

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
DOUTORADO**

**FLAUTEAR: UMA ATIVIDADE MUITO ALÉM DE  
“LEVAR A VIDA NA FLAUTA”**

**A construção identitária do flautista brasileiro como trabalhador**



**LUÍS CARLOS VASCONCELOS FURTADO**

Brasília  
2014

LUÍS CARLOS VASCONCELOS FURTADO

**FLAUTEAR: UMA ATIVIDADE MUITO ALÉM DE  
“LEVAR A VIDA NA FLAUTA”**

**A construção identitária do flautista brasileiro como trabalhador**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em História da  
Universidade de Brasília para a obtenção do título de  
Doutor em História.

**Área de Concentração:** História Cultural

**Orientadora:** Profa. Dra. Márcia de Melo Martins  
Kuyumjian

Brasília  
2014

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de Brasília. Acervo 1018338.

F992f Furtado, Luís Carlos Vasconcelos.  
Flautear : uma atividade muito além de "levar a vida na flauta" : a construção identitária do flautista brasileiro como trabalhador / Luís Carlos Vasconcelos Furtado. -- 2014.  
379 p. : il. ; 30 cm.

Tese (doutorado) - Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas, Departamento de História, 2014.  
Inclui bibliografia.  
Orientação: Márcia de Melo Martins Kuyumjian.

1. Flautistas. 2. Músicos. 3. Trabalho - História.  
4. Identidade. I. Kuyumjian, Márcia de Melo Martins.  
II. Título.

CDU 78.071

**FLAUTEAR: UMA ATIVIDADE MUITO ALÉM DE “LEVAR A  
VIDA NA FLAUTA”**

**A construção identitária do flautista brasileiro como trabalhador**

Tese defendida no Curso de Doutorado em História do Departamento de História da Universidade de Brasília, para a obtenção do título de Doutor em História, aprovada em \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Márcia de Melo Martins Kuyumjian - UnB

Presidente da Banca

Profa. Dra. Glacy Antunes de Oliveira - UFG

Prof. Dr. Maurício Garcia Freire – UFMG

Profa. Dra. Maria Salete Kern Machado - UnB

Profa. Dra. Eleonora Zicari Costa de Brito - UnB

Prof. Dr. Edlene Oliveira Silva – UnB

Suplente

Às mulheres da minha vida, Paula Kelly, Giulia e Maria Luísa, esposa e filhas, razão de tudo.  
Aos meus pais, saudosamente, que me ensinaram os bons e grandes caminhos da vida.  
À flauta que me trouxe até aqui e ainda me levará a muitos lugares.

## AGRADECIMENTOS

À professora Márcia de Melo Martins Kuyumjian, minha orientadora, mas acima de tudo incentivadora, que mostrou entusiasmo desde o primeiro momento pela ideia apresentada e que se transformou no presente trabalho.

À professora Eleonora Zicari, a primeira a me receber no Programa de Pós-Graduação em História, que abriu as portas de sua disciplina para que eu pudesse ter o contato com os encaminhamentos da História Cultural e mostrou os primeiros passos que eu deveria dar em um terreno totalmente novo para mim.

À professora Vera Borges que acolheu a mim e ao meu projeto de pesquisa de Doutorado Sanduíche, em Lisboa, apresentando novos autores que permitiram enriquecer e ampliar o universo deste trabalho.

Aos coordenadores e colaboradores do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília, sempre solícitos em minhas inúmeras solicitações.

Ao Instituto de Ciências Sociais e à Universidade de Lisboa que abriram suas portas para que a pesquisa proposta fosse realizada.

À CAPES pela possibilidade de desenvolver a pesquisa sobre os flautistas enquanto trabalhadores em Portugal, mediante a concessão da bolsa de Doutorado Sanduíche.

Aos meus colegas Allysson Garcia, Renata Costa e Robervaldo Rosa (a este um agradecimento especial por tantas colaborações), que tanto me ajudaram a descortinar o e clarear momentos que pareciam tão obscuros em um terreno desconhecido por mim, que era a História Cultural, em nossas conversas e discussões durante as viagens entre Goiânia e Brasília, que tornaram os percursos mais curtos e prazerosos, mas, também, amenizaram os custos das viagens semanais.

