da atitude do intérprete e de inúmeros outros fatores. Deve haver um desejo, uma vontade de vivenciar esse momento de fruição estética por parte do espectador, que precisa estar ali com vontade. Se ele não está com vontade, cabe ao artista seduzi-lo, provocá-lo. Essa é a minha postura como músico. Não existe essa ideia de o público ter que **saber** para **entender** a música. Não é para entender a música, não precisa entender nada. O espectador tem que ser levado àquela **vivência**. É intuitivo, é uma doação, uma entrega. E quem faz essa entrega acontecer é a música e o intérprete. [Grifos meus]

Infelizmente, parece que boa parte do público que vai aos espetáculos de música erudita não costuma chegar com essa disposição de espírito, isto é, com uma abertura emocional que possibilite viver autenticamente esse tipo de experiência artística. Pode-se observar como muitas pessoas sentem-se resistentes a se deixarem levar pelo enlevo ou êxtase sonoro. Isso é reflexo, em parte, do pouco contato que a sociedade em geral tem com a música de concerto<sup>131</sup>. Por não

---

<sup>130</sup> Ao contrário de outros teatros retangulares, do tipo “caixa de sapato”, que não contribuem, na visão do maestro, para uma aproximação mais estreita e viva entre o público e os artistas.

<sup>131</sup> Esse pouco contato, ao que tudo indica, não tem relação direta com o valor cobrado pelos ingressos para esse tipo de espetáculo, que pode ser considerado barato quando comparado a outras apresentações musicais (shows nacionais e internacionais, por exemplo). Como já indicado anteriormente, nos Concertos Oficiais da OCTSP, os valores atualmente são os seguintes: plateia (R\$

demonstrarem tanto interesse pela área, muitos indivíduos acabam não aprendendo a “degustar” esse tipo de música. Diante disso, por mais bem intencionados que estejam, o maestro e os músicos nem sempre conseguem cativar todos os ouvintes que os assistem. Sempre há uma parcela de pessoas que não se envolve com a experiência estética.

Essa falta de interesse em relação à música erudita, que poderia ser chamada até mesmo de *descaso*, é vista de maneira bastante negativa pelo maestro Cunha. Isso é algo que afeta diretamente o próprio trabalho dos músicos e a existência das orquestras. Um dos impactos imediatos dessa indiferença é a dificuldade que existe para se conseguir patrocínios para a realização dos concertos da OCTSP. Quem detém o poder de fazer investimentos econômicos na área da cultura, ou seja, os donos das grandes empresas, são pessoas que pouco parecem se importar com o mundo da arte. Na entrevista, Cunha reclamou:

Como eu vou explicar para uma pessoa que cultura é importante? Como eu vou explicar para uma pessoa que a mensagem da música, a mensagem estética e expressiva da música, pode transformar uma vida? Como eu vou explicar para uma pessoa que não vivencia isso? Isso não tem explicação, só tem vivência. Nós temos uma dificuldade de mentalidade. Hoje vivemos num momento de crise no qual se confunde arte com entretenimento. As pessoas, quando vão apoiar os projetos, apoiam aqueles que praticamente já são autossustentáveis, que se sustentam pela venda de ingressos, e que são ligadas à linha de apoio popular. São mais entretenimento do que qualquer outra coisa. Se eu vou ter que explicar para um empresário o que é uma ópera, como eu vou ganhar? Qual a chance que eu tenho explicando o que é uma ópera? Não tenho chance nenhuma. A dificuldade é a falta de vivência cultural. Poucos empresários têm isso. Como eu vou dizer para um empresário que isso é um investimento no bem estar, na saúde das pessoas? Há pessoas que estão em casa, deprimidas, por não conviverem com essas sensações, por não terem essa experiência de comoção, de mexer com o interior do seu ser. Isso é algo que só a arte propicia. Isso não pode ser explicado para ninguém, só pode ser vivenciado.

Diante da falta de continuidade nos investimentos, a maior dificuldade hoje para a OCTSP, segundo o regente e diretor artístico, vem sendo a impossibilidade de arquitetar uma programação anual de concertos e de conseguir efetivá-la. Existe uma série de espetáculos (óperas e balés inclusive) já esboçados e planejados para

---

80,00), cadeira extra (R\$ 80,00), camarote central (R\$ 60,00), camarote lateral (R\$ 40,00) e galerias (R\$ 20,00). Estudantes e idosos têm 50% de desconto. No que se refere às apresentações das demais orquestras gaúchas, calculo que os valores também estejam nessa faixa. Isso contrasta com a ideia de que a música clássica seria uma arte para as elites, ou seja, acessível apenas às classes economicamente mais altas. Observam-se, na realidade, inúmeras estratégias de popularização desse tipo de manifestação artística, dentre as quais está o valor acessível cobrado pelos ingressos.

o futuro, mas que não saem do papel devido à escassez de recursos econômicos. A OCTSP continua existindo atualmente, diante da atual conjuntura econômica, porque os músicos que nela trabalham recebem por serviço prestado. Assim, quando há dinheiro, é possível a realização dos trabalhos; quando não há, nada se pode empreender.

Essa situação, em parte, é reflexo, para Cunha, de uma desvalorização geral da profissão do músico. Para ele, grande parte da sociedade percebe os músicos como “uns menininhos que estão lá tocando” – ou seja, as pessoas normalmente não enxergam todo o trabalho que há por trás da atividade musical. Na entrevista, ele contou que, às vezes, algumas pessoas entram em contato para fazer um orçamento a fim de contratar a OCTSP para tocar em algum evento particular. Ao receberem um orçamento modesto, reclamam que acreditavam que seria 10% do proposto. Para Cunha, isso é o resultado de um total desconhecimento e desvalorização da profissão do músico. A música, para ser bem feita, exige tempo e dedicação integral, o que implica em gastos econômicos correspondentes, tal como em qualquer outro tipo de trabalho. As pessoas geralmente não compreendem isso.

Para Cunha, essa desvalorização do artista – e da arte – acaba levando a situações que, em casos extremos, têm consequências gravíssimas para o setor. Um exemplo é o fechamento de orquestras (comentado em 4.2.9.), ação que pode levar a ciclos de tomadas de decisões que acabam tendo um “efeito dominó”. As lideranças políticas observam que, se tal coisa fechou ali, então aqui também se pode fechar. São processos que contagiam, pois quem comanda acaba se sentindo *autorizado* a tomar atitudes semelhantes às que foram adotadas por terceiros. Para Cunha, o ideal é que hoje estivessem abrindo novas orquestras, e não fechando.

Para evitar situações desse tipo, que contribuem em muito para enfraquecer o setor artístico e musical, cabe ao músico desempenhar o seu trabalho com extremo envolvimento e qualidade, fazendo com que o seu serviço se torne um bem indispensável para a comunidade. Isso, todavia, é um processo longo, que exige muita dedicação e planejamento e que, infelizmente, não depende apenas da postura e da vontade dos artistas, já que estes estão à mercê, muitas vezes, de contextos e variáveis mais amplas, impossíveis de serem controladas.

Uma das estratégias para tornar o trabalho do músico indispensável para a sociedade, na opinião de Cunha, passa pela escolha adequada dos repertórios a serem apresentados nos concertos. Observa-se que o público das salas de concerto costuma ser bastante tradicional em suas preferências musicais. Os ouvintes da música clássica geralmente gostam das obras que já conhecem, daquelas que estão enraizadas em sua memória auditiva. Preferem isso ao prazer ou aventura de terem experiências diferentes, de entrarem em contato com músicas com as quais não estão habituados.

Muitas vezes, a decepção do público diante de alguns concertos ocorre porque o ouvinte escuta a música do século XX ou XXI, por exemplo, com os critérios estéticos de séculos anteriores. Isso dificilmente dá certo, já que os parâmetros avaliativos devem ser outros. Ao agir assim, o ouvinte aniquila logo de partida a novidade, pois acaba querendo encontrar elementos que uma determinada obra mais contemporânea não se propõe a lhe mostrar.

Mesmo assim, como diretor artístico, Cunha acredita ser importante, nos concertos da OCTSP, conciliar o repertório de âmbito mais histórico (as obras dos séculos XVII, XVIII e XIX) com obras compostas mais recentemente. Ainda dentro da primeira categoria, ele julga relevante apresentar obras valiosas que não estejam rotineiramente contempladas na programação das orquestras. Para ele, essas são estratégias que têm como finalidade garantir uma inovação e um diferencial na atuação da OCTSP, o que por sua vez contribui para criar uma *identidade* do grupo – de modo que a orquestra fique conhecida pelas suas particularidades e, ao mesmo tempo, se torne indispensável para a comunidade.

Cunha também defende que uma orquestra precisa, periodicamente, realizar encomendas e estreias de obras. Isso é um reflexo de sua própria formação como compositor, já que ele busca sempre valorizar a produção orquestral contemporânea, inclusive incluindo na programação da OCTSP o trabalho de compositores locais. Contudo, ele ressalta que esse trabalho deve ser feito sempre com muita responsabilidade. Nesse tipo de diálogo, o regente precisa surpreender o compositor, contribuindo com ideias interpretativas que este último sequer havia pensado. O maestro deve realizar uma releitura da música: é como se o processo de composição continuasse com a interpretação da obra.

Performances musicais desse tipo, para Cunha, têm que ser sempre muito genuínas, isto é, feitas com plena convicção. O regente se torna uma espécie de advogado de defesa da música. Se o maestro decide reger uma nova obra sem de fato crer na composição, o processo já nasce prejudicado. Na visão de Cunha, há muitos maestros que agem assim, em parte porque, no fundo, não apreciam o repertório mais contemporâneo, nem a oportunidade de realizar uma troca mais direta com o compositor. Escolhem sempre reger músicas de compositores mortos, que não poderão dar um *feedback* ao maestro. Os regentes, em geral, têm uma formação muito voltada para os repertórios dos séculos XVIII e XIX. Muitos deles sequer sabem ler partituras escritas em linguagens mais contemporâneas, sendo incompetentes para ensaiarem obras desse tipo, que requerem abordagens diferenciadas para serem bem assimiladas pelos músicos e pelo público.

Além de uma exclusividade na seleção dos repertórios, na visão de Cunha uma boa orquestra precisa alcançar também uma espécie de *identidade sonora*, ou seja, um modo próprio de tocar, que a diferencie das demais orquestras. Isso não significa adotar uma mesma postura interpretativa diante de toda e qualquer obra, mas sim ter uma atitude particular na maneira de abordar as músicas. Como o próprio maestro relatou na entrevista, ele mesmo costuma interpretar uma mesma música de maneiras ligeiramente diferentes a cada novo concerto ou mesmo dentro de uma mesma sequência de ensaios. Nos espetáculos, ele costuma alertar os músicos de que poderá improvisar em um instante ou outro da regência, conforme o seu desejo no momento.

