

## 2 Prática Musical<sup>1</sup>

Tendo-se como parte do objeto de estudo deste trabalho as atividades desenvolvidas por músicos instrumentistas (profissionais, biprofissionais e amadores), faz-se necessário investigar inicialmente algumas características gerais da prática musical. Essa contextualização possibilitará tanto o conhecimento sobre que tipo de atividade está se trabalhando quanto a posterior análise de questões mais específicas. Este capítulo contempla, em linhas gerais, uma análise a respeito da natureza das atividades artísticas e do trabalho musical. Para isso, inicialmente se apresenta a noção romantizada que normalmente se tem dos artistas, o que é a seguir confrontado com uma noção mais realista e, por fim, abordam-se algumas especificidades da prática musical.

### 2.1. A noção romântica (idealizada) do artista/músico

Imagine-se a seguinte situação:

“Todos estão sentados e aguardam com certa impaciência, em meio a um burburinho – o que torna perceptível uma leve ansiedade. Passados alguns minutos, as luzes se apagam anunciando que logo terá início o que todos vieram ver e ouvir. As cortinas, então, se abrem e a escuridão total dá lugar a uma luz solitária no meio do palco. Uma luz no meio da escuridão! E a metáfora é, de fato, válida, afinal, nos segundos seguintes, adentra no palco um ser especial e ocupa o seu lugar de direito, logo abaixo da luz: uma pessoa iluminada. Ao seu lado surgem alguns outros e outras luzes se acendem sobre eles, ainda que menos imponentes que a primeira. O que se verá, a partir de então, é um espetáculo.

---

<sup>1</sup> O conteúdo deste capítulo encontra-se em parte no artigo SOUZA, R. A.; MONT'ALVÃO, C. R. **Constrangimentos ergonômicos e teoria de flow na prática musical**. In: 10.o P&D Design – Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 2012, São Luiz, MA. Anais do X Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. São Luiz, MA, EDUFMA, 2012.

Prazeroso, sincero, bonito e sensível são adjetivos pouco eloquentes para caracterizar a ocasião. O que está acontecendo ali é Música e, merecidamente, ocupa um lugar ao lado dos deuses. Divino seria a palavra mais adequada e não há quem negue perante o que está sendo presenciado: o modo como empunham seus instrumentos, a agilidade e naturalidade com que seus dedos se movem, a melodia (ora doce, ora imperativa), o ritmo contagiante e a harmonia que ressoa repetidamente dentro daqueles que estão lá, sentados. Na verdade, seria difícil descrever com alguma exatidão as emoções presentes naquele momento, mas se olharmos com um pouco de atenção o semblante dos músicos poderemos ter uma noção dessa grandeza: o modo como seus músculos faciais se tensionam e relaxam repetidamente a princípio podem ser percebidos como sofrimento, mas, no fundo, revelam o prazer e o sublime desse momento de comunhão – o músico, seu instrumento e sua Arte. O espetáculo acaba e depois disso não se pensa mais no músico: o que se sabe sobre ele termina junto com o show e recomeça somente numa próxima apresentação na qual lá estará ele emocionando mais uma porção de pessoas.”

Guardados os devidos exageros, o que se vê descrito nos dois parágrafos anteriores pode se encaixar tranquilamente na noção idealizada que normalmente se têm dos músicos e dos artistas em geral. Quando se fala em artista, a maior parte das pessoas tem uma noção equivocada sobre o que seria esta ocupação e sobre suas reais práticas, a começar pelo fato de não ser compreendida como uma profissão como as outras, mas como mero divertimento, lazer ou hobby. O equívoco é tamanho que muitos artistas, ainda que tenham uma vivência prática da rotina de trabalho e suas dificuldades, também têm uma visão distorcida, considerando suas próprias práticas como algo misterioso, fruto de um dom e inspiração divinos ou, em outras palavras, compreendem que é preciso muita dedicação e esforço para prosperarem no desenvolvimento de seu dom e estarem à altura desta entidade superior que seria a arte, da qual são uma espécie de profetas e, por isso, pessoas diferenciadas.

De modo geral, tanto leigos quanto artistas, profissionais ou amadores, compartilham em menor ou maior grau com esse tipo de pensamento. De fato, esta noção da arte como algo superior e do artista como uma pessoa diferenciada está tão enraizada na cultura ocidental atual que se torna difícil, por exemplo, não se deixar seduzir pela descrição romantizada que Baudelaire (1996) faz do “seu” artista: um ser que desde que acorda até a hora de dormir está em total comunhão com tudo o que acontece ao seu redor e consegue

perceber toda a beleza presente na harmonia do universo. Este mesmo artista que, quando todos os outros mortais estão dormindo, permanece acordado e transforma toda a vivência do seu dia em arte, esta que se materializa com tamanha naturalidade como se já estivesse completamente pronta na mente do artista. Baudelaire (1996, p.23) ainda explica: “*Poucos homens são dotados da faculdade de ver; há ainda menos homens que possuem a capacidade de exprimir*”. Ainda que tenham se passado mais de um século e meio da morte de Baudelaire, essa imagem do artista é até hoje predominante.

