

A formação musical e profissional do músico de orquestra – o caso dos instrumentistas da Orquestra de Câmara Theatro São Pedro, de Porto Alegre

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO CIÊNCIAS MÚSICAIS: BORRANDO FRONTEIRAS DISCIPLINARES

Guilherme Furtado Bartz

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) – guilherme_bartz@hotmail.com

Resumo: Este trabalho baseia-se na etnografia realizada entre dezembro de 2016 e agosto de 2017 com os músicos da Orquestra de Câmara Theatro São Pedro, de Porto Alegre. As entrevistas individuais em profundidade realizadas com 16 músicos da orquestra permitiram compreender como ocorreram os primeiros contatos desses indivíduos com o mundo da música, a transição do período dedicado exclusivamente ao estudo musical para a inserção no mercado de trabalho (as orquestras) e ainda o papel da faculdade de música – suas contribuições e insuficiências – na formação desses profissionais.

Palavras-chave: Músico de orquestra. Orquestra de Câmara Theatro São Pedro. Formação do músico erudito. Primeiros vínculos com a música. Faculdade de música.

The Musical and Professional Formation of the Orchestra Musician - The Case of the Instrumentalists of the Theatro São Pedro Chamber Orchestra, in Porto Alegre, Brazil

Abstract: This work is based on the ethnography performed between December 2016 and August 2017 with the musicians of the Theatro São Pedro Chamber Orchestra, in Porto Alegre, Brazil. The in-depth individual interviews with 16 orchestra musicians allowed the understanding of how the first contacts of these individuals with the world of music occurred, the transition from the period exclusively dedicated to musical study for the insertion in the labor market (the orchestras) and also the role of the music college - its contributions and insufficiencies - in the training of these professionals.

Keywords: Orchestra Musician. Theatro São Pedro Chamber Orchestra. Formation of the Classical Musician. First Connections with Music. Music College.

1. O contexto da pesquisa: a Orquestra de Câmara Theatro São Pedro

Este trabalho baseia-se na etnografia realizada entre dezembro de 2016 e agosto de 2017 com os músicos da Orquestra de Câmara Theatro São Pedro (OCTSP), conjunto musical sediado em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. A pesquisa consistiu na observação de 22 ensaios e dez apresentações do grupo, além de 16 entrevistas individuais (15 instrumentistas e o maestro). Ao todo, foram cerca de 80 horas de trabalho de campo e aproximadamente 32 horas de entrevistas gravadas.

A fim de contextualizar a pesquisa, é importante, logo de início, apresentar um breve perfil da orquestra. A OCTSP foi fundada em 1985 e tem como sede o Theatro São Pedro, prédio histórico localizado no Centro Histórico de Porto Alegre (inaugurado em 1858). Ela é uma das cerca de dez orquestras que atualmente existem no RS, sendo uma das mais tradicionais e importantes devido às suas mais de três décadas de atuação (KARPOWICZ, 2013 e 2014, também realizou pesquisas com outras orquestras gaúchas). A OCTSP é um grupo de nível profissional no qual trabalham majoritariamente músicos graduados.

Na época da pesquisa, a OCTSP era formada por cerca de vinte músicos¹, dentre os quais um terço era do sexo feminino e dois terços, do sexo masculino. A média de idade dos profissionais era de 35 anos. Havia

instrumentistas que estavam na orquestra há bastante tempo, alguns com mais de dez, quinze ou vinte anos de atuação, e músicos recém-chegados.

A OCTSP é essencialmente constituída por músicos que tocam instrumentos da família das cordas: violinos, violas, violoncelos e contrabaixos. Eventualmente, outros instrumentistas também eram convidados a integrar o grupo (madeiras, metais, percussão etc.). No período da etnografia, a orquestra contemplava três séries de concertos, cada uma com uma proposta, repertório e público distintos².