O improviso na regência é uma espécie de reação a vários fatores externos: ao modo como a orquestra está tocando no concerto, às circunstâncias imprevistas da apresentação, às reações do público etc. Por vezes, é preciso, por exemplo, acelerar um pouco o andamento de uma música ou então exigir mais volume da orquestra. Observa-se, assim, que nem tudo é planejado nas ações do maestro, por mais que as músicas tenham sido minuciosamente ensaiadas. Isso porque a performance ao vivo sempre envolve elementos da ordem do acaso, e depende dos intérpretes reagirem a isso da melhor forma possível.

Cunha se sente bem, enquanto maestro, quando coloca parte de si, de sua própria personalidade, na interpretação musical, fornecendo a sua visão particular

sobre uma obra específica. É essa possibilidade *aberta* que sustenta o seu interesse pela performance musical, conforme relatou na entrevista. Não existem, nesse sentido, valores absolutos, mas infinitas tentativas de descobrir um caminho próprio dentro de um enorme universo de possibilidades.

Essa liberdade, porém, precisa ser dimensionada dentro de certos limites, pois é preciso respeitar a concepção original dos compositores. Contudo, nos ensaios, pequenas alterações podem ser feitas nas partituras, com o intuito de maximizar os efeitos sonoros pretendidos. Quem autoriza tais mudanças quase sempre é o maestro<sup>132</sup>. Esses ajustes são feitos para que a sonoridade fique condizente com o que a própria música está sugerindo. É como se a música, em certo sentido, “se comunicasse” com os músicos, lhes exigindo uma determinada postura ou atitude interpretativa.

Isso fica ainda mais evidente no que diz respeito àquelas partituras que contêm poucas informações sobre andamentos, dinâmicas, frases musicais, articulações etc. Como já mencionado (em 3.9.5.), a partitura em si ainda não é a música, ela é apenas um meio para a realização da música. Se a execução musical pede um algo a mais, os músicos e, principalmente, o maestro, se sentirão no direito e mesmo no dever de acrescentar certas alterações ou complementações nas partituras, já que isso maximiza os efeitos expressivos pretendidos<sup>133</sup>. Tais modificações, porém, devem ser realizadas sempre dentro de certos limites, pois não é qualquer tipo de liberdade interpretativa que é permitida. Como líder da orquestra, cabe ao maestro autorizar e decidir até onde é possível avançar nesse sentido. Essa, entretanto, é apenas uma de suas atribuições.

Como regente titular e diretor artístico da OCTSP, Cunha enfrenta uma série de outras responsabilidades que são inerentes a esses cargos. Ele disse não se sentir pressionado, no momento das apresentações, no sentido de não poder cometer erros durante a performance. Confessou que sente, sim, certa adrenalina

---

<sup>132</sup> Assim, para dar apenas um exemplo, certos *acentos* podem ser acrescentados às notas, no intuito de transmitir melhor uma determinada intenção expressiva (agressividade, determinação etc.).

<sup>133</sup> Na orquestra, o maestro é o indivíduo que tem a melhor percepção sobre a totalidade da performance dos músicos. Seu posicionamento, no centro e à frente da orquestra, contribui para isso. Além do mais, o regente possui a *grade orquestral*, partitura que contém as partes de cada instrumentista. Os músicos, individualmente, não têm acesso às partituras dos outros naipes. Isso significa que é o maestro que detém o controle sobre todos os processos, conhecendo todas as partes que, juntas, formarão o todo.

nos instantes que precedem o início dos espetáculos, mas acredita que essa tensão seja uma emoção natural, vivenciada por todos os artistas que se expõem perante o público. Em suas performances, Cunha comentou que raramente ocorrem erros “fatais”, deslizos que acabam prejudicando completamente o andamento do espetáculo. No entanto, quando erros graves acontecem, o importante é não entrar em pânico: é preciso saber administrar o imprevisto, por maior que ele seja.

**Quadro 24 – O maestro também erra: momentos de tensão durante uma apresentação**

Durante uma apresentação de um Concerto Popular, observei que o maestro, numa das primeiras músicas que estavam sendo apresentadas, se perdeu em suas partituras. Este era um espetáculo no qual a OCTSP estava tocando com um quarteto de jazz. Naquele instante, alguns músicos do quarteto estavam improvisando, e pude ver o maestro virando as folhas de um lado para outro, com certo desespero, sem conseguir se localizar na música. Foram alguns segundos de pavor, pois ele precisava se achar para dar a entrada para a orquestra, no instante exato em que acabaria o improviso do último solista. O momento se aproximava e ele não conseguia se localizar... Acredito que o público não tenha percebido essa situação inusitada. Eu pude notar porque estava sentado num camarote lateral do teatro, bem ao lado da orquestra, vendo a cena de cima. Felizmente, o regente finalmente conseguiu se achar nas partituras e dar a entrada corretamente para a orquestra. Não houve nenhum problema maior nesse caso, mas foi um momento de grande tensão e expectativa para todos, pois a performance poderia ter desandado caso o imprevisto não tivesse sido contornado a tempo.

Nesse sentido, às vezes um músico pode efetuar uma entrada antes da hora ou fora do tempo, numa música. Em casos assim, o maestro precisa se manter firme na regência, sem vacilar na precisão dos gestos. Ele deve ficar atento para não ser induzido a fazer um ajuste na regência da orquestra, tendo como base o erro de um único indivíduo, pois isso poderia comprometer a performance do grupo inteiro. A melhor estratégia, nessas horas, é manter-se dentro daquilo que já vinha sendo feito (ou seja, dentro do percurso temporal da música), ignorando o erro isolado, de modo que o músico que se equivocou perceba a sua falha e consiga se ajustar ao grupo<sup>134</sup>. Às vezes, os próprios músicos da orquestra conseguem fazer o ajuste de uma forma tão rápida e sutil que grande parte do público nem percebe. É também nessas situações que se constata a importância, por parte do maestro, de poder contar com uma boa equipe de *chefes de naipe* e, em especial, com um bom *spalla*. Para Cunha, este último é o braço direito do maestro, o músico que mais pode auxiliá-lo em casos de necessidade.

<sup>134</sup> Erros assim podem ocorrer no caso dos instrumentos de sopro, que em muitos casos são solistas dentro da orquestra – dependendo da obra, pode existir apenas um instrumentista na flauta transversal, um no oboé, um no clarinete, um no fagote etc.

À frente da OCTSP, portanto, a pressão que Cunha sente não é oriunda tanto de fatores externos, mas principalmente internos (subjetivos). Existe uma cobrança dele para consigo mesmo, especialmente no sentido de ter sempre que tomar as decisões mais acertadas para o bom andamento da programação dos espetáculos da OCTSP. Essa pressão interna acaba se acentuando quando aquilo que de fato deveria ser feito na orquestra fica inviabilizado devido à falta de investimentos econômicos, isto é, à carência de patrocínios. Acaba-se tendo que fazer não aquilo que se *deveria* fazer, mas aquilo que *pode* fazer. O desafio do diretor artístico, nesse sentido, passa a ser fazer o melhor possível com os poucos recursos disponíveis.

Na entrevista, Cunha confessou que a OCTSP lhe toma tempo não apenas nos instantes dos ensaios e das apresentações, mas também em vários outros períodos da semana: nos momentos que são utilizados para planejar a programação dos próximos concertos, para decidir quais músicos serão chamados, para cumprir as exigências burocráticas com a gerência etc. Quando menos se espera, é preciso solucionar algum problema imprevisto ou planejar algum programa de última hora para cobrir uma oportunidade de concerto. Segundo Cunha, há muita “improvisação” nesse trabalho (no mau sentido), mais do que seria o desejado. Se esses processos pudessem ser mais bem planejados, possivelmente o seu trabalho poderia ser desempenhado sem tantas complicações.

Na visão de Cunha, contudo, tal como em qualquer outra profissão, quase nunca o indivíduo vai encontrar situações ideais de trabalho. Toda a atividade implica pontos positivos e negativos. Diante dessa constatação, ele acredita que não vale a pena “ficar lastimando uma realidade que é difícil de mudar”. É preciso, primeiro, se questionar a respeito do que de fato deve ser feito para melhorar uma determinada condição de trabalho. Não se pode simplesmente assumir uma postura crítica ou de lamentação. É preciso refletir sobre o que deve ser feito e quais atitudes adotar. Essas ideias estão alinhadas com a percepção que tenho sobre o maestro, pois o percebo como uma pessoa extremamente prática, sempre disposta a encarar desafios e a solucionar problemas de todas as ordens.

No final das contas, na visão de Cunha a atividade musical acaba trazendo um saldo bastante positivo. Na entrevista, ele revelou:



Eu faço música não porque eu vou trabalhar para ganhar dinheiro, isso é uma consequência. A questão de viver de música, de estar fazendo música profissionalmente, desde a minha adolescência... Trabalhar com música é um privilégio, um prazer. É um estilo de vida. É uma benção poder fazer aquilo que se gosta. Mas é preciso saber fazer as concessões para que este trabalho funcione. Não é tudo que se faz com a música que você gostaria de estar fazendo. É preciso se submeter a certas situações, mas o resultado final acaba sendo positivo.



**Imagem 8** – Maestro Antônio Carlos Borges Cunha regendo a OCTSP durante um ensaio: visão que um músico da orquestra teria do regente, ao tocar. Fonte: acervo pessoal.

## Capítulo 5 – Conclusão

Neste último capítulo, gostaria de retomar alguns pontos que foram apresentados nos quatro capítulos precedentes, a fim de reforçar certas ideias e oferecer algumas conexões entre determinados conceitos e aspectos teóricos e a etnografia que realizei junto aos músicos da Orquestra de Câmara Theatro São Pedro. Em primeiro lugar, relembro a pergunta, anunciada na Introdução, que permeia toda esta dissertação: “O que significa viver de música?”. Até o momento, procurei respondê-la das mais variadas formas ao longo desta investigação: em níveis práticos e simbólicos, objetivos e subjetivos (a partir da visão dos meus interlocutores e da minha própria interpretação antropológica). Esta questão será retomada neste último capítulo, pois acredito ainda ser possível abordá-la sob outros ângulos. Chamo a atenção para o verbo contido na pergunta, que remete à palavra *vida*. Escolhi este vocábulo porque ele pressupõe desdobramentos mais amplos do que a palavra *trabalho*<sup>135</sup>.

