



O músico e a profissão musical: reflexões teóricas de uma pesquisa com estudantes de um curso técnico em instrumento musical

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: EDUCAÇÃO MUSICAL

Alexandre Vieira

IFRS – alexandre.vieira@poa.ifrs.edu.br

Resumo: Tendo por base tese de doutorado, a qual objetivou compreender os movimentos formativos profissionais de estudantes de um curso Técnico em Instrumento Musical, o presente trabalho propõe reflexões a respeito de fenômenos envolvidos na constituição sócio-histórica da profissão musical, bem como reflexões acerca do músico enquanto ator envolvido na trama social. Apoiado em revisão bibliográfica da área (COLI, 2006; LUDOVICO, 2007; SEGNINI, 2008), incluindo reflexões de cunho sociológico (DUBAR, 2005; ELIAS, 2001), o texto propõe discussões que visam subsídios tanto para a elaboração, como para revisão de propostas de projetos pedagógicos voltados à formação profissional em música.

Palavras-chave: Profissão musical. Formação profissional em música. Ensino técnico em música. Trajetórias profissionais.

The musician and the musical career: Theoretical reflections on an investigation with musical instrument students in technical education

Abstract: This research derived from a doctoral thesis which aimed at understanding the professional development of musical instrument students in technical education. The present paper provides reflections on the socio-historic phenomenon that constitutes music as a profession and the musician as a social actor. The study is underpinned on music theories (COLI, 2006; LUDOVICO, 2007; SEGNINI, 2008) including also reflections from a sociological perspective (DUBAR, 2005; ELIAS, 2001). Therefore, the text discusses both, the elaboration and the review of pedagogical projects concerning musical professional education.

Keywords: Music profession. Music professional education. Music technical education, professional career.

1. Introdução

A presente comunicação resulta de discussões teóricas acerca fenômenos envolvidos na constituição sócio-histórica da profissão musical, bem como reflexões a respeito do músico enquanto ator envolvido da trama social. Reflexões essas extraídas de tese de doutorado na qual objetivou-se compreender as trajetórias formativas de estudantes de um curso Técnico em Instrumento Musical.

Situada na temática da formação profissional em música (MORATO, 2009), partindo de uma abordagem qualitativa (STAKE, 2011) e apoiada na Sociologia da Educação Musical (SOUZA, 2004), bem como na Sociologia do Cotidiano (PAIS, 2003), a referida pesquisa envolveu a realização de um estudo de caso (YIN, 2005), no qual foram investigadas as trajetórias formativas músico/profissionais de oito estudantes de um curso de nível técnico.

Portanto, as questões aqui elencadas e desenvolvidas, as quais centram seu interesse no músico e na profissão musical enquanto desafio de caráter sociológico, configuraram-se como peças fundamentais para a compreensão dos movimentos formativos dos agentes investigados.

2. O músico e a profissão musical: pontos de tensão

Assim como qualquer atividade humana especializada, as quais, no sentido latino do termo (DUBAR, 2005), podem ser reconhecidas como profissões, a profissão musical se constitui em resposta às demandas sociais específicas e especializadas (ELIAS, 2001, p. 90). Do ponto de vista sociológico, isso se configura em um sistema de relações humanas que se desenvolve mediante determinadas condições, como “o surgimento de novas necessidades humanas e de meios especializados para satisfazê-las” (idem).

No entanto, a definição de determinadas atividades, como é o caso da profissão musical, bem como o conjunto das demais profissões artísticas, devido à multiplicidade e heterogeneidade de sistemas de formação e atuação, entre outros aspectos, escapa às análises sociológicas clássicas. Essas, notadamente as abordagens de cunho funcionalista, tomam por base as figuras do médico e jurista como modelo ideal de “profissional, tidos como possuidores de uma função social que se apoia num ‘corpo de saberes [científicos e não práticos] suscetível de ser ensinado, testado e controlado com a participação dos próprios profissionais e com o reconhecimento do estado” (PARSONS apud DUBAR, 2005, p. 173).

Faz-se necessário aqui a articulação de um conceito aberto de profissão para entender as trajetórias formativas profissionais dos estudantes focalizados, especialmente enquanto processos ativos na construção de si, dentro das possibilidades e limites da profissão musical, naquilo que ela tem de particular. Nesse aspecto, Franzoi apresenta uma abordagem de cunho relacional, a qual, em boa medida, encontra-se em consonância com o pensamento de Elias (2001), citado anteriormente. Essa autora entende profissão como o:

[...] resultado da articulação entre um conhecimento adquirido e o reconhecimento social da utilidade da atividade que esse indivíduo é capaz de desempenhar, decorrente do conhecimento adquirido. Esse reconhecimento social dessa atividade se dá através da inserção do indivíduo no mercado de trabalho, correspondente ao conhecimento adquirido. Estreitamente ligado a esse reconhecimento social e ao saber nele implicado está o reconhecimento pelo sujeito que é deles portador (FRANZOI, 2006, p. 20).