No que se refere ao sustento econômico, desde sua criação a OCTSP foi mantida somente com o apoio da iniciativa privada, dependendo das leis de incentivo à cultura. O seu funcionamento estava, pois, atrelado à captação de recursos externos, o que podia resultar numa atuação continuada ou descontinuada, dependendo das circunstâncias. Os meses nos quais empreendi a etnografia se revelaram fecundos para a pesquisa, pois nesse período ocorreram muitos ensaios e concertos.

2. A formação musical inicial: os primeiros vínculos dos instrumentistas com a música

Nas entrevistas que realizei com os integrantes da OCTSP, o assunto que sempre escolhia para começar as conversas dizia respeito aos primeiros contatos dos indivíduos com o universo musical. Eu lhes perguntava, nesses encontros, quando cada um havia começado a estudar música e de que modo havia se dado seus primeiros envolvimento com a arte sonora. Essas perguntas, mais do que incitar respostas objetivas, costumavam despertar nos meus interlocutores uma série de lembranças que vinham atreladas a diversas recordações da infância e adolescência. Para fins analíticos, ao longo dessa seção abordarei o tema da primeira formação musical de meus sujeitos de pesquisa a partir de quatro perspectivas interconectadas: faixa etária, contexto familiar e social, local e instrumento musical. Apesar de aqui eu apresentar essas categorias em separado, é importante frisar que nas entrevistas elas quase sempre surgiam associadas umas às outras.

Em primeiro lugar, no que se refere à *faixa etária*, as entrevistas com os músicos mostraram que, de modo geral, o início do aprendizado musical tratava-se de uma questão específica a cada indivíduo³. Enquanto alguns interlocutores disseram que se lembravam de ter a música presente em suas vidas desde a primeira infância – na escola ou em casa – outros relataram que começaram a aprender música somente na adolescência, com 14 ou 15 anos. A maioria dos entrevistados, contudo, ficou num meio termo entre esses extremos – numa faixa etária de aproximadamente dez anos de idade.

Antes de avançar nessa análise, contudo, julgo importante esclarecer que o que tomo aqui como aprendizado musical é algo que precisa ser relativizado. A idade que considero, nessa exposição, diz respeito ao momento em que cada entrevistado começou a fazer aulas de música (individualmente ou em grupo). Isso não significa afirmar que o contato com a música não possa ter começado antes disso (em casa, com amigos, vizinhos etc.), nem que outras vivências sonoras não sejam, também, formas significativas de aprendizado musical. O que tomo como objeto analítico, portanto, é um tipo de aprendizado que poderia ser qualificado apenas como mais formal.

Nesse sentido, a idade em que cada instrumentista começou a aprender música – idade que em geral coincidia com o início das aulas num instrumento musical –, apesar de ser um fator relevante que informava bastante sobre a competência e capacidade de cada músico, não devia ser tomada como uma determinante única para a confirmação dessas qualidades. Isso porque a precocidade no aprendizado musical era vista por meus interlocutores apenas como um dos aspectos que influenciam no desenvolvimento integral do músico, e isso deve ser contrabalançado com vários outros pontos. Começar cedo uma vivência musical e instrumental não garante, por si só, excelência artística a um músico (quando este atinge a idade adulta), já que existem outras variáveis envolvidas nesse processo formador. Durante sua primeira formação musical, por exemplo, um músico pode passar por 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 seu aprendizado e evolução. Por outro lado, alguém que tenha começado na música mais tarde (digamos, com 15 anos) pode se sentir tão motivado a aprender que seu avanço se torna rápido e consistente.

Esses breves exemplos permitem compreender, por exemplo, como alguém que estuda música há pouco tempo é capaz de, em poucos anos, igualar ou mesmo superar o nível musical de indivíduos com mais experiência. Nas entrevistas com os integrantes da OCTSP, escutei histórias de vida que se encaixavam nessas duas vertentes: a orquestra abrigava instrumentistas que haviam começado cedo na música (com 4 ou 5 anos) e outros que tiveram um contato inicial apenas bem mais tarde (com 15 anos). A maioria das trajetórias de vida, contudo, ficava num meio termo entre esses dois extremos.