Assim, apesar de o foco desta investigação estar concentrado sobre a atividade musical entendida enquanto um trabalho, procurei não deixar de lado todas as outras dimensões mais vastas que, juntamente com os aspectos profissionais propriamente ditos, também caracterizam tal atividade. Procurei compreender esse trabalho como algo que está *além* da simples prestação de um serviço em troca de um pagamento em dinheiro, já que ele carrega consigo significados muito mais profundos, que poderiam ser descritos como artísticos, estéticos, filosóficos, simbólicos, identitários etc. A fim de simplificar a análise, chamei tais aspectos de *imateriais*, e os contrapus às questões *materiais*<sup>136</sup>, que também precisaram ser levadas em conta na tentativa de responder à pergunta principal. Outra forma de abordar os mesmos tópicos seria falar sobre aspectos *ideais* e *reais*, mas acredito que as possibilidades que tal ponto de vista oferece não teriam gerado resultados substancialmente diferentes dos que aqui foram apresentados.

---

<sup>135</sup> Unindo as duas palavras, pode-se dizer, tal como alguns dos meus interlocutores, que “a música é um trabalho que fornece um sentido para a vida”.

<sup>136</sup> Como *materiais*, entendo as dimensões econômicas e os aspectos práticos da profissão musical.

Independentemente dos termos principais priorizados nesta análise, pude descobrir, graças ao trabalho de campo que efetuei junto à orquestra, que os músicos que a integram são obrigados, em sua rotina profissional, a transitar constantemente – diariamente e por toda a carreira – entre esses dois mundos. Expus tais negociações (em 2.3.) quanto tratei das concessões que os profissionais efetuam entre os campos artístico e econômico (novamente, naquele momento ressurgiu a oposição *imaterial/material*). No mundo do trabalho musical, essas esferas precisam a todo o instante coexistir, mesmo que tal relação por vezes gere atritos significativos. É como se cada campo – artístico e econômico – tivesse regras próprias de funcionamento, sendo que as lógicas que regem cada um por vezes entrassem em conflito.

O fato é que, bem ou mal, cada músico precisa saber dosar essas duas dimensões da sua atividade laboral, na tentativa de encontrar um equilíbrio entre ambas. O músico é um artista, mas é, também, um trabalhador. Nesse processo, não existe uma fórmula única e precisa: cada indivíduo vai buscar o caminho que mais lhe convém ou aquele que lhe parece ser o mais acessível no momento<sup>137</sup>. O artista que consegue atingir tal objetivo, em longo prazo, pode ser considerado bem-sucedido na carreira, segundo a visão dos entrevistados.

Assim como a atividade musical não se reduz ao campo econômico, ela também não se restringe somente ao campo artístico (musical). Como informado na Introdução, nesta dissertação procurei compreender o trabalho do músico a partir de universos que estão *além* (ou *aquém*, dependendo da perspectiva adotada) da própria música, dimensões que a circundam e que contribuem para moldá-la. A música surge como o produto final da atividade dos profissionais pesquisados, mas ela é apenas um dos componentes – sem dúvida, um dos mais importantes, senão o mais importante – que ajudam na compreensão dos significados que tal atividade profissional assume.

Outro conceito que utilizei ao longo da dissertação, que me pareceu adequado para abordar os temas que desejava tratar, foi o de *identidade profissional*. Acredito que o tema da *identidade* surge quase que de forma explícita

---

<sup>137</sup> Há profissionais que prezam mais o lado econômico da profissão, enquanto outros priorizam o lado artístico.

quando se tenta responder à questão “O que significa viver de música?”. Isso porque os indivíduos que escolhem a atividade musical como profissão – adotando-a como o trabalho que irão exercer ao longo da vida –, em muitos casos tomam essa decisão porque se *identificam*, geralmente de uma maneira bastante forte, com essa área de atuação. Essa escolha normalmente não é fortuita, mas sim reveladora de vínculos muitas vezes bastante profundos<sup>138</sup>.

O trabalho que um indivíduo escolhe para si é um dos componentes mais importantes na formulação de sua própria *identidade*. Isso não significa dizer que haverá, em todos os casos, uma identificação completa do indivíduo com todos os aspectos que caracterizam o seu trabalho – todas as profissões possuem seus pontos positivos e negativos. A questão aqui, antes de tudo, é enfatizar a constituição dos vínculos reais e simbólicos que acabam sendo criados entre os profissionais e suas atividades laborais. No caso do trabalho com música, tanto os aspectos *imateriais* quanto os *materiais* contribuem para a formulação de tais laços, ou seja, influenciam na constituição das *identidades profissionais*.

Antes de avançar um pouco mais sobre o tema das *identidades profissionais* dos músicos pesquisados, gostaria de reforçar que o que foi exposto até o momento, bem como as conclusões deste último capítulo, não tem a intenção de oferecer “vereditos universais” a respeito da atividade dos músicos eruditos, nem mesmo sobre aqueles profissionais que se enquadram sob o rótulo de “instrumentistas de orquestra”. Esta dissertação não tem tal pretensão, pois na prática a investigação que realizei se restringe ao universo dos indivíduos que integram a OCTSP.

Contudo, seria muita modéstia ou ingenuidade da minha parte não pensar que tais resultados não poderiam também ser aplicados a contextos maiores que o representado por esses instrumentistas e pela OCTSP. Não há dúvida que o que aqui foi exposto também dialoga com realidades exteriores, mais amplas (outras orquestras, outros músicos, outros campos artísticos, outras profissões, e assim por diante). Isso tem relação com o velho debate em torno do *particular* e do *universal*, bem como ao trânsito permanente que existe entre essas duas perspectivas.

---

<sup>138</sup> Nesse sentido, relembro o que quase todos os interlocutores disseram: que não se imaginariam trabalhando em outro setor que não o musical.

A partir da etnografia que realizei, portanto, tendo em vista o conceito de *identidade profissional*, oferecerei a seguir algumas reflexões que ajudarão a aclarar determinados pontos a respeito da identificação que ocorre entre os músicos e a sua profissão. Já enfatizei várias vezes, ao longo dos capítulos, o quanto a atividade musical acaba sendo vista como uma fonte de prazer por parte dos indivíduos que a exercem. O trabalho com música (apesar de todos os problemas inerentes a essa profissão) pode ser entendido como um daqueles poucos “trabalhos privilegiados”. É quase um *não trabalho*, já que esta palavra (tal como exposto em 2.6.) carrega consigo ainda hoje uma forte carga negativa – também na visão dos próprios entrevistados.

Pode-se perceber, desse modo, que muitos músicos percebem a sua profissão não como um trabalho *de fato*, mas como algo que transcende esse conceito: é “uma realização de vida”, uma atividade que possui “um sentido superior” etc. Isso ajuda a explicar a opção de muitos indivíduos por essa profissão: eles não se imaginariam trabalhando em áreas diferentes, nas quais não pudessem obter esse *algo a mais*. Muitos não se concebem “desperdiçando” suas vidas em atividades nas quais veriam muito pouco sentido prático e simbólico. Alguns até se imaginaram atuando em alguma outra profissão (em caso de necessidade), mas apenas em alguma outra área que proporcionasse significados de vida igualmente sublimes ou elevados. Na música, portanto, o trabalho e o prazer surgem como dois elementos fundidos a tal ponto que, na prática, é muito difícil separá-los. Isso é um ponto muito marcante da profissão, que ajuda a fortalecer a *identidade profissional* dos indivíduos que se inserem nesse setor específico de atuação.

Mas, por outro lado, tal constatação também possibilita um questionamento no sentido contrário: o fato de não haver uma fronteira muito rígida entre o “trabalhar por obrigação” e o “trabalhar por prazer” também não acaba contribuindo para um enfraquecimento dessa mesma *identidade profissional* do músico? Sem dúvida, muitos músicos enfrentam certa dificuldade em se perceberem e se afirmarem como profissionais que estariam no mesmo nível dos demais, isto é, daquelas pessoas que atuam em outras áreas. Quando comparam a sua profissão com outras, em certo sentido os músicos se sentem sempre um pouco *diminuídos*, já que, em parte influenciados por uma visão externa, acreditam que sua atividade não mereceria

realmente ser qualificada como um *trabalho*. Em certo sentido, ela estaria mais na linha do que se convencionou denominar como *hobby*, lazer, distração ou passatempo, do que propriamente dentro da categoria dos trabalhos socialmente reconhecidos, entendidos num sentido *forte* e *pesado* do termo. Tais percepções, ainda que sejam, em sua maioria, externas ao meio musical, também aparecem articuladas, talvez como um reflexo, internamente dentro desse mesmo meio (ainda que de forma velada).

Existe uma visão preconceituosa, disseminada socialmente a respeito do trabalho, que afirma que, quando uma atividade é benéfica ou traz gratificação ao profissional, ela não merece, no fundo, receber o *status* de “trabalho”. O trabalho verdadeiro seria aquele que faz o indivíduo sofrer, e quanto maior o sofrimento, empenho ou sacrifício, mais valor ele teria<sup>139</sup>. Essa visão sem dúvida influencia na desvalorização da profissão musical em geral, fato que, por sua vez, impacta diretamente no debate em torno da questão da *identidade profissional* dos músicos. Ao não se perceberem como “verdadeiros trabalhadores”, muitos músicos têm suas *identidades profissionais* mutiladas em seu cerne.

É certo também que esta percepção externa sobre a profissão musical (“é um trabalho leve, uma brincadeira”) esconde todo um lado oculto da atividade, que acaba não sendo revelado ao público e à sociedade, e que diz respeito aos aspectos negativos da profissão (tal como expostos em 4.2.6., por exemplo). Como em qualquer outro trabalho, na música os indivíduos enfrentam uma série de problemas e desafios, assim como recompensas e benefícios, de todas as ordens. Analisando o assunto friamente, se é que isso é possível, na verdade me parece que a música está longe de ser “a” profissão *ideal* (se é que tal possibilidade realmente existe). Pode ser que a música ofereça, em excesso, uma imagem externa de si que se poderia chamar de “positiva”, mas essa é apenas uma de suas múltiplas facetas. Minha intenção – espero ter feito isso ao longo da dissertação – foi abordar as várias dimensões que caracterizam essa atividade, tanto as positivas quanto as negativas.

---

<sup>139</sup> Uma exceção a isso seriam os trabalhos braçais ou que exigem um acentuado esforço físico. Mesmo que essas atividades sejam reconhecidas pelo sacrifício que demandam, a maioria delas possui um baixo reconhecimento social, um baixo *status*.