Algumas opiniões que ilustram esse posicionamento podem ser observadas no decorrer da história da música, conforme Tim Blanning (2011) apresenta ao longo do seu livro “O triunfo da música”:

- Stendhal certa vez comentou: “*Rossini parece ter vindo a este mundo com o propósito expresso de evocar visões de deleite extático na alma comum do Homem Normal*” (p.58);

- Paganini escreveu sobre si próprio: “*Da minha execução emana certa magia que não posso descrever para você*”(p.63);

- E sobre Paganini escreveu Goethe (p.63, 64):

O demoníaco é aquilo que não pode ser explicado de forma cerebral e racional. Não é peculiar à minha natureza, mas estou sujeito ao seu feitiço. (...) Nos artistas [a qualidade de demoníaco] é mais frequente entre músicos do que pintores. Paganini estava imbuído dela num grau notável e foi assim que exerceu tamanho efeito;

- E, ainda sobre Paganini, Heinrich Heine (p.65):

(...) uma divindade tocando o violino, dir-se-ia que toda a criação obedecia à sua canção. Ele era o planeta humano em torno de quem o universo girava, ressoando em arrebatamentos medidos e ritmos beatíficos;

- Hans Christian Andersen, sobre Liszt (p.66):

Toda a aparência e os movimentos de Liszt revelam uma daquelas pessoas que notamos exclusivamente por suas peculiaridades; a mão Divina deixou nelas uma marca que as tornam observáveis em meio a milhares;

- E Liszt, que além de músico se dedicava ao jornalismo, em um de seus artigos comparava o artista a um sacerdote. Ambos teriam recebido a marca da predestinação e não poderiam resistir às suas “*predestinações*”. Mesmo vivendo em sociedade, a “*verdadeira natureza do artista*” era interiorizada e nenhuma emoção humana poderia romper a “*cerca mágica em torno do santuário que era seu centro criativo*” (p. 118).

Um exemplo mais atual, também descrito por Blanning (2011), trata de John Coltrane que, em apenas uma sessão noturna gravou, com seu quarteto,

um dos maiores álbuns de jazz de todos os tempos, “A love supreme”, sem qualquer partitura ou música composta previamente. Coltrane buscava intuitivamente os sons desejados e a única coisa escrita eram os títulos das 3 primeiras faixas (“reconhecimento”, “resolução” e “execução”) e um pequeno poema (homônimo do álbum) que agradecia a Deus por pairar gentilmente em meio à raça humana. O resto deveria vir por conta da inspiração.

Mas, afinal, quando teria surgido esta noção? De acordo com Blanning (2011, p.21), “*durante grande parte da história houve uma forte discrepância entre a posição da música e o prestígio dos músicos*”. Apesar de falar especificamente da música, esta afirmação também pode ser estendida às outras formas de arte. As artes sempre ocuparam lugar de destaque na vida social de diversas culturas, desde os desenhos rupestres da pré-história que tinham caráter mágico e garantiam a sobrevivência do bando (HAUSER, 1995) até em sociedades mais complexas como no Egito faraônico, onde vários cânticos tradicionais teriam sido compostos pelo próprio deus Osiris (BLANNING, 2011). A arte era uma das formas de se ter conhecimento do mundo das ideias, ou do mundo das divindades. Apesar disso, a figura do artista era mais a de um criado a serviço dessa arte divina (muitas vezes tendo que seguir rígidos padrões preestabelecidos) do que a de um criador, como temos hoje em dia.

O próprio Blanning (2011) cita vários exemplos de como os músicos ocupavam uma posição inferior socialmente e/ou não tinham muito controle sobre o produto do seu trabalho: Frederico, o Grande, da Prússia entendia que, como pagava pelo trabalho, também poderia mandar nele, especificando a instrumentação, orquestração, tonalidade e andamento das músicas; Numa cartilha encomendada pela imperatriz Maria Teresa os músicos foram situados no nível mais baixo da hierarquia social, junto aos mendigos e atores; O grande compositor Haydn trocava a sua força de trabalho por produtos para o seu consumo: vinho, lenha, trigo, centeio, sêmola, carne, sal, banha, velas, repolhos, feijões e um porco; Cantoras e dançarinas por muito tempo foram vistas como prostitutas. De modo geral, comportamentos como esses eram bastante comuns até o séc. XVIII, ainda que fragmentos dessa mentalidade perdurem até hoje em algumas situações específicas.