Em termos sociográficos e macroeconômicos, o exercício profissional da música no Brasil – e que não difere substancialmente de outros contextos internacionais

contemporâneos – é marcado pela precarização, flexibilização, informalidade, instabilidade, invisibilidade, baixo prestígio social, falta de legitimidade das instâncias organizacionais classistas, longas jornadas de trabalho e pouca oferta de postos de trabalho com vínculo empregatício. Observa-se, também, um predomínio masculino, ainda que dados recentes evidenciem um aumento na participação das mulheres, como observado, por exemplo, por Pichoneri (2006) em pesquisa realizada junto à Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo.

Da mesma forma, o exercício da docência aparece como estratégia frequente “para obtenção de renda, possibilidade de projetos de longo prazo, constituição de redes de contato” (SEGNINI, 2008, p. 556), configurando-se, assim, numa “opção segura por se constituir numa modalidade de emprego formal com salários fixos e direitos trabalhistas garantidos” (LUDOVICO, 2007, p. 65).

Não obstante a essas e outras características gerais, o ser músico, quando visto na forma particularizada, pode apresentar tantas nuances, quanto o número de indivíduos que exercem a atividade musical. Essas muitas e diversas maneiras de ser e estar músico – em consonância com o que anteriormente foi discutido a respeito de ser artista – podem se apresentar tanto no transcorrer de uma única biografia, diacronicamente, como de forma simultânea, numa combinação de variados campos de atividades musicais, para-musicais ou não musicais, os quais um mesmo indivíduo pode exercer ao mesmo tempo, sincronicamente.

3. A constituição sócio-histórica do músico e seu trabalho

A história do surgimento e desenvolvimento da profissão musical, bem como do músico enquanto praticante de uma atividade humana especializada, vem sendo objeto de preocupação sociológica de autores como Adenot (2010); Segnini (2008); Ludovico (2007); e Coli (2006), entre outros. Tendo por base a revisão realizada por Coli (2006), algumas discussões acerca da constituição sócio-histórica da profissão musical são pertinentes para compreender as especificidades dessa atividade.

No intuito de compreender o sentido de uma suposta “perda de conteúdo social” da música e, por consequência, do trabalho musical, Coli (2006, p. 51) propõe um mergulho histórico nas origens ocidentais dessa atividade. Segundo a autora, a imagem depreciativa do músico tem suas origens no mundo pré-capitalista, quando “a profissão do músico era vista como uma forma de degradação”, do ponto de vista moral. Os músicos possuíam valor social equivalente aos saltimbancos, bufões, malabaristas, ou seja, aos grupos cujo estilo de vida era “pouco recomendável”, associado à brincadeira, ao ócio, ao não trabalho. (idem).

A mudança de *status* de uma parcela¹ dos músicos ocorreu sob abrigo de instituições eclesiais, através do sistema de “mecenate”, ou seja, sob forma de abrigo e proteção econômica e simbólica por parte da igreja. Estava estabelecida “uma ordem de cantores profissionais, coristas e solistas” (COLI, 2006, p. 53-54).

Em paralelo, surge a figura do menestrel, personagem que, fora do contexto eclesiástico, atuava estritamente dentro daquilo que era ordenado ou esperado por seu senhor. O menestrel, portanto, “exerce uma clara função de aparato ideológico encarregado de dizer, propagandear e significar a glória dos príncipes e dos grandes feitos dos senhores nas batalhas da época” (COLI, 2006, p. 54-55).

O Renascimento é marcado por um aumento dos espaços de trabalho, para além das exigências eclesiásticas. Através da ampliação do mecenate promovido pelas cortes europeias, os músicos passaram a ocupar uma função análoga a do cozinheiro e do caçador, por exemplo. Sua atuação, cujo caráter era essencialmente “improdutivo”, limitava-se à atividade doméstica palaciana, “restrita à satisfação do príncipe” (COLI, 2006, p. 55).

Esse sistema, circunscrito por relações de trabalho onde imperava a servidão, começou a se transformar com o surgimento de uma nova classe social, que emergiu no transcorrer da idade moderna, através da troca mercantil e da concorrência, a burguesia. Coli destaca que nesse novo período:

[...] os clientes multiplicam-se quando os lugares de difusão da música também se ampliam. Assim, o músico não se vende mais de forma completa a um senhor: ele vende o próprio trabalho a numerosos clientes, bastante ricos para comprarem o espetáculo, mas não o suficiente para assegurarem individualmente a exclusividade (COLI, 2006, p. 56).

A música passou a operar pela lógica monetária; transformando-se em mercadoria, assumiu um estatuto autônomo e ganhou valor de troca. Dos ambientes íntimos da corte, o músico passou a ocupar um novo espaço: a sala de concerto. Emerge daí a figura do artista inspirado (idem).