Seguindo na análise, é possível dizer que, da mesma forma que a fronteira entre o trabalho entendido como *prazer* ou como *obrigação* aparece turvada no contexto musical, o mesmo se poderia argumentar a respeito dos limites entre o *trabalho* e o *estudo*, ou entre o *trabalho* e o *aprendizado*. Isso porque a profissão musical, talvez como poucas outras, misture, em seu âmago, ambas as perspectivas de forma inextricável. Essa constatação pode ser auferida a partir do próprio processo de formação do músico. Por não haver uma transição clara entre o período dedicado ao estudo e ao aprendizado da atividade e o início da atuação laboral (tal como exposto em 4.2.2.), não é possível definir claramente em que momento ocorre tal passagem. Nesse sentido, a *identidade profissional* dos músicos, em certo sentido, acaba demorando mais para se consolidar (especialmente na comparação com outros profissionais de diferentes setores). Muitos músicos enfrentam dificuldades em se perceberem, em definitivo, como profissionais finalmente formados e plenamente habilitados a exercerem a atividade pela qual optaram.

Os músicos parecem estar sempre *em formação*, isto é, em permanente aprendizado de sua atividade laboral. Os instrumentistas da OCTSP ilustram tal fato de maneira vívida. Os diferentes trabalhos que eles exercem, fornecedores de desafios incessantes (inerentes à própria variedade dos projetos), são uma das instâncias que garante esse tipo de aprendizado contínuo<sup>140</sup>. Essa configuração surge como oposta a de outras profissões, nas quais os indivíduos parecem realmente chegar a um “estágio final”, conquistado após a aquisição de uma quantidade limitada e específica de conhecimento aplicado. Essa parcela de saber, ao fim do processo de formação, revela-se suficiente para que o indivíduo possa exercer a sua profissão.

Como, nesses últimos casos, as atividades laborais costumam ser bastante rotineiras (são sempre as mesmas ou muito parecidas entre si), não é tão necessário que o profissional busque se reciclar ao longo carreira, adquirindo novas habilidades, experiências, competências ou conhecimentos. O conhecimento que o profissional já tem é suficiente para que ele possa exercer, com qualidade, seu trabalho. Isso, em certo sentido, possibilita uma maior cristalização de sua *identidade profissional*, na medida em que o indivíduo se percebe como alguém

---

<sup>140</sup> Outra instância é estudo musical individual, voltado para os próprios interesses do músico.

plenamente habilitado a exercer um determinado serviço. O profissional sabe que chegou num certo nível e que nele poderá se manter, sem prejuízos, pois adquiriu um domínio pleno sobre como deve se dar a sua atuação profissional.

No caso dos músicos eruditos, devido à permanente *renovação* ou *inovação* das atividades laborais das quais participam, pode-se especular que tal *identidade* no trabalho encontre mais dificuldades para se consolidar. O profissional, em parte por iniciativa própria, mas também por exigência externa, depara-se, a todo o instante, com novas metas de trabalho, novas experiências profissionais (experiências que, mesmo que sejam parecidas entre si, sempre exigem uma abordagem distinta, pois representam desafios remodelados), novas situações que os instigam a se transformarem, a fim de se adequarem às expectativas de cada projeto. Por isso, o *aprendizado*, juntamente com o *estudo* e o *aperfeiçoamento*, tendem a ser ininterruptos ao longo da carreira do músico, sendo elementos que andam lado a lado com o próprio desempenho profissional. O músico erudito nunca chega num “estágio final”, ele está sempre *em processo*, *em formação* – tal como sua *identidade profissional*, que se encontra incessantemente *em fluxo*, não se firmando num ponto acabado e derradeiro.

Como já enfatizado (em 4.2.3.), a própria faculdade de música – ao não privilegiar, normalmente, a formação do músico enquanto um profissional que vai trabalhar e se sustentar da atividade que escolheu – aparece como outra instância que pouco contribui para o reforço dessa *identidade profissional*. Segundo a visão de vários entrevistados, é como se o curso superior em música oferecesse muito mais subsídios para o fortalecimento da dimensão *imaterial* da profissão (conhecimentos técnicos, artísticos, estéticos, entre outros) do que dos aspectos *concretos* deste trabalho (a realidade do mercado de trabalho, as dificuldades que o profissional enfrenta no dia a dia, as características econômicas da atividade etc.).

É claro que, na prática, a dimensão *real* da profissão não exclui nem se separa completamente da dimensão *ideal*, mas, durante o período de formação superior do músico, observa-se, segundo meus interlocutores, um desequilíbrio entre as duas propostas, já que uma acaba sendo enfatizada em detrimento da outra. O exemplo dos músicos de orquestra e do aprendizado que eles recebem ao longo da graduação – cuja ênfase está sobre o estudo do repertório *solo* do instrumento e não



sobre o repertório *orquestral* – surge para reforçar esse ponto. Nesse sentido, é possível argumentar que o curso superior em música acaba não fortalecendo tanto um sentido *profissional* de tal prática laboral, mas muito mais o seu lado *artístico* (ou *etéreo*, por assim dizer) – dimensão esta que, infelizmente, muitas vezes encontra-se apartada do contexto de trabalho real que o músico precisa confrontar logo após estar formado.

Em outras palavras, é como se o músico, na graduação, acabasse sendo cultivado enquanto um *artista*, mas não enquanto um *artista que precisa trabalhar e sobreviver da arte*. Nesse processo, a *identidade profissional* desses indivíduos acaba sendo muito pouco reforçada, o que ajuda a explicar, em parte, o “choque de realidade” que muitos músicos recém-formados experimentam quando se veem finalmente com o diploma na mão, mas sem saber como se virar numa realidade de mercado de trabalho para a qual foram mal preparados.

Ao invés de já começarem a consolidar suas *identidades profissionais* no próprio curso superior, sendo introduzidos paulatinamente nas lógicas e expectativas do “mundo lá fora” (tarefa que deveria ser uma das principais missões das faculdades, segundo os meus entrevistados), o músico acaba sendo até mesmo desviado desse caminho, já que muitas vezes se vê imerso numa lógica de atuação que só faz sentido em termos exclusivamente acadêmicos<sup>141</sup>. Nesse sentido, pode-se dizer que os cursos de graduação em música – com algumas exceções, é claro – não estão conseguindo formar adequadamente os profissionais que almejam atuar em alguns dos mais importantes setores de trabalho musicais (como é o caso das orquestras, segmento importante para o universo dos instrumentistas que desejam trabalhar como *performers*).

Esse tipo de formação superior, descolada da realidade profissional do músico erudito, não impacta somente os profissionais que vão trabalhar tocando em orquestras, mas também os outros indivíduos que, por opção ou necessidade, acabam exercendo outras atividades musicais – ou seja, a quase totalidade dos músicos entrevistados nesta pesquisa, pessoas que possuem várias formas de

---

<sup>141</sup> Como os próprios instrumentistas da OCTSP relataram nas entrevistas, eles só aprenderam a atuar como músicos de orquestra na prática, isto é, quando de fato começaram a trabalhar com tal atividade, pois não tiveram uma preparação adequada para esse segmento do mercado de trabalho na época em que cursaram a faculdade de música.

atuação profissional (o que sem dúvida é um reflexo de uma realidade bem mais ampla<sup>142</sup>). Além da participação em orquestras, esses músicos trabalham também como professores, tocando em eventos dos mais variados tipos, fazendo gravações, dando recitais etc. Essa parece ser a realidade da maioria dos músicos eruditos (não apenas a dos instrumentistas da OCTSP): a atuação em *múltiplas frentes de trabalho* se impõe como uma regra, e não como exceção, dentro deste universo de trabalho.

Neste ponto, gostaria de retomar alguns tópicos expostos no segundo capítulo desta dissertação para, em seguida, vinculá-los à minha própria etnografia. MENGER (2005, p. 18) caracteriza os artistas como profissionais pluriativos, trabalhadores que, em sua maioria, atuam principalmente por meio do autoemprego, do *freelancing* e das diversas formas atípicas de trabalho (trabalho intermitente, a tempo parcial e/ou multiassalariado). Para este autor, o mundo artístico, ao longo do tempo, acabou desenvolvendo praticamente todas as formas flexíveis de emprego, assim como diversas modalidades de exercício profissional – desde o mais estreitamente subordinado até o mais autônomo (MENGER, 2005, p. 109). No segmento representado pelos músicos eruditos, essa configuração é marcada por um cenário no qual prepondera a flexibilidade, a atuação por projetos, os múltiplos empregos, a incerteza econômica e a falta de garantias no trabalho.

Longe de serem atributos exclusivos da atividade musical (ou mesmo da atividade artística como um todo), tais características são observadas também em outros setores do mundo do trabalho, sendo possível traçar, em relação a essa formatação, uma origem histórica e um alcance global (como exposto em 2.1.). BOLTANSKI e CHIAPELLO (2009, p. 239), interpretando essa configuração a partir da emergência de um “novo espírito do capitalismo”, ressaltam, entre outras consequências, o aparecimento de um culto à *mobilidade* do trabalhador. No caso dos músicos eruditos pesquisados, tal *mobilidade* torna-se patente, sendo uma das marcas características de suas atuações profissionais.

Como mencionado, dos dezesseis entrevistados, no momento da pesquisa apenas um vinha obtendo toda a sua renda com a atuação exclusiva na OCTSP (ou

---

<sup>142</sup> Tal como é exposto, quantitativamente, nos trabalhos de MENDES et al (2015), NUNES e MELLO (2012), NUNES (2014) e SEGNINI (2011, 2014).

seja, ele não desempenhava nenhum outro tipo de trabalho). Os outros quinze interlocutores, contudo, possuíam duas ou mais fontes de renda (às vezes três, quatro, cinco...). Diante dessa constatação, o leitor, ao longo desta pesquisa, pôde observar o seguinte: apesar de o foco desta investigação ter sido sobre a atuação dos músicos no âmbito da OCTSP, achei importante não deixar de fora todas as outras formas de trabalho que eles também exercem. Agindo assim, acreditei que, somente se adotasse tal perspectiva mais ampla, poderia responder de maneira satisfatória à pergunta “O que significa viver de música?”. Isso porque o músico se percebe e se define como tal a partir de suas múltiplas formas de atuação profissional, e não apenas a partir de uma única.

Essas múltiplas frentes de trabalho e atuação são reveladoras da grande *flexibilidade* e, em certo sentido, *precariedade* que caracteriza o setor da música erudita. Os músicos pesquisados possuíam, em sua maioria, trabalhos intermitentes e descontínuos<sup>143</sup>. A fronteira que separava o emprego do desemprego nunca era muito delimitada nesses casos, pois variava de acordo com os meses do ano e ao longo da própria carreira do músico. Diante de tal situação, na qual abundavam os frágeis vínculos trabalhistas e a informalidade, constatei que os músicos na realidade acabavam como que *circulando* entre os vários trabalhos e oportunidades de atuação. Estas precisavam ser aproveitadas ao máximo, pois nunca se podia ter certeza se haveria outras melhores no futuro, ou mesmo se tais chances iriam aparecer. Essa situação, por sua vez, lhes gerava sentimentos de *insegurança* e *incerteza*, uma espécie de angústia provocada pela expectativa de como seria o futuro profissional, ou quais garantias, de fato, eles poderiam obter em longo prazo.