A mudança dessa mentalidade para a noção idealizada do artista se dá num longo processo que começa aos poucos na época do Renascimento e atinge seu ápice e sua forma mais concreta no século XIX. De acordo com Wolff (1982, p.25), dois desenvolvimentos históricos foram cruciais para o

estabelecimento desta noção. O primeiro deles se encontra na passagem de uma mentalidade pré-moderna para moderna de ascensão do individualismo, quando o homem passa a se ver como um indivíduo, dotado de consciência. O segundo foi a “*separação real entre os artistas e qualquer grupo social ou classe bem definidos e seu afastamento de qualquer forma segura de patrocínio*”. A seguir serão examinados com um pouco mais de detalhes esses dois desenvolvimentos.

Ainda de acordo com Wolff (1982), a ideia do artista como um trabalhador criativo individual surgiu no Renascimento. Antes desse período, o trabalho artístico era executado por pessoas que trabalhavam nas mesmas condições que outros tipos de trabalhadores e desenvolviam seus trabalhos com uma dedicação coletiva e uma responsabilidade comum. Esse processo de produção coletiva era a regra até fins do século XV. Nessa mesma época é que surgem os primeiros retratos de músicos, que deixaram de ser representados apenas por suas obras e passaram a ser admirados como um indivíduo, com um rosto reconhecível pelo público. Esse fato é um indício da mudança que se delineava.

O surgimento da noção do homem enquanto indivíduo resultou, nas artes e na sociedade como um todo, numa valorização do trabalho individual em detrimento do coletivo, ainda que o primeiro seja uma noção equivocada da realidade das práticas sociais. Dessa forma, a obra de arte, resultado final do trabalho de arte passou a ser vista como fruto do trabalho de um gênio criativo individual, em vez de um trabalho conjunto. Essa concepção da atividade artística alcançou uma maior expressividade com o Romantismo, ao dar um caráter individualista não só à prática, mas também ao conteúdo das obras. As ideias de sobrepor a paixão à razão e o particular ao universal fez com que as obras de arte refletissem não mais a natureza do mundo que cercava o artista, mas que refletisse o próprio artista, seus sentimentos e concepções.

O segundo desenvolvimento histórico trata da mudança na forma de trabalhar dos artistas num cenário de desenvolvimento do sistema capitalista de produção. Os artistas tiveram uma dificuldade inicial de se adaptar a esse, até então, novo sistema, e, mesmo que o tenham feito posteriormente, suas práticas sociais foram diferenciadas das demais e eles passaram a ser vistos como pessoas de natureza especial, que não deveriam seguir às mesmas regras dos demais. Wolff (1982), explica melhor essa situação baseando-se em duas tendências históricas: a desumanização do trabalho e o rompimento dos laços tradicionais entre produtores e consumidores de arte.

Com a crescente divisão do trabalho, sob as relações de produção capitalista, os trabalhadores foram perdendo o controle sobre os resultados do seu trabalho e, assim, este foi perdendo o seu potencial criativo, passando a ser mais uma atividade mecanizada, obedecendo a ordens preestabelecidas e na maior parte das vezes não questionada por quem as executa. Nesse contexto, o trabalho assume uma forma pervertida e se distancia da arte que continua sendo vista como uma atividade criativa (enquanto o trabalho perdeu em grande parte essa característica). Num segundo momento, o que ocorreu foi que os laços que existiam entre os artistas e os seus patrocinadores (como a igreja e os governantes) começaram a se desintegrar. Dessa maneira, os artistas que, até então, ocupavam um lugar bem definido na sociedade, passaram a flutuar livremente na esfera social, uma vez que não estavam mais atrelados a um patrono ou a encomendas, mas passaram a depender do poder de venda de suas obras, que faziam por motivações pessoais. O artista, então, “*passou a ser idealizado como o representante de uma atividade não imposta e realmente expressiva*” (WOLFF, 1982 p.30), como ainda é atualmente.

Para Bourdieu (2007), a utilização de métodos e técnicas próprias do campo econômico para a comercialização dos produtos de arte fez com que houvesse uma reação romântica de representar a cultura como uma realidade superior e irreduzível às necessidades vulgares da economia, somando-se a ela a ideologia da “criação” livre e desinteressada, baseada na espontaneidade de uma inspiração inata. Dessa forma, ao transformarem a arte em algo deslocado e superior às outras práticas sociais, poderiam opor as suas obras aos produtos industrializados, redutíveis a um valor mercantil.