Aos meus sobrinhos Paula e Maurício (e Alice, ainda na barriga da mãe) por cederem as chaves de “casa” (abusado, não?), mas, também, pelo pouso (quando o corpo não resistia ao cansaço da estrada), pelas comidinhas, pelas conversas, pelos programas na televisão, pelos rodízios de churrasquinho, pela caminha macia, que muito me ajudaram a levantar a cabeça para enfrentar as dificuldades de alguns momentos.

À Andrea Luiza Teixeira, mais que uma amiga, a primeira pessoa a me receber em Lisboa, mostrar os caminhos necessários para resolver assuntos burocráticos do novo estrangeiro que chegava às margens do Tejo, a dividir comigo alguns momentos de

tristezas, saudades, preocupações e de muitas alegrias em inúmeros momentos de intensa descontração.

À minha querida amiga Gyovana Carneiro, quem muito me incentivou a ir para além mar, desde a primeira vez que nos encontramos em Lisboa. Pelas leituras indicadas e trocas de informações tão importantes para o presente trabalho. Pelas palavras de apoio nos momentos de saudade da família, situação bem conhecida por ela.

Aos meus novos e grandes amigos alfacinhas, André Pimenta e Carlos Mota, pelos incontáveis momentos de conversas, risadas, discussões e apoio, que muito me ajudaram durante minha permanência em Lisboa

Aos meus colegas pesquisadores, Ewerton Machado e Marcela da Paz, brasileiros, e Amílcar Moreira, português, com os quais convivi, conversei, troquei informações e dividi computadores e mesas em “nossa” sala do quinto andar do ICS, em Lisboa.

A todos os colegas flautistas que abriram espaço em suas agendas e me receberam em suas casas, nos locais de trabalho ou via internet para as valiosas conversas, sem as quais esse trabalho não seria possível.

Aos meus irmãos que sempre procuraram saber a quantas andava a pesquisa e que me davam importantes palavras de apoio.

Às minhas irmãs, Leda e Ângela, que se dispuseram a ler o trabalho, elogiando e ou criticando quando necessário.

À minha família que entendeu e suportou meus momentos de angústia e cansaço durante todos esses anos de estudo, pesquisa e escrita; pelo carinho incondicional, pelo apoio e pela força despendidos nos momentos mais delicados; pela compreensão do esforço que dediquei a esse trabalho e por compreenderem a importância que o mesmo representa para minha realização pessoal e profissional; por sofrer comigo a ausência dos momentos cotidianos e a saudade que a distância física causou, sobretudo quando de minha permanência em Portugal; e por compartilharem comigo as vitórias e alegrias em cada etapa vencida.

A todos, os meus mais profundos agradecimentos.

*I cannot write poetically, for I am no poet. I cannot artfully arrange my phrases so as to give light and shade. Neither am I a painter; nor can I even express my thoughts by gesture and pantomime, for I am no dancer. But I can do so in sounds. I am a musician.*

Wolfgang Amadeus Mozart



## SIGLAS UTILIZADAS

ABPD	Associação Brasileira de Discos
ABRAF	Associação Brasileira de Flautistas
AMOS – OSTNCS	Associação dos Músicos da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Claudio Santoro
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CBO	Classificação Brasileira de Ocupações
DORT	Distúrbio osteomuscular relacionado ao trabalho
EMAC	Escola de Música e Artes Cênicas da UFG
FAPERJ	Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro
FMI	Fundo Monetário Internacional
FUNARTE	Fundação Nacional de Arte
INM	Instituto Nacional de Música
LEG	Loteria do Estado de Goiás
LER	Lesão por esforço repetitivo
MTE	Ministério do Trabalho e Emprego
NFA	The National Flute Association
ONG	Organização não governamental
OSB	Orquestra Sinfônica Brasileira
OSBA	Orquestra Sinfônica da Bahia
OSCIP	Organização da Sociedade Civil de Interesse Público
OSESP	Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo
OSN	Orquestra Sinfônica Nacional
OSPA	Orquestra Sinfônica de Porto Alegre
OSTNCS	Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Claudio Santoro
PUCRCE	Plano Único de Classificação e Retribuição de Cargos e Empregos
SESC	Serviço Social do Comércio
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFG	Universidade Federal de Goiás
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UnB	Universidade de Brasília
UNIRIO	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