Isso não significa que não houvesse, também, a chance de conseguir empregos considerados mais *estáveis* – o que, inclusive, era a meta de carreira da maioria dos entrevistados. No contexto gaúcho, como mencionado anteriormente, há orquestras que possuem quadros fixos de profissionais: músicos com carteira assinada ou mesmo músicos concursados (como é o caso da OSPA). Entretanto, os músicos que foram meus interlocutores localizavam-se à margem de tal “núcleo

---

<sup>143</sup> Uma exceção a isso, entre os entrevistados, foi o maestro e diretor artístico da orquestra, indivíduo que havia conquistado, ao longo da carreira, uma significativa estabilidade profissional, já que, além da atuação junto a OCTSP, também trabalhava como professor universitário (na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como já mencionado em 4.3.).

central” de trabalho. Na relação que estabeleciam com as orquestras que tocavam<sup>144</sup>, trabalhavam sob o regime de cachês: eram chamados, em muitos casos, para suprir uma demanda extra que tais grupos tinham, já que às vezes esses conjuntos necessitavam de mais músicos para completar a equipe, conforme as exigências de cada concerto (que podia contemplar obras que demandassem a participação de mais músicos, por exemplo).

Em outras palavras, esta pesquisa teve como propósito de investigação justamente os profissionais que sofrem mais diretamente com as situações de *flexibilidade/mobilidade, instabilidade, precariedade e informalidade* no trabalho. A orquestra que investiguei, justamente por ser formada exclusivamente por profissionais que atuam a partir do sistema de cachês, revelou-se como um ambiente propício e fecundo para a compreensão de tais realidades profissionais. É muito difícil achar um “culpado” para tal situação: não quero, nesse ponto da argumentação, sugerir que a OCTSP devesse ser responsabilizada pela condição em que esses artistas se encontram. Isso porque, como relatei anteriormente (em 3.5. e 4.3.), o próprio funcionamento e existência da OCTSP depende exclusivamente da oferta de recursos externos (patrocinadores), que podem surgir ou não conforme as circunstâncias. Nesse sentido, prefiro inverter a perspectiva: vejo a OCTSP como mais uma oportunidade de trabalho para esses músicos, e isso é algo positivo para eles.

O sentimento de *segurança* ou *insegurança* que um profissional sente em relação ao seu trabalho influencia, por sua vez, diretamente no valor que ele atribui à atividade que desempenha, o que também interfere no modo pelo qual ele se identifica com a sua profissão. O desejo que todos os músicos entrevistados expressaram, em seus depoimentos, por um dia terem um emprego *estável* (ou seja, que lhes oferecesse plenas garantias), é um fator revelador da forma como tais indivíduos vinham encarando suas atuais situações de trabalho. Todos os meus interlocutores, sem exceção, relataram um desejo por adquirir um *status* profissional

---

<sup>144</sup> Com exceção de um dos entrevistados, que tinha carteira assinada numa das orquestras em que tocava.

mais elevado, isto é, um emprego que lhes garantisse uma *estabilidade* na carreira<sup>145</sup>.

Pode-se interpretar esse anseio como uma tentativa de consolidação da própria *identidade profissional* que, em tais condições, acabava sendo constantemente abalada por oscilações e incertezas. Entretanto, como tal meta de emprego estável não podia ser atingida por todos os músicos (apenas uma parcela mínima dos candidatos é aprovada em concursos tais como os da OSPA, por exemplo), a maioria dos trabalhadores do setor acaba tendo que construir suas carreiras, obrigatoriamente, dentro da lógica da *instabilidade* profissional. Neste ponto, pego emprestadas duas expressões de DUBAR (2005 e 2006), quando este autor fala, respectivamente, em *drama social do trabalho* e em *crise das identidades*.

Talvez seja possível discorrer, no contexto musical erudito, a respeito de uma *crise das identidades profissionais* – ao menos no que se refere ao universo que pesquisei<sup>146</sup>. O trabalho, neste setor específico, acaba se fragmentando a tal ponto que perde a sua essência, o seu núcleo principal. O profissional que atua na área se descaracteriza: um músico de orquestra não é apenas um músico de orquestra, mas também um professor de música. Um professor de música não é apenas um professor, mas também um músico que trabalha tocando em casamentos. Um músico de casamentos não é apenas esse tipo de profissional, mas também um estudante de pós-graduação em música. Em resumo, são poucos os indivíduos que conseguem direcionar a sua carreira num único sentido, especializando-se realmente num único setor ao longo da vida.

Conservar um mesmo trabalho ao longo de toda a carreira é algo muito raro dentro deste segmento profissional. Não que isso seja necessariamente *negativo* ou *positivo* para todos os músicos, a questão é que tal situação certamente impede a formação de *identidades profissionais* suficientemente delimitadas e estabilizadas. As *identidades profissionais* acabam se tornando fluidas, incertas demais, já que se

---

<sup>145</sup> Não foi à toa que, ao longo do período da pesquisa, três dos músicos entrevistados acabaram sendo nomeados no concurso da OSPA (tal como exposto em 4.2.8.), ou seja, eles concretamente vinham buscando essa *estabilidade* profissional.

<sup>146</sup> Segundo as considerações do Dr. Fernando Mattos durante a banca de defesa desta dissertação, essa perspectiva sem dúvida pode ser ampliada para contextos geográficos bem mais amplos, que estão além do escopo da minha pesquisa. Na Europa e nos Estados Unidos, conforme relatou, também é comum que músicos adotem múltiplas formas de atuação profissional (como *performers*, professores etc.).

ramificam de acordo com as múltiplas formas de atuação que o artista assume. É como se a *identidade* no trabalho acabasse tendo a sua essência diluída, fragmentada em várias partes: ser músico é ser ao mesmo tempo um *performer*, um professor, um estudante... As identidades aqui se tornam dispersas, dissolvidas.

Essa situação nem sempre é percebida como algo negativo por todos os músicos, conforme pude constatar a partir das entrevistas. Há indivíduos que gostam de trabalhar em vários segmentos diferentes, dentro deste grande campo denominado “mercado da música”. Eles sentem-se livres para poder direcionar sua carreira segundo seus próprios interesses, sem tantas obrigações para com um único empregador ou local de trabalho. Para estes músicos, tal situação apresenta seus próprios benefícios e vantagens. Entretanto, isso vira um problema para aqueles profissionais que não se sentem confortáveis diante dessa configuração. Há indivíduos que são obrigados a atuarem em múltiplos empregos porque, se não o fizerem, não conseguirão se sustentar economicamente (ao menos não de uma forma digna).

Muitos dos meus entrevistados tinham como *projeto* inicial de vida (para retomar VELHO, 1981) o trabalho exclusivo como músicos de orquestra. Como a realidade do mercado de trabalho não lhes permitiu essa atuação direcionada, eles foram forçados a assumir outros empregos, a buscarem alternativas: hoje dão aulas, tocam em eventos de todos os tipos etc. Todavia, não fazem isso por vocação ou por gosto, mas porque *precisam* complementar a renda. Esses indivíduos, no fundo, são *obrigados* a adotar uma flexibilidade profissional que não lhes convêm. Isso é revelador de um verdadeiro *drama social do trabalho* (DUBAR, 2005, p. 149), no qual os trabalhadores devem desempenhar tarefas que não desejam por uma questão de sobrevivência econômica.

Além de suscitar um certo desgosto, a necessidade de atuar em múltiplas frentes de trabalho tende a gerar uma queda no rendimento do músico, especialmente quando se considera a função principal que ele gostaria de estar exercendo, isto é, aquela atividade para a qual ele pretendia realmente se doar. Ao trabalhar com diferentes atividades, o artista acaba, no fundo, não se aperfeiçoando ou se especializando em nenhuma, muito menos no segmento que ele de fato

gostaria de se envolver – seja por falta de tempo ou mesmo de disposição física e mental, já que os outros trabalhos acabam lhe consumindo toda a energia.

O músico erudito, nos dias de hoje, diante das configurações observadas no mundo do trabalho artístico como um todo, parece viver numa situação de plena *liberdade*. Em muitos sentidos, ele realmente é livre para escolher os trabalhos que mais lhe agradam, aqueles projetos que mais lhe convém participar (quando tem essa opção, é claro). O fato de não estar amarrado a um único empregador sem dúvida lhe traz uma série de vantagens, e é interessante constatar que, na história da música, tal situação nem sempre foi assim. Essa liberdade é algo que veio sendo conquistada aos poucos pelos artistas, foi um processo que se desenvolveu ao longo dos séculos. Nesse sentido, é interessante invocar a história de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), um dos mais consagrados compositores da música clássica, indivíduo que lutou com todas as suas forças, ao longo da vida, pela obtenção de sua liberdade criativa e de atuação profissional.

ELIAS (1995, p. 18) destaca que, no contexto das sociedades de corte europeias, os músicos, até o final do século XVIII, quando trabalhavam a serviço dos aristocratas, eram tratados como *criados de libré*, ou seja, tinham basicamente o mesmo *status* dos demais serviçais e artesãos que eram empregados por esses senhores. Os músicos não ocupavam uma posição muito diferente da “de um entalhador, pintor, cozinheiro ou joalheiro que, sob encomenda de senhoras e cavalheiros de trato, tinham que criar produtos de bom-gosto, elegantes, ou mesmo um tanto estimulantes, para a sua instrução e entretenimento” (ELIAS, 1995, p. 124-125). Nesse contexto histórico e social, a maioria dos músicos contentava-se, enquanto empregados de uma corte, por ter a sua subsistência garantida, do mesmo modo que os outros trabalhadores que dependiam da boa vontade dos aristocratas.

ELIAS (1995, p. 17-18) ressalta que:

Na geração de Mozart, um músico que desejasse ser socialmente reconhecido como artista sério e, ao mesmo tempo, quisesse manter a si e à sua família, tinha de conseguir um posto na rede das instituições da corte ou em suas ramificações. Não tinha escolha. Se sentisse uma vocação que o levasse a realizações notáveis, quer como instrumentista, quer como compositor, era praticamente certo que só poderia alcançar sua meta caso conseguisse um cargo permanente numa corte, de preferência uma corte rica e esplêndida.