Como dito anteriormente, no século XIX encontra-se o ápice da noção romântica da natureza do artista e, tanto Raynor (1981) quanto Wolff (1982), destacam sua importância na mudança das formas de trabalho dos músicos/artistas. Para Raynor (1981), antes desse século, “*o músico tinha um lugar definido na sociedade, quando não elevado, e desempenhava uma função social claramente definida, escrevendo e executando a música que lhe pagavam para escrever e tocar*”, ou seja, o trabalho dos músicos era equivalente ao de qualquer trabalhador, um verdadeiro artesão dos sons (Wolff estende isso aos artistas em geral que pintavam ou escreviam por encomenda e não se viam como marginais ou adversários da ordem social). No século XIX, ao mesmo tempo em que o músico passou a ser compreendido como alguém de uma natureza especial, diferente dos demais, ele também perdeu esse lugar e funções sociais definidos. Nas palavras do próprio Raynor, o músico “*podia estar*

*acima ou abaixo da sociedade, mas não era parte dela*". Essa rejeição social propiciou uma espécie de libertação (mais imaginária do que real) ao músico: *"não tinha a menor obrigação de fazer qualquer trabalho a não ser aquele que sua natureza o compelisse inexoravelmente a fazer"* e, em troca, pagaria essa liberdade com as *"angústias da criação"* e com a *"incerteza e provável pobreza de sua vida e pela solidão de seus infundáveis esforços para criar ou para achar o auditório necessário, o qual de fato é a comunidade a que por natureza pertence"*.

Se o século XIX foi o ápice, é de se deduzir que após ele o romantismo exacerbado com que se imagina o músico tenha sido amenizado. De certa forma isso realmente aconteceu, mas como Blanning (2011, p.125) coloca, *"o processo de modernização é unidirecional, não cíclico"* e assim também acontece com a música. Por mais que os movimentos em direção a essa noção tenham se localizado em momentos do passado, as suas influências sobre o modo como a sociedade em geral pensa o músico/artista persistem e são determinantes até hoje.

## **2.2.**

### **O artista/músico "real"**

Apesar da familiaridade com que se assimila essa noção romantizada da música, das artes em geral e dos seus executantes, uma melhor análise da questão faz com que se perceba que não é desse jeito que as coisas realmente funcionam. Artistas não são pessoas superiores às demais; seu trabalho não se desenvolve de maneira independente ou isolada da sociedade; o trabalho artístico é tão potencialmente criativo quanto qualquer outro tipo de trabalho e, assim como estes outros, exige dedicação e regularidade sistemáticas.

Para Norbert Elias (1995), a tendência de se traçar uma linha divisória entre o artista e o ser humano (ou o gênio e a pessoa comum), como se os primeiros não fossem também os segundos, bem como a de tratar a arte como *"algo que flutua no ar, exterior e independente das vidas sociais das pessoas"* provém de uma mentalidade excessivamente civilizadora que insiste em opor 'natureza' e 'cultura', 'corpo' e 'mente'. Ainda de acordo com Elias, em sua abordagem sociopsicológica, duas características das artes, principalmente da música, encorajam esse tipo de pensamento. A primeira é o processo de sublimação, no qual as fantasias humanas são convertidas em obras musicais, que faz com que estas mesmas fantasias sejam despojadas de sua animalidade

(o seu lado natural) ao serem moldadas na linguagem da música (a cultura). A segunda característica é a ressonância da obra musical nos ouvintes, que não está limitada aos contemporâneos de seu criador, muitas das vezes encontrando maior aceitação em gerações posteriores, dando à música (e às artes, de modo geral) uma aura de atemporalidade.

Isto nos leva também ao conceito de técnica proposto por Heidegger (2012), pelo qual a técnica (musical, no caso) é um meio para se atingir um determinado fim, mas que, além disso, é um processo de desencobrimento, de desvelamento. Esse âmbito da essência da técnica, de desencobrir algo, pode ser entendido também como um processo de busca pela verdade. Assim, no caso de ser humano que se torna músico, é através da técnica que ele consegue desvelar a “verdade musical”, ou chegar a um êxito em sua arte. Isso é conseguido através do exercício da técnica, através do trabalho contínuo, não se tratando de algo já previamente existente em determinados indivíduos. Desta forma, o indivíduo que antes era considerado comum é o mesmo que, após o exercício continuado da técnica se transformou no artista “talentoso”, no “gênio”.

Outro ponto importante é que não se deve analisar qualquer atividade humana isolada em si mesma. Todas as atividades que desempenhamos estão situadas em uma estrutura social, de maneira que não se pode imaginar qualquer ação humana que seja independente (dessa estrutura). Mesmo as atividades ditas “criativas”, como a música, às quais se julga terem uma total liberdade e se desenvolverem de forma isolada da sociedade, estão vinculadas a essa estrutura e é graças a ela que têm condição de existir (afinal de contas, para que serviria uma música se não fosse direcionada a uma dada sociedade e construída numa linguagem que a mesma seja capaz de compreender?).