## RESUMO

Diante da preocupação com as condições inerentes ao trabalho do flautista erudito profissional brasileiro, procurou-se saber quem é esse profissional, onde vive, atua, trabalha, como ele se vê e se identifica com a atividade. Para isso seria preciso conhecer e obter informações sobre a formação musical, o trabalho (atividades anteriores, atuais e projetos), as atividades cotidianas (locais, práticas e conhecimentos), as instituições voltadas à música e suas representatividades (significado, importância, participação e presença), em uma busca alicerçada, sobretudo, nas experiências desses músicos, em atividade ou não, famosos ou anônimos, na tentativa de identificar e construir percepções e imagens da atividade musical profissional na busca de respostas de uma representação individual e coletiva, como um sujeito inserido em seu mundo social. É claro que os resultados de questionamentos como estes poderiam nos levar a muitos lugares comuns. Sendo assim, por que dar continuidade a este projeto? Inicialmente, pelas preocupações já descritas. Em segundo lugar, pela pouca quantidade (ou quase inexistência) de pesquisas realizadas sobre seu trabalho. Por fim, pela necessidade de se conhecer melhor este profissional da música dentro do contexto social e histórico no Brasil. Tais fatos, reforçados pela inquietação que a expressão “levar a vida na flauta” desperta, sobretudo, diante da dedicação e do esforço despendidos para atingir os objetivos propostos para alcançar a profissionalização e se manter na atividade, foram preponderantes para voltar os olhos dessa investigação ao flautista profissional brasileiro.

Palavras chave: Trabalho, História, Identidade, Flautista, Música.

## ABSTRACT

Given the concerns about the working conditions of the Brazilian scholar flautist, the study focused on the nature of these professionals; who they are, where they live and work, how they see themselves and their personal identification with the profession. In order to accomplish that, details were gathered about their personal and professional life. The discussed particular items included their academic musical formation, their work (past, current and future projects), routine activities (places, practices and knowledge), their involvement with different musical institutions and their representativeness (meaning, importance, participation and presence). The foundation of the study was the built experience of the musicians, regardless of their current status or fame. The aim of the study was to firstly identify the images and perceptions of the professional activity of the musician and posteriorly construct both the individual and the collective representations of the individual inserted into their social circle. One obvious risk of the study was to reach commonplace conclusions, so why extend the project? Firstly, without the study, the above concerns would still be vivid. Secondly, there are almost no studies about the practice of the Brazilian flautist, so the current debate is shallow. Finally, the study would better clarify historic and social aspects of these professionals. In Brazil, the expression “to live upon the flute” hints an easy and joyful life, however, the truth is quite contradictory. The Brazilian flautist usually spends a lot of time and effort to gain a professional status and has to go even further to maintain it. The unresting features of this contradiction, together with the lack of studies in this field were preponderant to kick-start this investigation.

Key words: Work, history, identity, flutist.

## LISTA DE FIGURAS

### Capítulo 1

Figura 1: Quadrinho de Charles M. Schulz . . . . .	39
Figura 2: Charge de Quinto . . . . .	41
Figura 3: Charge de Quino . . . . .	43
Figura 4: Charge de Quino . . . . .	44
Figura 5: Charge de Quino . . . . .	44
Figura 6: Fotomontagem retirada do Facebook . . . . .	45
Figura 7: Flauta de uma chave. August Grenser, Dresden, metade do século XVIII. Madeira com encaixe de marfim e chave de bronze . . . . .	75
Figura 8: Flauta de seis chaves. Clementi & Co., Londres, aproximadamente 1802-21. Marfim com pontas de prata . . . . .	75
Figura 9: Flauta de oito chaves. Rudall & Rose, Londres, entre 1827-37. Madeira com anéis e chaves de prata, com bocal embutido em marfim . . . . .	75
Figura 10: Flauta em dó, Verne Q. Powell. Boston, 1996. Prata com pé em si. . . . .	76
Figura 11: Pôster de curso de flauta de Kieth Underwood . . . . .	78
Figura 12: Charge “Flauteação”. . . . .	80
Figura 13: Charge “O Caso da Flauta” . . . . .	80
Figura 14: A Sesta, de Jean Baptiste Debret . . . . .	86
Figura 15: Serenata, de Cândido Portinari . . . . .	89
Figura 16: Quadro de Heitor dos Prazeres . . . . .	90
Figura 17: Flautista, de Cândido Portinari . . . . .	91
Figura 18: Estúdio, de Cândido Portinari. Série Os Músicos . . . . .	92
Figura 19: Flautista, de Cândido Portinari . . . . .	93