Entre os séculos XVII e XVIII, a tradição musical europeia mantinha muito do seu caráter de ofício, estando marcada por uma forte desigualdade social entre os produtores de arte e os patronos (ELIAS, 1995, p. 26). Sendo, entretanto, um burguês *outsider* a serviço da corte, Mozart lutou com todas as suas forças para contrapor-se a esta situação, que julgava opressora, pois tinha um forte desejo de libertar-se dos seus patronos e mandantes. Ao longo da vida, ele acabou empreendendo várias iniciativas nesse sentido, com os próprios e poucos recursos de que dispunha, pois visava sua dignidade pessoal e a de sua obra musical (ELIAS, 1995, p. 16). Ao final, acabou não conseguindo realizar, com pleno êxito, tal intento, morrendo na pobreza e em relativo abandono.

O fato de Mozart, principalmente no início da carreira, ter que obedecer à aristocracia significava que ele devia desempenhar seu trabalho como músico da forma como os seus senhores exigiam. Havia uma série de restrições que lhe eram impostas, tais como: quando e onde deveria ser realizado um determinado concerto e, muitas vezes, que tipo de música ele precisava compor para a ocasião. Havia, assim, uma forte limitação a sua liberdade criativa e de atuação. Ao largar o emprego que mantinha na corte de Salzburgo, Mozart optou por tentar ganhar a vida como um artista autônomo, vendendo suas obras e seu talento musical num “mercado livre” que recém estava surgindo. Naquele momento histórico, porém, a estrutura social na qual ele estava inserido ainda não oferecia espaço para tais iniciativas individuais (ELIAS, 1995, p. 32-33).

Mozart planejava viver dando aulas de música, realizando concertos e sendo convidado para participar de atividades musicais nas casas de nobres. Ele também pretendia manter “academias” (concertos cuja renda iria diretamente para o bolso dos músicos) e ainda conseguir subscrições para imprimir as partituras de suas próprias composições. Por alguns anos, conseguiu sobreviver assim, na capital austríaca, mas em certo ponto da vida acabou fracassando (ELIAS, 1995, p. 34). Em certo sentido, os anseios de Mozart anteciparam os desejos de muitos artistas de sua época e inclusive das futuras gerações. Infelizmente, contudo, a estrutura social e o mercado de trabalho que predominavam naquele período ainda eram marcados pelo domínio absoluto dos “artistas assalariados e oficialmente empregados”, configuração esta que não admitia novas propostas de atuação.



É interessante observar como, logo na geração seguinte, Ludwig van Beethoven (1770-1827) buscou o mesmo caminho da independência artística e, comparativamente, obteve um sucesso muito mais significativo. O compositor alemão conseguiu – não sem dificuldades – libertar-se dos laços estreitos com o patronato da corte (ELIAS, 1995, p. 43).

Esses exemplos sucintos do passado revelam que a questão da liberdade de atuação dos músicos, hoje algo já plenamente estabelecido no contexto das sociedades ocidentais, não foi o resultado de um processo que se deu da noite para o dia, mas uma decorrência de sucessivas mudanças artísticas que vieram atreladas às próprias transformações das sociedades.

Hoje, os músicos que atuam sob o regime do trabalho *flexível* – sem vínculos estreitos firmados com seus empregadores – sem dúvida experimentam, em certo sentido, uma liberdade de atuação muito maior do que a que foi experimentada por Mozart e Beethoven. Diante desse fato, é interessante especular sobre como pode ser pensada a *identidade profissional* dos músicos na atualidade, comparativamente à situação observada há dois séculos.

Acredito que, em certo sentido, essa *mobilidade* ou *versatilidade* na atuação do músico, quando em excesso (como parece estar se tornando a regra hoje), acaba sendo não uma *libertação*, mas algo que *oprime* o artista. Isso porque o músico se vê colocado num contexto de mercado de trabalho no qual tudo pode acontecer, e ele não consegue fazer previsões a respeito de como será o seu futuro. Sem conseguir firmar raízes em local algum, o músico encontra muitas dificuldades para direcionar sua carreira para um objetivo ou finalidade específicos. Ao não tecer vínculos estáveis com nenhum empregador, os profissionais realmente se veem livres para fazerem o que bem quiserem, mas essa liberdade excessiva em certa medida os acaba enclausurando. Se quiserem aceitar trabalhos, eles podem; se quiserem negá-los, também podem. São livres, mas sem garantias de nada<sup>147</sup>.

---

<sup>147</sup> Os impactos dessa configuração, nas orquestras, são bastante evidentes. Pode-se mencionar, como exemplo, a dificuldade em se conseguir formar um grupo musical homogêneo e coeso, pois qual trabalhador vai querer de fato se engajar de corpo e alma num tipo de serviço que não lhe oferece garantias mais perenes? Uma baixa segurança profissional tende a gerar um baixo envolvimento do trabalhador. Nesse sentido, SENNETT (2015) aborda a questão dos efeitos negativos da incerteza profissional sobre a formação do caráter dos trabalhadores: sem vínculos

Nesse sentido, parece que a situação social e de trabalho do músico, ao longo dos tempos, passou por um processo de *reversão* em sua própria essência. Mozart ansiava poder sobreviver como um artista liberto, sem depender diretamente dos mandos e desmandos da aristocracia. Muitos músicos hoje – todos os meus entrevistados, pelo menos –, contudo, desejam o oposto disso: querem adquirir uma *estabilidade* no emprego, vínculos mais fortes com seus empregadores, pois assim terão a garantia de uma sobrevivência econômica digna<sup>148</sup>.

Parece que o desejo do músico em se tornar um artista completamente *livre e independente*, após ter sido, em termos históricos e sociais, alcançado, acabou se voltando contra ele mesmo. Para muitos músicos, tal liberdade já não representa realmente uma *libertação*, mas uma *prisão*, já que eles não conseguem sair dessa situação, por mais que tentem.

Além disso, a *liberdade* associada ao contexto da *flexibilidade* também é enganosa porque, muitas vezes, o músico não é “realmente livre” para escolher os trabalhos que vai querer desempenhar. Dependendo do local onde ele vive e atua, assim como do contexto artístico no qual está inserido e da demanda que existe por seu trabalho, o artista pode se ver na necessidade de aceitar qualquer oportunidade que apareça, independentemente da qualidade dos serviços oferecidos. Em outras palavras, na realidade em muitos momentos o músico acaba não podendo escolher. A ideia de *liberdade* no trabalho, sob esse ângulo, também é algo que precisa ser relativizado.

Para MENDER (2005, p. 44-45), a situação atual do músico e do artista pode ser interpretada, dentro do contexto capitalista, como o verdadeiro modelo do “trabalhador do futuro”:

[...] as atividades de criação artística não são ou deixaram de ser a face oposta do trabalho, como elas são cada vez mais assumidas como a

---

seguros e estáveis, os profissionais acabam não desenvolvendo uma fidelidade com o seu empregador nem com o seu local de trabalho, ou seja, acabam não desenvolvendo o *caráter*.

<sup>148</sup> Como já frisado (em 3.7.), os contratos que os músicos firmam para os diferentes projetos artísticos que desempenham podem ser classificados como de *curto*, *médio* ou *longo* prazo. Quanto mais um músico consegue obter contratos de longo prazo, maior será a sua segurança e estabilidade profissional. De modo contrário, se um músico não consegue isso, ele precisa correr atrás de uma quantidade maior de trabalhos com garantias de curto e médio prazo. Em geral, os músicos que vivem sob o regime da flexibilidade acabam combinando, ao longo da carreira, vários tipos de contratos de trabalho, a fim de conseguirem se sustentar economicamente. Vão levando a vida deste modo, ou seja, conforme surgem as oportunidades.

expressão mais avançada dos novos modos de produção e das novas relações de emprego engendradas pelas mutações recentes do capitalismo. Longe das representações românticas, contestatórias e subversivas do artista, seria agora necessário olhar para o criador como uma figura exemplar do novo trabalhador, figura através da qual se leem transformações tão decisivas como a fragmentação salarial, a crescente influência dos profissionais autônomos, a amplitude e as condições das desigualdades contemporâneas, a medida e a avaliação das competências ou ainda a individualização das relações de emprego. O desenvolvimento e a organização das atividades de criação artística ilustram hoje o ideal de uma divisão sofisticada do trabalho que satisfaz simultaneamente as exigências de segmentação das tarefas e das competências, segundo o princípio da diferenciação crescente dos saberes, e da sua inscrição dinâmica no jogo das interdependências funcionais e das relações de equipe. É nos paradoxos do trabalho artístico que se revelam algumas das mutações mais significativas do trabalho e dos sistemas de emprego modernos: forte grau de implicação na atividade, autonomia elevada no trabalho, flexibilidade aceite e mesmo reivindicada, arbitragens arriscadas entre ganhos materiais e gratificações muitas vezes não monetárias, exploração estratégica das manifestações desiguais do talento... [...] Nas representações atuais, o artista é quase como uma encarnação possível do trabalhador do futuro, é quase como a figura do profissional inventivo, móvel, rebelde perante as hierarquias, intrinsecamente motivado, que vive numa economia da incerteza, e mais exposto aos riscos de concorrência interindividual e às novas inseguranças das trajetórias profissionais.

Minha intenção, nesta pesquisa, foi olhar para a situação profissional dos artistas, especificamente a dos músicos eruditos que atuam em orquestras, de uma forma crítica, buscando compreender como essa conjuntura impacta nas vidas e carreiras desses indivíduos. Interessava-me descobrir, desde o início da pesquisa, qual a percepção que eles mesmos tinham a respeito de suas condições de trabalho. Eu quis dar voz a esses profissionais, para que eles expressassem as suas opiniões sobre o assunto.

Nesse sentido, um dos fatores mencionados por eles, que certamente contribui para o fortalecimento dessa nova conjuntura observada neste universo específico de trabalho, diz respeito à falta de união entre os próprios profissionais do setor. Acredito que os músicos eruditos encontram sérias dificuldades em se perceberem enquanto uma classe profissional. Isto sem dúvida enfraquece a categoria, pois não auxilia na aquisição de melhores condições de trabalho (tanto simbólicas quanto econômicas). Parece reinar um certo individualismo neste meio profissional, onde o pensamento de “cada um por si” só faz agravar a questão da flexibilidade, mobilidade, instabilidade e precariedade. Um sentimento de coletividade mais forte talvez fosse o primeiro passo a ser buscado para tentar reverter, em parte, a difícil situação atual.