Ou, nas palavras de Blanning (2011, p.87):

Um erro comum, mas grave, é supor que a música consiste em notas na pauta, quando composta, ou em sons, quando executada. É possível imaginar um compositor compondo música sem nenhuma intenção de vê-la executada, mas tal isolamento extremo deve ser tão raro como estar perdido numa ilha deserta. Praticamente toda a música ocidental consiste em uma interação trilateral entre criadores, intérpretes e públicos. Além disso, cada um dos três é um participante ativo e crucial. As notas deixam de ser abstrações, ganhando forma, somente quando músicos as transformam em sons e ouvintes as percebem. Ao escolher as notas para uma partitura, o compositor terá em mente quais instrumentos poderá usar, em que tipo de espaço a obra será executada e quais tipos de pessoas irão ouvi-la. Produzir música é um processo social.

Como já dito, a criatividade não existe fora de uma estrutura. Ainda que seja compreendida como uma “energia natural humana”, ela só pode ser manifestada quando aplicada a uma estrutura definida socialmente. Wolff (1982)



defende que qualquer conceito de “criatividade” que negue a sua ligação direta com as estruturas é um conceito metafísico e não pode ser sustentado. Só existe ação humana situada em um contexto social e pensar o músico como um ser diferenciado que não segue as mesmas regras que os demais é um grande equívoco.

Ainda sobre a questão do isolamento do músico e da sua arte, Henry Raynor (1981) coloca que a música não pode existir no vácuo, ou seja, isolada das estruturas sociais. A música só se torna de fato música quando possui ouvintes. Os produtores de música, da mesma forma, não podem concretizar esse isolamento, ainda que assim defendam, pois, nas palavras do próprio Raynor, “*até mesmo a mais inacessível das torres de marfim não passa de um relacionamento negativo com o seu tempo e a sua comunidade*”. Em outras palavras, mesmo que o músico não se sinta pertencente à sociedade na qual está inserido e busque se distanciar dela, esse tal sentimento será decisivo no conteúdo e forma de sua obra e nas suas relações de trabalho, ou seja, a estrutura social continua sendo determinante.

Da mesma forma, nenhum trabalho pode ser considerado como um trabalho individual. No caso do trabalho musical, Costa (2003, p. 4) examina:

Neste fazer, o artista e uma vasta gama de colaboradores convivem para tornar exequível a realização da obra artística. Músicos executantes, compositores, fabricantes de instrumentos, editores de música, vendedores, produtores, divulgadores, trabalhadores na indústria de materiais destinados à manutenção de instrumentos se articulam e vivem, em alguma instância, da arte.

Ao depender de uma porção de outras pessoas (contemporâneos seus e também pessoas de épocas passadas) não só se torna injustificada a ideia de que possa se desenvolver algum tipo de arte (ou qualquer trabalho) de forma individual como também se formula mais um argumento de que a arte só pode ser examinada no contexto das estruturas sociais.

Em se tratando da suposta diferenciação entre o trabalho artístico e os demais tipo de trabalho, tratada anteriormente, um erro inicial é a noção de que apenas o trabalho artístico seria criativo. Marx e Engels (apud WOLFF, 1982) comparam a atividade desenvolvida por tecelões às desenvolvidas por uma aranha e as de um arquiteto às das abelhas. Dessa comparação, eles concluem que apesar de, em uma primeira instância, o trabalho humano ser muito parecido com o dos animais (por transformarem um determinado material sobre o qual operam), se distingue pelo fato de que, antes de começar o trabalho, o homem planeja mentalmente o que pretende fazer e o resultado final do trabalho já existia antes idealmente em sua mente. Apesar de usarem o exemplo do

arquiteto e do tecelão, o que pode gerar uma certa confusão (por serem consideradas profissões “criativas”) o que eles querem mostrar é que isso se aplica a qualquer outro tipo de trabalho, quando feito de forma não alienada (como explanado no subcapítulo anterior). Assim, seja um pedreiro, professor, agricultor ou jornalista, em condições ideais de trabalho, antes de executar o seu trabalho de fato, traça um plano mental para atingir suas metas, tanto o plano quanto as metas sendo modificáveis, de acordo com suas experiências anteriores. Ou seja, quando as operações realizadas no trabalho não foram estritamente padronizadas pelo modo de produção capitalista, pode-se perceber claramente a natureza criativa presente em qualquer que seja este trabalho.

Se, por um lado, tem-se que a criatividade é uma característica de qualquer que seja o trabalho, de outro se tem que o trabalho artístico, assim como os outros, possui uma rotina e regularidade, ao contrário do que diz a noção romântica que prega o talento inato e a inspiração como norteadoras da atividade artística. Maiakovski (apud WOLFF, 1982, p.26) descreve como, de fato, se dá esse trabalho usando como exemplo ele próprio ao escrever poemas. Em vez da imagem do artista que, de repente, recebe uma inspiração divina e transcreve o inspirado para uma folha de papel, tem-se o trabalho como o de um artesão ou operário:

O trabalho surge como um longo e laborioso processo de produção que se vale de ‘ferramentas’ (linguagem, técnicas e equipamento material, inclusive uma pena, um lápis, um telefone, ‘uma bicicleta para a viagem até os editores’ e ‘um guarda-chuva para escrever sob a chuva’).