### Capítulo 2

Figura 20: Euterpe, de Johann Heinrich Tischbein . . . . .	101
Figura 21: Foto de alunos de flauta . . . . .	111
Figura 22: Charge de Laerte . . . . .	121

### Capítulo 4

Figura 23: Fotomontagem sobre músicos de uma orquestra . . . . .	184
--	-----

### Capítulo 6

Figura 24: “Essa Morreu!” . . . . .	323
Figura 25: Estojo de uma flauta transversal em dó . . . . .	323
Figura 26: Carteira de Trabalho de Odette Ernest Dias (1952) . . . . .	330
Figura 26: Carteira de Trabalho de Odette Ernest Dias (2006) . . . . .	330
Figura 28: Quadrinho de Maurício de Souza . . . . .	332
Figura 29: Detalhe da charge “Notas Falsas”, de Raul Pederneiras . . . . .	334

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	14
<b>1. MÚSICA E MÚSICOS: CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES</b> .....	34
1.1 – O músico e a atividade musical: entre preconceitos e estereótipos .....	37
1.2 – Noções preliminares sobre o músico erudito profissional brasileiro ...	50
1.3 – O trabalho musical: argumentação e entrecruzamentos teóricos .....	63
1.4 – “Levar a vida na flauta” .....	74
<b>2. TRAJETÓRIAS DE FORMAÇÃO DO FLAUTISTA PROFISSIONAL BRASILEIRO</b> .....	95
<b>3. O MUNDO DO TRABALHO MUSICAL NO BRASIL</b> .....	153
3.1 – Um breve olhar ao mundo do trabalho musical no Brasil .....	153
<b>4. O TRABALHO DO FLAUTISTA COMO INSTRUMENTISTA E PROFESSOR</b> .....	180
<b>4.1</b> Como Instrumentista .....	180
4.1.1 – Orquestra .....	180
4.1.2 – Orquestra de Espetáculos: Musicais, Óperas e balés .....	197
4.1.3 – Orquestras e Conjuntos de Rádio e Televisão .....	200
4.1.4 – Bandas .....	204
4.1.5 – Conjuntos de Câmara .....	206
4.1.6 – Solista .....	212
4.1.7 – Estúdios de gravação .....	215
4.1.8 – Eventos .....	230
<b>4.2</b> Como Professor .....	234
4.2.1 – Em escolas de música e universidades .....	234
4.2.2 – Em festivais .....	244
4.2.3 – Em aulas particulares .....	246

<b>5. OUTRAS FRENTES DE TRABALHO DO FLAUTISTA BRASILEIRO</b> .....	248
5.1 – Edição de partituras, métodos e livros .....	248
5.2 – Coordenador de projetos .....	251
5.3 – Reparação, promoção e venda de flautas .....	251
5.4 – Atuando em locais de trabalho como representante em instituições de classe .....	253
5.4.1 – Ordem dos Músicos do Brasil e Sindicatos de Músicos .....	255
5.4.2 – A Associação Brasileira de Flautistas .....	267
5.5 – Outras instituições .....	276
5.5.1 – Universidades .....	276
5.5.2 – Academia Brasileira de Música .....	277
5.5.3 – Escritório Central de Arrecadação e Distribuição .....	277
5.6 – Atividades não pertencentes ao mundo da música .....	278
<b>6. COTIDIANIDADE DE ESTUDO E TRABALHO DO FLAUTISTA: DO PRAZER À PROFISSÃO</b> .....	280
6.1 – A questão salarial .....	280
6.2 – Onde você trabalha? É um emprego fixo? Há remuneração fixa? .....	281
6.3 – Estabilidade .....	291
6.4 – O que é a música para você? O que é ser músico? .....	300
6.5 – O palco .....	305
6.6 – A relação do flautista com a flauta .....	317
6.7 – O cotidiano de estudo e trabalho .....	324
6.8 – O flautista: como ele se vê como trabalhador e profissional .....	338
6.9 – “Levar a vida na flauta” pelo olhar do flautista brasileiro .....	347
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	356
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	363
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	367

## INTRODUÇÃO

“Levar a vida na flauta”, expressão conhecida por muitos brasileiros, carrega uma dupla e dicotômica imagem: para muitas pessoas ela significa ter uma boa vida, tranquila, uma vida de vadiagem; por outro lado, para o flautista, ela representa uma vida de trabalho.