O fato é que, ao contrário do que muitas vezes se imagina, a questão da precocidade musical não foi percebida por meus interlocutores como um fator determinante para o indivíduo tornar-se um músico de orquestra. Obter um trabalho numa orquestra – especialmente nos grupos que funcionam a partir do sistema de cachês, tal como a OCTSP – envolve muito mais do que apenas isso: é muito importante, em primeiro lugar, saber tocar bem seu instrumento musical, mas também conseguir dar conta da demanda de trabalho, ser responsável e confiável, ter um bom relacionamento com os colegas, ser bem quisto no meio artístico etc. Aprendizados musicais precoces ou tardios são fatores que podem, respectivamente, facilitar ou dificultar a conquista desses outros pontos, mas eles não funcionam, por si só, como garantias de sucesso para o músico.

O segundo elemento, igualmente importante, que influencia no contato inicial do indivíduo com a música é o *contexto familiar*, assim como aquele *espectro social mais amplo* formado por amigos, vizinhos, professores, conhecidos da igreja etc. Todos esses outros significativos podem, em maior ou menor grau, motivar o indivíduo no fortalecimento de seus primeiros vínculos musicais. Nesse sentido, a família, principalmente os parentes próximos, foi mencionada nas entrevistas como um dos elementos centrais para essa primeira ligação afetiva com o mundo sonoro. Alguns entrevistados relataram que possuíam músicos na família e que isso os havia influenciado diretamente na escolha da profissão. Viver num ambiente social que estimula a experiência musical – seja para tocar um instrumento ou apenas para ouvir e apreciar música – foi visto como um ponto determinante para a formação do

músico. Mas não é sempre que esse apoio surge: quando não vem, cabe ao indivíduo buscar dentro de si a motivação para trilhar o caminho artístico, tendo ou não a interferência (positiva ou negativa) de parentes e conhecidos.

O terceiro fator relevante para o entendimento dos primeiros estágios de formação dos músicos é o *local* em que eles residiam quando do surgimento desses vínculos primários. Indivíduos que moravam em cidades pequenas – locais que apresentavam uma vida cultural restrita – disseram que frequentemente viam suas oportunidades de aprendizado musicais como muito limitadas. Em função disso, precisavam viajar para estudar em alguma localidade próxima (que possuía uma escola ou um professor particular de música). Nessas circunstâncias, mais cedo ou mais tarde acabavam se dando conta de que precisariam realizar um investimento maior caso quisessem realmente se tornar músicos – o que envolvia, normalmente, uma mudança de residência para uma cidade grande (um local que oferecesse melhores oportunidades de aprendizado e atuação).

Foi interessante perceber como os músicos da OCTSP ilustravam essa orientação de maneira significativa, pois boa parte deles não era, originalmente, de Porto Alegre – vários instrumentistas haviam nascido e crescido em outras cidades do RS. A orquestra representava, assim, um ponto de encontro de trajetórias individuais originalmente desconexas. A vinda desses músicos para a capital do Estado, tanto para residir quanto para fazer aulas, era o resultado concreto de uma busca por melhores oportunidades de atuação e estudo, já que esta cidade é o local que melhor oferece tais possibilidades dentro de um contexto regional.

Por último, o quarto fator a ser levado em conta para a compreensão do contato inicial dos instrumentistas com a música diz respeito aos próprios *instrumentos musicais*. A partir das entrevistas, foi possível constatar que nem sempre o instrumento musical que eles começavam a aprender por primeiro era o que acabariam tocando na orquestra⁴. Assim, é comum que alguns músicos aprendam vários instrumentos até se decidirem por algum que lhes agrade e que lhes possibilite um cargo numa orquestra. A exceção nesse sentido eram os violinistas, pois vários informaram que o princípio de seu aprendizado musical coincidiu com o início do estudo do violino. Na outra ponta, por sua vez, estavam os contrabaixistas, instrumentistas que, no caso da OCTSP, começaram a aprender esse instrumento quando tinham mais de 18 anos – ou seja, após já terem estudado outros instrumentos antes.