Ele escreve ainda, de maneira mais decidida, que a poesia (e aqui se entende a arte de modo geral) é uma manufatura, que exige trabalho diário, sistemático e crítico. De fato, se acompanharmos o trabalho cotidiano de um artista, veremos que a aleatoriedade dos momentos de “inspiração” são mínimos perante a predominância do trabalho sistematicamente disciplinado, creditando o dito de Thomas Alva Edison de que gênio é 1% inspiração e 99% transpiração. Dessa maneira, ao se proceder um estudo a respeito do trabalho dos músicos, uma preocupação inicial deve ser a de entendê-lo como tal e não como uma atividade de cunho apenas recreativo ou aleatoriamente inspirada, sem necessidade de constante estudo, aperfeiçoamento técnico, trabalho regular e uma série de sacrifícios, como em qualquer outro trabalho.

### 2.3. Contexto da prática musical

Como dito anteriormente, o trabalho musical, ao contrário do que normalmente se imagina, possui uma rotina regular de atividades que possibilitam os processos de composição, execução e audição musical. Ainda que aparente tenha um conteúdo emocional e lúdico maior do que outros tipos de trabalho, o rigor das atividades desempenhadas o torna tão cansativo quanto qualquer outro. Por outro lado, as aspirações dos músicos não se encontram somente no que se refere a fazer uma música de qualidade, ou a atingir uma “elevação espiritual”. Já no século XVII, Monteverdi (BLANNING, 2011) escreveu uma carta aos seus ex-patrões explicando os motivos pelos quais não deixaria o seu novo emprego e lá ele revela coisas que o músico daquela época desejava (e até hoje deseja): Dinheiro, estabilidade, controle sobre sua criação e respeito. Ou seja, um trabalhador comum, com aspirações de trabalhadores comuns.

O primeiro passo para quem quer se tornar músico é aprender a tocar um instrumento, ou a manipular sua voz, no caso dos cantores. Porém, como diz Bohumil Med (2004, p.51): *“Tocar um instrumento é fácil. Basta apertar a tecla certa. Tocar bem é que são elas. Exige dedicação, esforço, renúncias e sobretudo tempo.”* Alguns instrumentos musicais são de mais fácil aprendizagem em um primeiro momento, como teclados ou violões, que somente apertando uma tecla ou dedilhando uma corda já produzem algum som e possibilitam ao aluno tocar músicas pouco complexas com pouco tempo de prática. Outros como o violino ou grande parte dos instrumentos de sopro, num primeiro momento são mais difíceis, uma vez que exige que se adquira uma certa habilidade para executar qualquer som que seja, o que pode dificultar a sua aprendizagem. Entretanto, passados esses primeiros momentos de aprender como manusear minimamente o instrumento e compreender como funciona a produção de som em cada um, as dificuldades parecem se equipar, ainda que sejam de diferentes naturezas (o que é mais fácil em um é mais difícil no outro). A partir daí, ou seja, para começar a tocar o instrumento com um mínimo de qualidade e passar a entender a música para além das especificidades do seu instrumento, é necessário muito esforço e dedicação.

Esse processo de ensino-aprendizagem se dá das mais variadas formas. Tem-se que o contexto mais propício para uma pessoa aprender a tocar um instrumento é iniciando o processo quando ainda é criança e tendo um método de ensino formal, com escola ou professores. Entretanto, não são raros os casos

de pessoas que aprendem a tocar depois de adultas e/ou como autodidatas e conseguem se dar bem no exercício da profissão. De maneira geral, os alunos que se dedicam ao aprendizado de música popular possuem um treinamento menos estrito que os de música erudita, tanto pela própria formalidade desta quanto pela maior presença de métodos e técnicas específicas de execução para os instrumentos dos quais ela faz uso, entretanto, é um processo que sempre exige esforço.

Souriau (apud COSTA, 2003, p.4-5) afirma que:

É detectável o caráter laborioso da formação de um intérprete, que principia em tenra idade um trabalho diário cujas solicitações se ampliam ao longo dos anos e que exigirão práticas de manutenção técnica e de repertório no exercício de toda a carreira. O fazer artístico requer um longo esforço, devoção, incubação, liberdade de pensamento e de ação.

Dessa maneira, pode-se dizer que a fase de aprendizagem musical nunca termina e, mesmo que a pessoa já possa ser considerada um músico formado, tendo desenvolvido as qualidades e habilidades necessárias para a execução e composição de músicas, o estudo continua a ser uma constante no seu dia-a-dia. De acordo com MED (2004, p. 52), a regularidade e a carga diária de estudos/treino são pré-requisitos para o sucesso na carreira do músico e “*os virtuosos sabem que um dia sem estudar lhes faz falta, que dois dias o bom crítico musical percebe e três ou mais dias o público reconhece*”. Para intensificar essa necessidade, com o fácil acesso que se tem hoje em dia às melhores interpretações musicais de todas as partes do mundo, o músico passa a ser cobrado para que tenha uma interpretação tão boa quanto essas, o que lhe demanda mais estudo.