São imagens que contribuem para a construção identitária do flautista erudito<sup>1</sup> brasileiro como um trabalhador, mas que também o estereotipam.

Imagens que carregam, no lado lúdico do flautear, representações dos pássaros e de seus cantos eternizados em obras de vários compositores em tempos e lugares diferentes, do som pastoril e encantador da flauta, assim como a criação desse instrumento pela figura mitológica de Pã, narrado por Ovídio.

Logo o deus diz: “Nos gélidos montes da Arcádia,  
entre Hamadriades nonácrinas famosa  
Náiade houve; as Ninfas chamavam-na Sírinx.  
Mais de uma vez fugiu de Sátiros e deuses,  
que a perseguiram em umbrosa selva ou campo  
fértil. Por gosto e virgindade dedicou-se,  
à deusa ortígia; ela também poderia  
passar-se por Diana, cingida qual Latônia,  
se em chifre não lhe fosse o arco e em ouro o desta.  
Assim mesmo enganava. Ao voltar do Liceu,  
vendo-a Pã, com agudo pinho na cabeça,  
disse-lhe algo...” Restava contar como a ninfa  
desprezando-lhe os rogos, fugiu pelos campos,  
até chegar às águas calmas do arenoso  
Lado; ali, impedida de continuar,  
pediu às límpidas irmãs que a transformassem;  
e Pã, quando já crê ter Sírinx junto a si,  
teve-lhe, não o corpo, mas palustres cálamos;  
enquanto aí suspira, o vento no caniço  
fez um suave som símile a um lamento;  
o deus, tomado pela doce e nova arte,  
disse: “Estarei sempre em diálogo contigo!”  
e assim, com cera unindo os diferentes cálamos,  
deu a este instrumento o nome da donzela.<sup>2</sup>

São imagens que carregam o lado poético e lúdico da flauta e que se sobrepõem às representações de uma vida de trabalho repleta de dificuldades,

---

<sup>1</sup> O uso do termo erudito serve para o momento para identificar o sujeito alvo desta pesquisa, visto que trataremos dessa questão no primeiro capítulo deste trabalho.

<sup>2</sup> Ovídio *apud* Carvalho, Raimundo Nonato Barbosa de. *Metamorfoses em Tradução*. São Paulo: USP, 2010. Relatório final de Pós-Doutoramento. Disponível em: <http://www.usp.br/verve/coordenadores/raimundocarvalho/rascunhos/metamorfosesovidio-raimundocarvalho.pdf>. Acesso em 20 de dezembro de 2013, p. 59-60.

superações e lutas do flautista. Por outro lado, a vida desse músico também é repleta de muito amor em relação à atividade musical e ao seu instrumento.

Amor que surge, às vezes momentânea e repentinamente, na vida de algumas pessoas e que, em muitos casos, torna-se difícil evitar. Para outras, esse amor é adquirido com o tempo, fruto dos estudos e das descobertas musicais advindas desta prática. Amor despertado pelo som e pela imagem da flauta, que incitam o desejo de descobrir o que a relação com aquele objeto pode revelar.

É esse amor que impulsiona alguém a tocar uma flauta, a buscar a superação no que diz respeito à qualidade musical, a procurar novos horizontes sonoros e enfrentar desafios em troca de prazer e de realização pessoais. Amor que o impulsiona a entrar no mundo da flauta e a permanecer nele. Um mundo de superação, de conquistas sonoras musicais, do conhecimento, mas também, das rotinas e incertezas cotidianas de estudo e trabalho e das incertezas financeiras.

Bauman pode nos dar uma dimensão desse amor:

(...) aquele que ama “busca e tenta encontrar a coisa bela em que possa gerar”. Em outras palavras, não é no anseio por coisas já prontas, completas e finalizadas que o amor encontra seu significado, mas no impulso a participar da transformação dessas coisas, e contribuir para elas. O amor é semelhante à transcendência. É apenas outro nome para o impulso criativo, e como tal é repleto de riscos, como o são todos os processos criativos, que nunca têm certeza do lugar em que vão terminar.