Os quatro fatores acima mencionados (faixa etária, contexto familiar e social, local e instrumento musical), portanto, quando combinados, permitiram compreender, nessa pesquisa, como se deu o contato inicial dos membros da OCTSP com a música, ou seja, os aspectos relativos às primeiras etapas de sua educação musical. As informações obtidas possibilitaram traçar um perfil geral do conjunto, perfil este derivado dos perfis individuais dos artistas. Estas são algumas categorias analíticas que auxiliam no entendimento (geral ou particular) de trajetórias musicais, tanto de sujeitos quanto de grupos musicais.

3. Uma transição: do estudo na faculdade ao trabalho nas orquestras

Outro assunto que sempre abordei nas entrevistas com os músicos da OCTSP dizia respeito ao momento em que cada instrumentista havia começado a trabalhar com música. Tal como o primeiro tema das conversações, este tópico se revelou de difícil delimitação, o que indicava uma particularidade da profissão musical

frente a outras ocupações: na música, em geral não existe uma fronteira muito definida entre o período dedicado ao estudo e o período de início da atividade laboral.

Tomando como exemplo as histórias de vida dos instrumentistas da OCTSP, foi possível traçar um modelo de como normalmente ocorre a inserção dos músicos nesse segmento profissional. Pelo que observei, a entrada nesse setor normalmente começa com um convite para a realização de um concerto com uma orquestra: o músico é chamado para substituir um colega que precisará se ausentar ou então recebe uma chance do maestro. Essas primeiras oportunidades de atuação são percebidas como uma honra pelos músicos, pois eles se sentem extremamente gratos por poderem integrar uma orquestra.

Em geral, nessas experiências iniciais o indivíduo pouco se preocupa com o quanto irá receber (o valor do cachê). O que realmente interessa para ele é a experiência de poder tocar, mesmo que por um único concerto, com um grande grupo. Esta é a oportunidade que o indivíduo tem para, além de adquirir um precioso aprendizado, mostrar aos outros sua verdadeira competência e habilidade enquanto instrumentista. Conforme os convites se tornam mais frequentes, essa “aura inicial” se dissipa e a atividade na orquestra passa a ser vista de fato como um trabalho como outro qualquer. Mas isso não significa que os valores simbólicos e afetivos derivados do ato de tocar em grupo sejam deixados de lado pelo músico tão logo ele vira um “profissional”. Na realidade, diversas percepções acabam se somando (trabalho, dinheiro, prazer, estudo, sociabilidade etc.). No entanto, ao se tornarem rotineiros, os serviços prestados às orquestras passam a ser percebidos, cada vez mais, de fato como um emprego.

Nesse segundo estágio, o músico começa a se preocupar sobre quanto vai receber, se o valor do cachê é justo, se será preciso estudar muito para dominar um determinado repertório etc. – ou seja, ele passa a não mais encarar qualquer desafio musical simplesmente pelo retorno simbólico que este lhe propicia. A atividade musical se torna também uma atividade econômica e profissional, e não apenas um esforço didático ou momento de deleite.