DUBAR (2005, p. XX), ao falar em *identidade para si* e *identidade para os outros*, afirma que a identidade é algo que se formula *internamente* – ou seja, do indivíduo para ele mesmo – e também *externamente* – algo que precisa ser transmitido para os outros. Em termos coletivos, ela depende de valorizações ou desvalorizações *internas* (do próprio meio profissional a que o indivíduo pertence) e *externas* (de meios exteriores – no caso, não musicais). Nesse sentido, acredito que a falta de união dos músicos, enquanto classe trabalhadora organizada, em alguma medida acaba impedindo a formulação e articulação de um discurso unificado – dirigido para fora desse meio – que mostre que a profissão musical possui relevância. Percebo a existência de um discurso interno de valorização, bem articulado, mas que não encontra muita reverberação em níveis mais amplos, exteriores ao próprio setor.

Essa valorização profissional, sem dúvida, também depende de contextos maiores, que a abarcam: conjunturas históricas, sociais, econômicas, políticas etc. Nesse sentido, a crise econômica e social que afeta o Brasil na atualidade certamente não vem contribuindo para uma valorização das atividades artísticas, e tal cenário apenas agrava as situações descritas nesta dissertação. Chamo a atenção para o fato de que esta pesquisa precisa ser compreendida também dentro desta perspectiva histórica e social mais ampla.

Por último, para finalizar, gostaria de oferecer duas últimas observações. Primeiro, acredito que o fato de o trabalho no setor musical ser bastante marcado pela *flexibilidade* e pela *ausência de vínculos formais* de emprego não significa que, na prática, esta seja sempre a realidade observada. O que pode existir, na verdade, são tentativas de um não reconhecimento dos vínculos trabalhistas. Observa-se, nesse sentido, um aspecto contraditório: é certo tratar um músico como um profissional autônomo (em orquestras, por exemplo), quando, em muitos casos, são sempre os mesmos indivíduos que são empregados? A relação formal de trabalho estipulada em muitos contratos acaba não reconhecendo um tipo de vínculo de emprego que, no fundo, realmente existe e pode ser, inclusive, bastante forte. Há músicos que assinam contratos de trabalho como se estivessem participando de serviços pontuais e esporádicos, sendo que, na prática, seu desempenho é fixo e regular. Acredito que seria preciso olhar para tal situação com mais atenção.

A segunda observação refere-se ao fato de que, nessa pesquisa, entrevistei músicos eruditos que, bem ou mal, vem conseguindo trabalhar na área (ainda que estando um pouco à margem de um mercado de trabalho que se poderia chamar de *central*, por assim dizer). Entretanto, certamente não são estes os profissionais que se localizam mais na periferia do setor. O que dizer daqueles profissionais que obtêm trabalhos apenas de maneira mais esporádica do que estes últimos? O que falar dos artistas que sofrem mais diretamente com o desemprego? E daqueles músicos que não encontram muitos trabalhos porque não conseguem manter a sua *empregabilidade* ou *reputação* muito elevada? Certamente seria muito interessante realizar uma outra pesquisa antropológica com este outro segmento de trabalhadores. Registro aqui a minha sugestão para futuros pesquisadores que também venham a se interessar pelo assunto.

Ainda dentro deste tema, é importante frisar que muitos músicos que entram no mercado de trabalho, logo após se graduarem num curso superior, demoram para arranjar emprego porque as vagas disponíveis no mercado já estão, em sua maioria, ocupadas. É o caso do segmento representado pelas orquestras. As *redes de contato* (as “panelinhas” de BECKER, 2008, p. 113-114) que marcam a atuação dos instrumentistas nesse setor, ao mesmo tempo em que garantem serviço para aqueles que delas participam, também impedem a entrada de novos profissionais. Os indivíduos que não fazem parte dessas redes – por ainda não terem contatos bem firmados com pessoas que possam lhes oferecer oportunidades de trabalho (incluindo também aqueles indivíduos que, por diversos motivos, tenham sido excluídos dessas redes) –, não encontram espaço sequer para mostrar suas habilidades, qualidades e competências. Pode-se dizer, nesse sentido, que as redes acabam formando verdadeiros monopólios, geradores de situações de inclusão e exclusão profissional.

Por fim, para encerrar, ofereço uma última perspectiva a respeito do trabalho dos músicos eruditos, uma interpretação desta atividade que foi apresentada por alguns interlocutores e que me pareceu uma boa opção de conclusão para esta dissertação. Muitos músicos encaram o seu trabalho como uma mistura entre o *antigo* e o *novo*. O *antigo* aparece representado, nessa atividade, pela própria música que é produzida por eles: são obras que, em sua maioria, foram compostas

por importantes nomes do passado. O *novo* refere-se aos próprios músicos e à atuação que eles efetuam no presente – eles dão uma nova vida a criações que possuem séculos de existência. Os músicos clássicos carregam consigo, portanto, o legado de uma tradição muita antiga, dos quais são os últimos representantes, os representantes mais recentes. Em alguma medida, eles são os sucessores de Mozart e Beethoven. Na música de concerto, portanto, o *antigo* e o *novo*, o *passado* e o *presente* se misturam de forma especial, tornando elástico o tempo e a história, a vida e as experiências. De todas as facetas desse trabalho, esta é, sem dúvida, uma das mais importantes e significativas para aqueles profissionais que se mantêm vivendo de música.



**Imagem 9** – Orquestra de Câmara Theatro São Pedro: fusão do *antigo* e do *novo*. Fonte: acervo pessoal.

## Glossário de termos musicais<sup>149</sup>

*Acento, Acentuação:* destaque dado a uma ou mais notas na interpretação musical, normalmente através de um aumento de sua intensidade sonora ou duração.

*Acorde:* grupo de três ou mais notas quando soam simultaneamente.

*Afinação:* ajuste preciso da altura dos sons.

*Altura:* o parâmetro de um som que determina a sua posição na escala. A altura é definida por aquilo que o ouvido capta como sendo a frequência de onda mais fundamental de um som. Quanto maior a frequência da onda sonora, mais agudo é o som; quanto menor, mais grave.

*Anacruse:* nota ou grupo de notas que precedem o primeiro tempo forte do ritmo ao qual pertencem.

*Andamento:* a velocidade em que uma peça musical deve ser executada.

*Arpejo:* a sucessão de notas de um acorde, quando soam em sequência.

*Articulação:* junção ou separação de notas sucessivas, isoladamente ou em grupos, quando tocadas por um intérprete. A articulação influencia diretamente no fraseado musical.

*Ataque:* fase inicial da produção de um som.

*Cadenza:* passagem virtuosística perto do final de um movimento de concerto ou de uma ária.

*Colcheia:* nota com a metade do valor de uma semínima e o dobro do valor de uma semicolcheia.

*Compasso:* divisão métrica da música, na qual há uma regularidade de tempos fortes e fracos.

*Crescendo:* aumento gradual da intensidade sonora.

*Dedilhado:* utilização dos dedos na execução de um instrumento musical ou a indicação numérica de como os dedos devem se posicionar no momento de tocar.

*Dinâmica:* as variações na intensidade dos sons.

*Dissonância:* duas ou mais notas musicais que, soando juntas, formam uma discordância.

*Duração:* o valor de uma nota musical, que pode ser mais longa ou mais curta conforme o caso.

*Escala:* uma sequência de notas em ordem de altura ascendente ou descendente.

*Forte:* instrução de dinâmica na qual os sons devem ser tocados com intensidade elevada.

*Frase:* termo usado para se referir a pequenas unidades musicais que seccionam, por exemplo, uma melodia em partes menores.

*Harmonia:* a combinação de notas soando simultaneamente para produzir acordes, e a sua utilização sucessiva para produzir progressões de acordes.

---

<sup>149</sup> Neste glossário, algumas definições foram retiradas de SADIE (1994).

*Improvisação*: criação musical no momento em que ocorre a execução da obra. Vincula-se a uma ideia de espontaneidade na realização musical.

*Instrumento acústico*: aquele instrumento musical que não utiliza recursos eletrônicos para a produção primordial de seu som.

*Legato*: termo que indica a sucessão das notas de forma suavemente ligadas, ou seja, sem interrupção perceptível no som.

*Melodia*: série de notas musicais dispostas em sucessão, que formam uma unidade identificável.

*Movimento*: qualquer parte de uma obra musical suficientemente completa em si mesma para ser encarada como uma entidade.

*Natural*: termo que se refere às notas que não vêm acompanhadas de bemol ou sustenido, tais como dó, ré, mi, fá, sol, lá e si.

*Partitura*: representação gráfica dos sons e silêncios em uma obra. É a linguagem escrita da música.

*Pausa*: signo notacional que indica a ausência de qualquer som.

*Pianissimo*: superlativo de *piano*. Significa suavíssimo, sereníssimo, ou seja, com um volume sonoro muito reduzido.

*Piano*: no que se refere à dinâmica, significa um som suave, sereno, ou seja, com pouco volume sonoro.

*Politonalidade*: uso simultâneo de duas ou mais tonalidades diferentes.

*Pulso, pulsação*: marcação temporal regular de uma música.

*Repertório*: um conjunto de músicas.

*Semínima*: nota que tem a metade do valor de uma mínima e o dobro do valor de uma colcheia.

*Solfejo*: leitura musical nota a nota, que normalmente são vocalizadas respeitando o ritmo e a afinação.

*Spalla*: o principal primeiro violinista da orquestra.

*Staccato*: nota que é separada de suas vizinhas, durante sua execução, o que resulta num perceptível silêncio na articulação.

*Sustenido*: sinal gráfico que, na partitura, indica que a altura da nota deve ser elevada em um semitom.

*Talão*: no arco dos instrumentos de cordas, é o dispositivo onde se fixa a crina, responsável por mantê-la afastada da baqueta, na extremidade inferior do arco.

*Tempo*: pulsação básica subjacente à música. Também pode significar o andamento de uma música.

*Textura*: termo usado para se referir ao aspecto vertical de uma estrutura musical, geralmente em relação ao modo como as partes ou as vozes isoladas se combinam. Uma textura pode ser polifônica, homofônica etc.

*Timbre*: termo que descreve a qualidade ou o "colorido" de um som.