A desvinculação total da corte, porém, surgiu no fim do século XVIII, depois da iniciativa pioneira, ainda que malsucedida, de Mozart. O compositor, ao alforriar-se da condição de empregado permanente e exclusivo de um patrono, partiu para um projeto profissional, baseado na venda de “seu talento como músico e [de] suas obras no mercado livre” (Elias, 1995, p. 32).

Identificado como o primeiro músico a sobreviver de maneira autônoma, Beethoven, quinze anos mais jovem que Mozart, herdou uma estrutura social que já

comportava um lugar próprio para músicos reconhecidos pelos seus “talentos” incomuns. A comparação entre os projetos dos dois artistas é assim analisada por Elias:

[Beethoven] conseguiu, não com facilidade, mas com muito menos problemas, aquilo pelo que Mozart inutilmente lutou: liberou-se, em grande parte, da dependência do patronato da corte. Foi, assim, capaz de seguir a própria voz em suas composições – ou, mais exatamente, a ordem seqüencial de suas vozes interiores, e não o gosto convencional de seus fregueses. Beethoven teve muito mais oportunidades de impor seu gosto ao público musical. Diferentemente de Mozart, foi capaz de escapar à coerção de ter de produzir música na situação de subordinado a um empregador ou patrono muito mais poderoso; ao invés disso, pôde compor música, se não exclusivamente, mas pelo menos até certo ponto, como artista autônomo (como chamaríamos hoje em dia) para um público relativamente desconhecido (ELIAS, 1995, p. 43).

Com a ascensão da burguesia e suas práticas voláteis de consumo no início do século XIX, emerge a difusão do amadorismo musical e sua conseqüente expansão de serviços (aulas de música, luteria, editoração de partituras, afinação de pianos, etc.) e produtos (repertório tecnicamente acessível, métodos de ensino, instrumentos musicais para uso doméstico, acessórios, etc.), voltados a esse novo público. Nessa época, também, o culto à personalidade do artista faz surgir “o nascimento ideológico da figura do gênio”, intimamente relacionado ao papel do artista nessa nova sociedade (COLI, 2006, p. 57).

Coli conclui sua análise relativa à história social da constituição da profissão musical, cujo foco é o espetáculo lírico, afirmando que “as formas modernas e adaptadas do mecenatismo”, compostas em especial pelo “patrocínio público e seus comitentes”, cedem ao “roubo e apropriação” da mais valia dos músicos e seu trabalho, fruto da expansão da ideologia neoliberal e sua política de “privatização das atividades culturais e musicais”. Tal processo é denominado pela autora como “mercenarismo” (COLI, 2006, p. 57-58).

Inspirada na teoria econômica marxista, bem como na crítica dialética de Theodor W. Adorno, Coli, como já observado, desenvolve seus argumentos sustentando-os em processos de desprestígio social do músico e precarização das formas de trabalho. Entretanto, faz-se necessária uma ressalva em relação a esse ponto. Quando se fala em desprestígio social, por exemplo, fica subentendido um processo de perda de reputação, isto é, de declínio dentro do campo de poder através da diminuição de capital simbólico e, por conseqüência, econômico (BOURDIEU, 2004). Em outras palavras, tem-se como dado que a profissão musical outrora foi detentora de um prestígio maior e que este se perdeu.

Seguindo a narrativa histórica da própria autora, é possível uma interpretação diversa a esse respeito. Como observado, anterior à gênese da profissão, o músico confundia-se com os personagens mais periféricos da sociedade da época. Sua mobilidade social e sua

ascensão a um modelo pré-profissional se efetivam por intermédio da subserviência junto às estruturas de poder, notadamente o clero e a aristocracia. Com a ascensão da burguesia, nova classe social, cujo poder era conquistado por meio do acúmulo de capital econômico e não por eleição divina ou hereditariedade, os músicos, ou melhor, parte deles, gozavam de crescente e notável acúmulo de capitais, principalmente de ordem simbólica.

O ponto a que se quer chegar é que uma análise linear e evolutiva da profissão musical, assim como de qualquer outra profissão, corre sério risco de não abranger as complexidades sócio-históricas envolvidas. Por exemplo, não faltam casos de músicos de projeção mundial que, nos tempos atuais, gozam de poder e prestígio incomensuráveis. Nem por isso pode-se dizer que ser músico, hoje, significa potencialmente poder atingir tal posição, ainda que essa representação social, como atenta Adenot (2010), seja um ponto de tensão na constituição do ser músico.