Diferentemente de outras profissões, contudo, na música parece muito difícil conseguir delimitar uma fronteira que separa, precisamente, o estudo do trabalho⁵. Tomando como exemplo os 15 músicos da OCTSP que entrevistei, 13 possuíam graduação na área – mas um indivíduo estava no meio da faculdade e outro sequer havia ingressado na graduação. Independentemente do grau de formação, contudo, todos eles recebiam o mesmo valor de cachê para tocar na orquestra, pois o que contava para que pudessem ingressar naquele grupo não era o fato de terem ou não um diploma superior, mas sim o reconhecimento sobre sua capacidade e competência enquanto instrumentistas. Isso mostra como, em muitos casos, o trabalho no campo da música erudita começa a ser exercido *antes* que o indivíduo seja reconhecido, oficialmente, como um músico diplomado. Um artista que espere estar graduado para começar a trabalhar (seja como instrumentista de orquestra ou como professor, ou ainda exercendo outras atividades) acaba saindo em desvantagem em relação àqueles que fazem isso já durante a faculdade ou mesmo antes de ingressarem no curso superior.

Por fim, outro fator que contribui para turvar a fronteira entre uma atuação *informal* (encarada como mero aprendizado ou estudo) e *formal* (vista como trabalho) na música é a maneira como os próprios músicos percebem sua profissão. A ideia de “trabalho” que vários de meus interlocutores possuíam normalmente vinculava-se

a coisas negativas: um esforço ruim que não se combinava com a profissão que exerciam. Vários entrevistados não viam sua atividade profissional como um trabalho de fato, ou seja, como algo desagradável a ser feito em troca de dinheiro. Os integrantes da OCTSP gostavam de sua profissão e não se imaginavam fazendo outra coisa na vida.

A música pode ser vista, nesse sentido, talvez como um trabalho “privilegiado”, uma atividade que combina, de forma única, uma série de obrigações profissionais com uma miríade de prazeres e retornos simbólicos. É por isso que muitos músicos não encaram sua profissão, de fato, como uma profissão, mas como uma atividade localizada num outro nível de entendimento: arte. A música, em última instância, ao contrário de outros trabalhos, confunde os limites entre prazer, aprendizado, estudo, trabalho etc.

4. A faculdade como local de (não) formação do músico de orquestra

Outro dos objetivos da etnografia realizada com os integrantes da OCTSP foi compreender o papel da faculdade de música em sua formação, considerando principalmente o trabalho que eles exerciam na orquestra. Como mencionado, o aprendizado musical do aspirante a músico profissional costuma ter início anos antes de seu ingresso na faculdade⁶, começando na infância ou mesmo na adolescência. Contudo, é no período da graduação que esse aprendizado realmente se consolida.

Entretanto, no momento de optar pela faculdade de música, conforme explicitado nas entrevistas, muitos indivíduos tinham apenas um conhecimento superficial sobre a realidade profissional que precisariam enfrentar. Excluindo aqueles que possuíam músicos na família ou que tinham algum tipo de contato mais próximo com o universo musical profissional, a maioria dos entrevistados revelou ter escolhido essa graduação apenas porque ela representava uma *extensão* do estudo que já vinham realizando. A faculdade surgia, em muitas trajetórias de vida, muito mais como uma oportunidade de aprofundamento do estudo do instrumento e uma possibilidade de aquisição de novos saberes musicais do que como uma preparação para um futuro profissional. Ao ingressarem na faculdade, os candidatos não refletiam tanto sobre o que estava por vir, mas sim sobre um estágio de vida presente (ainda que também levassem em conta um passado – a história que vinham construindo enquanto estudantes de música).

Essa falta de planejamento, sem dúvida, não é exclusiva do meio musical⁷. No caso da música, porém, isso parece se agravar, justamente pelo fato de a faculdade representar uma “extensão natural” de vivências anteriores, um caminho “óbvio” a ser seguido por aqueles que já se encontram inseridos no meio musical. Vários de meus interlocutores sequer consideravam a opção por outra graduação. Seus destinos já estavam “traçados”.

Contudo, na visão de meus sujeitos de pesquisa, a faculdade parece não ser exatamente o espaço no qual o aluno obtém um conhecimento prático da área, ao menos não no nível que seria esperado ou desejado. Percebe-se, nesse sentido, um descompasso entre o que a graduação oferece e a realidade do mercado de trabalho. Para ilustrar esse problema, recorro a duas constatações que me foram apontadas por vários entrevistados, obstáculos sérios que afetam a formação dos músicos que almejam atuar em orquestras.