Costa (2003) considera que o treino intensivo e continuado de um instrumentista para atingir altos graus de destreza se justifica como meio de que ele se liberte das preocupações meramente técnicas (automatizadas pela repetição) e esteja mais livre para o desenvolvimento de sua expressividade. A autora (COSTA, 2003) também pondera que essa necessidade é resultado em parte de um processo de autocrítica severa do músico em relação ao seu trabalho que institui um controle baseado em uma dupla ansiedade: a exigência de atenção por parte das tarefas e o medo de ser punido publicamente (com o sentimento de estar sendo comparado, vigiado e pressionado).

Med (2004, p.28) contextualiza um pouco melhor essa situação:

O músico profissional precisa treinar diariamente algumas horas. Tem de tocar escalas, acordes, estudos, peças, concertos. Deve ensaiar com outros músicos, estudar os tratados musicais, manuais, biografias e literatura musical. Precisa analisar partituras antigas, novas e sobretudo as dos seus concorrentes (no caso

do compositor). Precisa atualizar-se sempre, pois a música e a técnica interpretativa evoluem constantemente. Os “Capricios para violino”, de Paganini, só ele era capaz de tocar na época. Hoje, os mesmos “Capricios” fazem parte do currículo do curso de violino em qualquer conservatório de música. Também os regentes precisam estudar cada vez mais e decorar um número cada vez maior de obras. Na música popular acontece a mesma coisa. Surgem a toda hora novos estilos e novas composições. Ou o músico se adapta a essa situação, ou fica fora do mercado.

Med (2004), destaca ainda duas situações em que o tempo disponível para estudo pode ser um problema para o músico. O primeiro trata dos músicos amadores que, por exercerem outras atividades, não dispõem de muito tempo para estudar e, com isso, torna-se muito difícil atingir o nível de um profissional dedicado, uma vez que para manter um bom nível, o músico tem que estudar várias horas todos os dias e ainda participar de ensaios, concertos e shows. O segundo caso trata dos músicos que também são professores: Para ensinar bem, o ideal é que o professor toque bem, de maneira que possa mostrar ao aluno as maneiras corretas de execução, entretanto, um professor que dedica muito do seu tempo a ministrar aulas não tem tempo nem energia para estudar muito, da mesma forma que, os que dedicam algumas horas do dia para estudar têm menos tempo para lecionar e, conseqüentemente, uma renda menor.

De modo geral, o gerenciamento do tempo é um problema para grande parte dos músicos. A decisão do quanto de tempo deve dedicar ao estudo, ao descanso e às horas remuneradas não é fácil. Se decide dedicar mais tempo ao estudo, aprimorará suas habilidades, o que favorecerá sua performance, entretanto, isso reduz o quanto ganha e, dependendo das condições em que pratica, pode prejudicar a sua saúde. Se a prioridade é o descanso, habilidade e renda ficam comprometidos. Se a prioridade são as horas remuneradas, em apresentações, gravações, aulas etc., o seu desenvolvimento técnico e expressivo pode reduzir de ritmo e também pode vir a ter algum problema de saúde. É claro que as condições em que ocorrem cada uma dessas atividades são muito variáveis e não é trivial estabelecer relações entre elas, do mesmo modo que apenas na prática e com muita sensibilidade sobre os seus próprios resultados (do seu trabalho, do seu corpo, do seu lado psicológico e financeiro) um músico pode tentar estabelecer o melhor equilíbrio entre suas atividades.

Quanto às apresentações, são uns dos momentos mais importantes da prática musical, onde os músicos podem finalmente ver seu trabalho compartilhado com o público. Esse compartilhamento também ocorre através das gravações nos mais diversos formatos disponíveis atualmente, entretanto, as apresentações se destacam por uma reciprocidade com o público, o que faz

das mesmas momentos ímpares. Despidas da artificialidade do ato de ouvir música por meio de uma gravação, essas ocasiões podem se tornar momentos muito ricos, em energia e em sentimentos provenientes tanto dos músicos quanto do público que participa na construção do evento, o que é responsável por em grande parte pelo encanto que a música provoca nas pessoas.

Como abordado no início do capítulo, essas ocasiões em que os músicos apresentam ao público o resultado do seu trabalho costumam estar envoltas em uma mística, como um momento de contato com o divino. A música, então, é vista como uma atividade exclusivamente prazerosa e os músicos como se estivessem sempre se divertindo, entretanto, nem sempre é assim. Nas palavras de Med (2004, p.27):

A profissão do músico é bela e emocionante, porém nada fácil. O músico vivencia grandes emoções quando cria e interpreta, mas também experimenta grandes decepções se não é compreendido

ou ainda (MED, 2004, p.30):

É também verdade que os músicos às vezes precisam se “prostituir” profissionalmente, isto é, tocar músicas que odeiam, tocar para pessoas que não apreciam, tocar a contragosto nos mais variados eventos só por dinheiro. Por outro lado, tocar o que gosta para quem aprecia, ser aplaudido e ter sua arte reconhecida compensa todas as dificuldades e tristezas.