## Referências

- APPIAH, Kwame Anthony. *Identidade como problema*. In: SALLUM JR., Brasílio; SCHWARCZ, Lília Moritz; VIDAL, Diana Gonçalves; CATANI, Afrânio Mendes (orgs.). *Identidades*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo - EDUSP, p. 17-32, 2016.
- BECKER, Howard S. *Mundos artísticos e tipos sociais*. In: VELHO, Gilberto. *Arte e sociedade. Ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, p. 9-26, 1977a.
- \_\_\_\_\_. *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977b.
- \_\_\_\_\_. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- \_\_\_\_\_. *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- BLACKING, John. *Música, cultura e experiência*. In: Cadernos de campo, São Paulo, n. 16, p. 201-218, 2007.
- BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Ève. *O novo espírito do capitalismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papyrus, 2008.
- BRUBAKER, Rogers; COOPER, Frederick. *Más allá de "identidade"*. In: Revista Apuntes de Investigación del CECYP, n. 7, p. 30-67. Buenos Aires: Grupo de Estudios en Cultura, Economía y Política (CECYP), 2001.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *O trabalho do antropólogo*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- CERQUEIRA, Amanda P. Coutinho de. *Teorizações do trabalho imaterial: a produtividade do artista no mundo do trabalho*. Cadernos Cemarx, v. 8, p. 1-16, 2015a.
- \_\_\_\_\_. *O artista como trabalhador*. In: VIII Colóquio Marx Engels, 2015, Campinas. VIII Colóquio Marx Engels, vol. 1, p. 1-9, 2015b.
- COLI, Juliana Marília. *Vissi d'arte por amor a uma profissão: um estudo sobre a profissão do cantor no teatro lírico*. São Paulo: Annablume, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Descendência tropical de Mozart: trabalho e precarização no campo musical*. In: ArtCultura (UFU), v. 10, p. 89-102, 2009.
- DAMATTA, Roberto. *O ofício de etnólogo, ou como ter "anthropological blues"*. In: NUNES, Edson de Oliveira (org.). *A aventura sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, p. 23-35, 1978.
- DAMO, Arlei Sander. *Do dom à profissão - Uma etnografia do futebol de espetáculo a partir da formação de jogadores no Brasil e na França*. Porto Alegre: Tese de doutorado

(Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia), 2005.

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

\_\_\_\_\_. *A crise das identidades. A interpretação de uma mutação*. Porto: Edições Afrontamento, 2006.

\_\_\_\_\_. *A construção de si pela atividade de trabalho: a socialização profissional*. In: Cadernos de pesquisa, v. 42, n. 146, p. 351-367, maio/ago. 2012.

\_\_\_\_\_. *Classe e identidade: substituição ou mistura?*. In: SALLUM JR., Brasílio; SCHWARCZ, Lilia Moritz; VIDAL, Diana Gonçalves; CATANI, Afrânio Mendes (orgs.). *Identidades*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo - EDUSP, p. 173-191, 2016.

ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

FINNEGAN, Ruth. *The hidden musicians: music-making in a English town*. Middletown, Wesleyan University Press, 2007.

FRITH, Simon. *Music and identity*. In: HALL, Stuart et al. *Questions of Cultural Identity*. Londres: SAGE Publications, p. 108-127, 1996.

GAÚCHAZH. *Cortes atinge Orquestra da PUCRS: 25 músicos são demitidos pela universidade*. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/musica/noticia/2017/03/cortes-atingem-orquestra-da-pucrs-25-musicos-sao-demitidos-pela-universidade-9749704.html>>. Acesso em: 23 de novembro de 2017.

HALL, Stuart. *Quem precisa da identidade?*. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Editora Vozes, p. 103-133, [1996] 2000.

IRISARRI, Victoria. *Fora do Eixo, dentro do mundo. Política, mercado e vida cotidiana em um movimento brasileiro de produção cultural*. Porto Alegre: Tese de doutorado (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia), 2015.

KARPOWICZ, Alexandre Prinzler. *Gestão econômica da criatividade: a influência dos ambientes organizacionais de orquestras sobre o trabalho dos músicos eruditos*. 37º Encontro Anual da ANPOCS, 2013.

\_\_\_\_\_. *Ensaio Aberto: Estudo sobre a gestão econômica da criatividade em ambientes organizacionais de orquestras no contexto da economia criativa*. Porto Alegre: Dissertação de Mestrado (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia), 2014.

KOTHE, Fausto; TEIXEIRA, Clarissa Stefani; PEREIRA, Érico Felden; MERINO, Eugenio Andrés Diaz. *A motivação para o desenvolvimento do trabalho de músicos de orquestra*. In: Per Musi – Revista Acadêmica de Música, n. 25, p. 100-106. Belo Horizonte, 2012.

LE BRETON, D. *As paixões ordinárias: Antropologia das emoções*. Petrópolis: Vozes, 2009.

LEHMAN, Erin V. *Symphony Orchestra Organizations: Development of the literature since 1960*. In: Harmony - Forum of the Symphony Orchestra Institute, n. 1, p. 37-54, 1995. Disponível em: <[https://www.esm.rochester.edu/iml/prjc/poly/wp-content/uploads/2012/02/Development\\_Literature\\_Lehm.pdf](https://www.esm.rochester.edu/iml/prjc/poly/wp-content/uploads/2012/02/Development_Literature_Lehm.pdf)>. Acesso em: 01/10/17.

LEHMANN, Bernard. *O avesso da harmonia*. In: Debates – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, UNIRIO. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1998. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/4208>>. Acesso em: 30/09/17.

\_\_\_\_\_. *L'orchestre dans tous ses éclats: ethnographie des formations symphoniques*. Paris: Éditions La Découverte, 2002.

LÉVI-STRAUSS, Claude et al. *La identidad*. Barcelona: Ediciones Petrel, 1981.

\_\_\_\_\_. *Olhar escutar ler*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MAUSS, Marcel. *A expressão obrigatória dos sentimentos (1921)*. In: CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto (org.). *Marcel Mauss*. São Paulo: Ática, 1979, p. 147-153.

MENDES, Kássio Alves; DUTRA, Livia Maria; PEREIRA, Denise Perdigão. *Relação entre o estudo formal e a média salarial do músico: um estudo com músicos brasileiros*. In: Per Musi, n. 32, p. 296-322. Belo Horizonte, 2015.

MENGER, Pierre-Michel. *Artistic Labor Markets and Careers*. In: Annual Review of Sociology, Vol. 25, p. 541-574, 1999.

\_\_\_\_\_. *Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo*. Lisboa: Roma Editora, 2005.

NESTROVSKI, Arthur. *Notas musicais: do barroco ao jazz*. São Paulo: Publifolha, 2005.

NETTL, Bruno. *Reflexiones sobre el siglo XX: el estudio de los "Otros" y de nosotros como etnomusicólogos*. In: Trans. Revista Transcultural de Música, n. 7, 2003. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/pdf/822/82200706.pdf>>. Acesso em: 30/09/17.

NUNES, Jordão Horta. *O trabalho de músicos no Brasil: socialização e arranjos domésticos*. Caxambu, 38º Encontro Nacional da ANPOCS, 2014.

NUNES, Jordão Horta; MELLO, Matheus Guimarães. *Socialização e identidade: o trabalho em serviços musicais*. In: MELLO, Luiz et al. *Questões de sociologia. Debates contemporâneos*, p. 97-128, 2012.

OLIVEN, Ruben George. *A atualidade da nação*. In: SALLUM JR., Brasílio; SCHWARCZ, Lilia Moritz; VIDAL, Diana Gonçalves; CATANI, Afrânio Mendes (orgs.). *Identidades*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo - EDUSP, p. 125-142, 2016.

PICHONERI, Dilma Fabri Marão. *Músicos de orquestra: um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes*. Campinas: Dissertação de Mestrado (Universidade Estadual de Campinas – Faculdade de Educação), 2005.

\_\_\_\_\_. *Relações de trabalho em música: a desestabilização da harmonia*. Campinas: Tese de Doutorado (Universidade Estadual de Campinas – Faculdade de Educação), 2011.

REIS, Vivian. *Governo de SP demite músicos da Orquestra do Theatro São Pedro*. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/governo-de-sp-demite-22-musicos-da-orquestra-do-theatro-sao-pedro.ghtml>>. Acesso em: 23 de novembro de 2017.

REZENDE, Claudia Barcelos. *Identidade e Contexto: algumas questões de Teoria Social*. In: Bib – Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais. São Paulo, n. 64, p. 29-41, 2007.

SADIE, Stanley (ed.). *Dicionário Grove de Música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SALGADO, José Alberto. *Convivência em Conjuntos de Música: notas para a análise de valores no trabalho de uma orquestra*. In: Música & Cultura, v. 5, p. 1-9. Salvador, 2010.

SANTOS, Clara Cruz. *A construção social do conceito de identidade profissional*. In: Interações, n. 8, p. 123-144, 2005.

SCHECHNER, Richard. *O que é performance?*. In: O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética, n. 12, p. 25-50. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, 2003.

SEDACTEL.RS.GOV. *Governo do Estado nomeia 27 músicos aprovados no concurso da Ospa*. Disponível em: <<http://www.cultura.rs.gov.br/v2/2017/08/governo-do-estado-nomeia-27-musicos-aprovados-no-concurso-da-ospa>>. Acesso em: 20 de outubro de 2017.

SEEGER, Anthony. *Por que cantam os Kisêdjê? – uma antropologia musical de um povo amazônico*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SEGNINI, Lilian Rolfsen Petrilli. *O que permanece quando tudo muda? Precariedade e vulnerabilidade do trabalho na perspectiva sociológica*. In: Salvador, Caderno CRH, v. 24, n. esp. 01, p. 69-86, 2011.

\_\_\_\_\_. *Os músicos e seu trabalho: diferenças de gênero e raça*. São Paulo: Tempo Social, revista de sociologia da USP, v. 26, n. 1, p. 75-86, 2014.

SENNETT, Richard. *A corrosão do caráter: as consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

STRATHERN, Marilyn. *Cortando a rede*. In: O efeito etnográfico. São Paulo: Cosac Naify, p. 295-320, 2014.

TEPERMAN, Ricardo Indig. *Concerto e desconcerto: um estudo antropológico sobre a OSESP na inauguração da Sala São Paulo*. São Paulo: Tese de Doutorado (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – Departamento de Antropologia), 2016.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e Cultura: notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

\_\_\_\_\_. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

### *Sites consultados*

<<http://w3.ufsm.br/sinfonica>>. Acesso em: 31 de outubro de 2017.

<<http://www.orquestratsp.com.br>>. Acesso em: 31 de outubro de 2017.

<<http://www.ospa.org.br>>. Acesso em: 31 de outubro de 2017.

<<http://www.teatrosaopedro.com.br>>. Acesso em: 31 de outubro de 2017.

<<https://www.ucs.br/site/orquestra-sinfonica-da-ucs>>. Acesso em: 31 de outubro de 2017.

<<http://www.ulbra.br/orquestra>>. Acesso em: 31 de outubro de 2017.

<<http://www.unisc.br/pt/cultura/orquestra-de-camara-da-unisc/apresentacao>>. Acesso em: 31 de outubro de 2017.

<<http://www.unisinos.br/orquestra>>. Acesso em: 31 de outubro de 2017.