É de se ressaltar, também, que o ideal romântico do artista e seu potencial de mobilidade social, gerada a partir de ganhos materiais e simbólicos, concederam aos compositores, solistas e, posteriormente, os regentes, o papel de destaque como ocupantes históricos das “posições mais elevadas na hierarquia de prestígio das profissões musicais” (TRAVASSOS, 2005, p.16). Já o músico anônimo e substituível não tinha “o mesmo prestígio nem as mesmas recompensas materiais e sociais”, situação que perdura até os dias de hoje (Idem, p. 15).

Não intencionando uma desconstrução da perspectiva adotada por Coli, é importante demarcar uma concepção teórica distinta da autora. Ao praticar-se um exercício de compreensão fenomenológica dos componentes sociais envolvidos na construção das trajetórias formativas dos estudantes investigados na tese a qual a presente comunicação se origina, essa ótica também se estende ao debate em torno da profissão musical como problema sociológico. Nesse sentido, todo esforço deve ser efetuado para não se incorrer numa análise mecânica, funcional e, até mesmo, corporativa – sobretudo em relação à defesa de um determinado segmento profissional no qual se está envolvido.

A profissão musical, como qualquer outra, é um fenômeno localizado no tempo e no espaço. Assim como teve sua gênese, pode, potencialmente, ter sua derrocada e sua consequente extinção, como tantas outras tiveram ao longo da história (ELIAS, 2001). Por si só, essa constatação não é boa nem ruim.

Propõe-se aqui, portanto, um distanciamento crítico do fenômeno, desapegado, por exemplo, de um modelo calcado num ideal romântico a respeito do músico e seu trabalho.

4. Conclusão

As discussões acima travadas fazem parte de um escopo teórico maior que serviu de base conceitual utilizada em tese de doutorado, a qual objetivou compreender os movimentos formativos profissionais de estudantes de um curso Técnico em Instrumento Musical.

Assim, ao fazer uma breve análise crítica bibliográfica, o presente texto propôs o exercício de distanciamento analítico-metodológico dos fenômenos envolvidos na constituição sócio-histórica da profissão musical, bem como do músico, enquanto ator envolvido na trama social.

Desta forma, sustenta-se que uma melhor compreensão dos fenômenos sócio-históricos atinentes aos processos de formação e atuação profissional em música é importante ferramenta tanto na elaboração, como na revisão de propostas de projetos pedagógicos voltados à formação de músicos, em especial, dos cursos de nível técnico profissional da área.

Referências:

ADENOT, Pauline. A questão da vocação na representação social dos músicos. *Proa: Revista de Antropologia e Arte*, Campinas, v. 2, n. 1, p.1-15, nov. 2010. Tradução de: Clotilde Lainscek.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004. Tradução de: Fernando Tomaz.

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.

DUBAR, Claude. *A socialização: construção das identidades sociais e profissionais*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. Tradução de: Andréa Stahel. M. da Silva.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. Tradução de: Vera Ribeiro.

_____. Estudos sobre a gênese da profissão naval: Cavalheiros e tarpaulins. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p.89-116, abr. 2001.

FRANZOI, Naira. *Entre formação e o trabalho: trajetórias e identidades profissionais*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2006.

LUDOVICO, Thaís Lobosque Aquino. *O músico anfíbio: um estudo sobre a atuação profissional multiface do músico com formação acadêmica*. 2007. 112 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Mestrado em Música da Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2007.



MORATO, Cintia Thais. *Estudar e trabalhar durante a graduação em Música: construindo sentidos sobre a formação profissional do músico e professor de Música*. 2009. 307 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós- Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

PAIS, José Machado. *Vida cotidiana: enigmas e revelações*. São Paulo: Cortez, 2003.

PICHONERI, Dilma Fabri Marão. *Músicos de Orquestra: Um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes*. 2006. 128 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Faculdade de Educação, Pós-graduação na área de Educação, Sociedade, Política e Cultura, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli. Criação rima com precarização: análise do mercado de trabalho artístico no Brasil. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 13., 2007, Recife: *Anais...* Recife: SBS, 2008. p. 1-35.

SOUZA, Jusamara. *Aprender e ensinar música no cotidiano: pesquisas e reflexões*. In: SOUZA, Jusamara (Org.). *Aprender e ensinar música no cotidiano*. Porto Alegre: Sulina, 2008. p. 7-12.

STAKE, Robert E. *Pesquisa qualitativa: estudando como as coisas funcionam*. Porto Alegre: Penso, 2011. Tradução de: Karla Reis.

TRAVASSOS, Elizageth. Apontamentos sobre estudantes de música e suas experiências formadoras. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 12, 11-19, mar. 2005.

YIN, Robert K. *Estudo de caso: planejamento e métodos*. 4. ed. Porto Alegre: Bookman, 2010. Tradução de: Ana Thorell.

Notas

¹ O termo “parcela”, aqui utilizado, leva em conta que, possivelmente, outros atores sociais, responsáveis por outras práticas musicais, tenham ficado fora deste processo.