De fato, as apresentações musicais podem ocorrer nas mais diversas situações, desde num teatro onde todos os presentes estão só por conta da música; no meio da rua, onde a música se mistura com as impressões dos arredores; ou até mesmo num restaurante, onde a música é apenas pano de fundo e praticamente ninguém presta atenção no trabalho do músico. Também varia muito se o músico está sendo bem remunerado ou não, se toca para um público com o qual se identifica, se gosta do tipo de música que está tocando e do modo como está sendo liderado o grupo, dentre várias outras variáveis.

Mesmo quando a situação se aproxima de uma “condição ideal” de trabalho, onde o músico recebe bem, tem controle sobre o seu trabalho, a sua música recebe a devida atenção do público e é respeitado tanto pelos que o assistem quanto pelos seus companheiros de trabalho, o trabalho pode se tornar cansativo. A rotina de estudos constantes, ensaios exaustivos e frequentes apresentações por si só já tornam o trabalho pesado, mesmo que o músico se sinta totalmente confortável e feliz com o trabalho que vem desenvolvendo. Como diz Med (2004, p. 86), “*O que parece empolgante para o leigo representa uma dura rotina para o profissional*”. Nesse sentido, uma rotina conturbada é a realidade de grande parte dos músicos profissionais. Ainda de acordo com Med

(2004, p.88):

Para manter um razoável nível de vida, o músico profissional no Brasil precisa “se virar”, isto é, ter várias atividades musicais ao mesmo tempo. Por exemplo: de manhã, trabalha na orquestra; à tarde dá aulas ou ensaia em conjuntos; à noite, toca em shows, em casas noturnas ou grava discos em estúdio; às sextas-feiras, toca em um ou até mais casamentos; aos sábados, toca em bailes; e, aos domingos, descansa tocando na igreja.

De maneira mais objetiva, pode-se enumerar as principais diferenças existentes entre a noção idealizada e a noção real do artista, conforme apresentado na tabela 2, a seguir:

Tabela 2 – Noção Romantizada x Noção real das atividades do músico

Noção Romantizada	Noção Real
- O trabalho do músico se resume ao desempenhado no palco, durante as apresentações;	- O trabalho do músico envolve, além das apresentações, muitas horas de estudo, ensaios e algumas vezes até atividades administrativas;
- A atividade do músico não é um trabalho, mas uma atividade de lazer;	- Existem músicos que tocam só por lazer, entretanto, muitos têm na atividade musical o seu trabalho e dependem dela para o seu sustento.
- O trabalho do músico é muito gratificante e eles sempre estão se divertindo enquanto tocam;	- Os músicos muitas vezes têm que tocar músicas que não gostam ou em situações que não lhe deixam confortáveis, sem contar as condições de trabalho que podem tornar o exercício da profissão um sacrifício;
- Os músicos já nascem com um talento especial para esse tipo de atividade e é esse talento aliado à inspiração que faz com que surjam grandes obras/apresentações musicais;	- De modo geral a regularidade e a carga diária de estudos/treino são pré-requisitos para o sucesso na carreira do músico e é isso que torna possível obras e apresentações de qualidade
- O trabalho do músico é um trabalho individual	- Praticamente toda a música ocidental consiste em uma interação trilateral entre criadores, intérpretes e públicos. Além disso, muitos outros profissionais são envolvidos para que a atividade do músico se torne possível.

Pelo exposto até agora, pode-se perceber que as práticas sociais dos artistas e dos músicos, de maneira específica, estão longe de se parecer com a imagem que se faz delas. Nas palavras de Costa (2003, p.36): “*As exigências de formação e de performance somam-se à realidade do mercado de trabalho,*

*colocando à margem a visão romantizada do músico genial e sua dedicação em limiares sobre-humanos.*” Ou seja, na realidade, nada de talento inato e inspiração como determinante da criatividade artística. Arte é trabalho e trabalho árduo. A exceção talvez fique por conta dos artistas fabricados pela mídia e que vivem mais em função de sua imagem do que do trabalho artístico propriamente dito. Do contrário, qualquer músico que tenha construído sua carreira com base no seu trabalho vive num contexto similar ao exposto anteriormente e é esse contexto que interessa ao escopo desta pesquisa. Essa compreensão de como realmente se dá as atividades desenvolvidas pelos músicos será de extrema importância para que se compreenda o que é exposto nos capítulos seguintes e a linha de raciocínio que guia esta dissertação.