A primeira constatação relaciona-se ao tipo de repertório estudado na graduação. Ao adotar como ênfase, na faculdade, um determinado instrumento musical, o estudante em geral acaba estudando prioritariamente o

repertório *solo* desse instrumento⁸ - ou seja, o foco está na sua formação como músico solista. O repertório orquestral, por sua vez, costuma ser muito pouco trabalhado (quando o é, mas certamente não na medida adequada). Então surge a questão: após se formar, o instrumentista que deseja atuar como *performer* encontrará mais chances de trabalho como solista ou como músico de orquestra?

Sem dúvida, a maioria dos músicos eruditos acaba se tornando instrumentistas de orquestras, muitas vezes não por falta de vontade (ou mesmo talento) para serem solistas, mas simplesmente porque o mercado de trabalho os força nesse sentido⁹. Esse fato, por si só, escancara o enorme descompasso existente entre o que é ensinado nas faculdades e o que o mercado de trabalho realmente exige dos profissionais.

O segundo obstáculo relaciona-se ao tipo de vivência musical obtida na graduação, pois ali o estudante adquire experiência tocando sozinho ou, no máximo, em pequenos grupos (duos, trios, quartetos etc.). Contudo, tocar num grupo grande (uma orquestra) é algo muito diferente de tocar sozinho ou em grupos menores (onde só existe um músico para cada parte instrumental, como num quarteto de cordas). Logo, alguém que não tem a chance de, desde cedo, tocar em grandes conjuntos enfrenta sérias dificuldades quando precisa desenvolver essa competência num prazo curto de tempo, ou seja, logo após estar formado.

Nesse sentido, na visão de meus interlocutores, infelizmente um instrumentista somente aprende a atuar, de fato, como músico de orquestra quando começa a exercer tal atividade. Para amenizar esse problema, muitos alunos buscam, enquanto ainda estão na graduação, inserir-se em alguma orquestra ou ao menos ter algumas experiências nesse sentido. Isso sem dúvida representa, por parte deles, uma tentativa autônoma de aproximação real com o mercado de trabalho¹⁰.

5. Considerações finais

A presente pesquisa etnográfica, ao alinhar-se com outras investigações já realizadas com músicos de orquestra (LEHMANN, 1998 e 2002; PICHONERI, 2005 e 2011; SEGNINI, 2011 e 2014; TEPERMAN, 2016), buscou revelar os aspectos relativos à formação dos instrumentistas que integravam a Orquestra de Câmara Theatro São Pedro (OCTSP), de Porto Alegre, durante o período de dezembro de 2016 a agosto de 2017. As entrevistas em profundidade possibilitaram compreender como ocorreu a iniciação musical desses indivíduos, sua inserção no meio orquestral profissional e o papel da faculdade de música no processo de passagem do período dedicado exclusivamente ao estudo até a fase laboral propriamente dita. As proposições analíticas aqui apresentadas mostraram-se adequadas aos objetivos de investigação inicialmente levantados. Elas surgem como um modelo para futuras pesquisas com outros grupos musicais – principalmente se a intenção do pesquisador for traçar um perfil coletivo de um conjunto a partir das histórias de vida individuais (ou perfis) dos membros que o compõem.

Referências

- KARPOWICZ, Alexandre Prinzler. Gestão econômica da criatividade: a influência dos ambientes organizacionais de orquestras sobre o trabalho dos músicos eruditos. In: Encontro Anual da ANPOCS, 37º, 2013, Águas de Lindóia, SP. _____ . *Ensaio Aberto*: estudo sobre a gestão econômica da criatividade em ambientes organizacionais de orquestras no contexto da economia criativa. Porto Alegre, 2014. 189f. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.
- LEHMANN, Bernard. O avesso da harmonia. *Debates – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, UNIRIO*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 73-102, 1998.
- _____. *L'orchestre dans tous ses éclats: ethnographie des formations symphoniques*. Paris: Éditions La Découverte, 2002.
- PICHONERI, Dilma Fabri Marão. *Músicos de orquestra: um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes*. Campinas, 2005. 128f. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.
- _____. *Relações de trabalho em música: a desestabilização da harmonia*. Campinas, 2011. 235f. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.
- SEGNINI, Lilian Rolfsen Petrilli. O que permanece quando tudo muda? Precariedade e vulnerabilidade do trabalho na perspectiva sociológica. *Caderno CRH*, Salvador, v. 24, n. esp. 01, p. 69-86, 2011.
- _____. Os músicos e seu trabalho: diferenças de gênero e raça. *Tempo Social – revista de sociologia da USP*, São Paulo, v. 26, n. 1, p. 75-86, 2014.
- TEPERMAN, Ricardo Indig. *Concerto e desconcerto: um estudo antropológico sobre a OSESP na inauguração da Sala São Paulo*. São Paulo, 2016. 346f. Tese (Doutorado em Antropologia). Departamento de Antropologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Notas

¹ O número de integrantes variava de acordo com as circunstâncias de cada espetáculo. Não existia um grupo fechado de instrumentistas, ainda que na prática fosse possível observar certas regularidades: havia músicos que tinham uma atuação mais permanente no grupo e outros com vínculos mais esporádicos. A variação no número de músicos também decorria do investimento financeiro disponível para cada concerto (o que permitia contratar mais ou menos instrumentistas) e das próprias exigências dos repertórios apresentados (pois havia obras que demandavam certos instrumentos e outros não).

² Havia os Concertos Oficiais, que primavam pela música erudita, apresentando obras que abarcavam do período barroco ao século XXI; os Concertos Banrisul para Juventude, que eram concertos didáticos, mistura de aula e espetáculo, que tinham como meta a divulgação da música orquestral para estudantes de escolas públicas do Ensino Fundamental; e os Concertos Dominicais, que tinham a proposta de integrar a música erudita com a música popular brasileira, por meio de arranjos e releituras orquestrais.

³ Não foi possível observar grandes regularidades nesse sentido, pois as histórias de vida não seguiram um padrão muito recorrente.

⁴ Mesmo porque vários instrumentos geralmente utilizados nesse primeiro contato da criança com a música não são instrumentos que estão presentes em orquestras – flauta doce, violão, piano etc.

⁵ Em outras profissões, essa passagem ocorre de forma mais definitiva. Em alguns casos, por exemplo, os indivíduos só começam de fato a atuar na área que escolheram quando conseguem obter um diploma de nível superior. Antes disso, são percebidos, no máximo, como estagiários, sendo-lhes muitas vezes vetado o desempenho de certas funções profissionais.

⁶ Ter um conhecimento e habilidades musicais desenvolvidos até certo nível é um pré-requisito para que o candidato venha a ser aceito em muitos cursos de graduação.

⁷ Muitos jovens decidem por cursos superiores sem ter tanto em vista o trabalho que depois irão exercer. A falta de maturidade e experiência de vida, intrínseca à idade em que normalmente se presta o vestibular, contribui para isso.

⁸ É claro que o estudante não aprende 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.

⁹ Os artistas que conseguem viver apenas como solistas são uma ínfima minoria constituída apenas pelos músicos mais excepcionais.

¹⁰ Alguns entrevistados relataram que seus professores de instrumento não gostavam que eles tocassem em orquestras durante o período da graduação, pois “perderiam o foco” de sua formação. Ao insistirem em tocar em tais grupos, meus interlocutores entendiam que, na verdade, estavam ampliando e não restringindo seus conhecimentos e oportunidades – estavam se preparando para a realidade que os esperaria em breve.