Acabamos com um paradoxo. Começamos guiados por uma esperança de solução – apenas para encontrarmos novos problemas. Buscamos o amor para encontrarmos auxílio, confiança, segurança, mas os labores do amor, infinitamente longos, talvez intermináveis, geram os seus próprios confrontos, as suas próprias incertezas e inseguranças. No amor, não há ajustes imediatos, soluções eternas, garantia de satisfação plena e vitalícia, ou devolução de dinheiro no caso de a plena satisfação não ser instantânea e genuína.<sup>3</sup>

Esse amor, de que trata Bauman, pode facilmente ser aplicado a um instrumento musical, no caso, a flauta. Amor a seu som, sua magia, que gera novas descobertas sonoras e através das experiências e das práticas fazem com que, muitas vezes, inúmeras pessoas permaneçam na atividade dando continuidade ao estudo musical, tornando esse instrumento indissociável de suas vidas.

Diante deste pequeno quadro apresentado até aqui, talvez pudéssemos resumir a vida do flautista profissional<sup>4</sup> brasileiro nas curtas reflexões (também

<sup>3</sup> Bauman, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005, p. 69-70.

<sup>4</sup> Recorremos a uma definição de “profissional”, que serve para suscitar a discussão no momento, estabelecida por Howard Becker, como sendo “aquele que vive da profissão”. Becker, Howard S. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010, p. 68.



dicotômicas) de dois flautistas: “é difícil, sim, viver de música neste país” (Altamiro Carrilho), mas que esse viver “proporciona um prazer pra você” (Odette Ernest Dias).<sup>5</sup>

É diante das dicotomias existentes no mundo da música (prazer-dificuldade, vadiagem-trabalho, dentre outras) que o flautista erudito brasileiro trilha seus caminhos, iniciados desde muito cedo em sua formação musical e que continuam após a entrada e durante a permanência no mundo do trabalho, e segue adiante no processo de construção de sua identidade como trabalhador, no “levar a vida na flauta”.

“Levar a vida na flauta” é uma expressão muito pronunciada pelas pessoas quando descobrem que alguém toca flauta. Esta expressão quase sempre é seguida de outras indagações sobre como esses músicos ganham dinheiro e ou o que fazem para viver. O flautista, ao responder que a música é a responsável por seu sustento e de que através dela consegue suprir suas necessidades do dia a dia, nota, muito frequentemente, caras de espanto.

Situações semelhantes a estas são muito comuns na vida de outros músicos brasileiros. E talvez elas tenham razão de existir, afinal, a atividade musical não é vista por muitas pessoas como uma profissão, cujas rotinas não são muito próximas daquilo que as pessoas consideram como trabalho, sobretudo no que se refere aos locais de atuação, à rigidez de horários, ou mesmo, às possibilidades de ganhos mais significativos em outras atividades.

Porém, o que é lazer para muitos, para o músico é trabalho. Um trabalho cercado de preocupação em relação à dificuldade financeira, às condições de trabalho nem sempre adequadas, à precoce profissionalização dos jovens músicos brasileiros, à incerteza quanto ao futuro profissional, aos olhares carregados de preconceitos e estereótipos lançados à atividade musical, dentre outras. Uma atividade que exige do músico muita dedicação e estudo na busca de desenvolvimento de suas habilidades técnicas e do conhecimento musical, de reconhecimento profissional e de realização pessoal.

São observações que fazem parte das preocupações do músico ainda como estudante e que se tornam mais intensas no decorrer do processo de profissionalização, e que persistem durante sua permanência no mundo do trabalho musical.

---

<sup>5</sup> Essas falas foram obtidas por meio de entrevistas realizadas por mim, entre janeiro de 2012 e maio de 2013, e integram o total de 38 depoimentos de flautistas brasileiros e estrangeiros que atuam profissionalmente em várias regiões do país. A estes juntam-se dois relatos obtidos na internet. Apresentaremos mais detalhes sobre essas entrevistas no decorrer desta introdução.

Ainda há, entre os músicos, não só entre os jovens, um grande distanciamento e desconhecimento em relação aos direitos e deveres da profissão, fato intensificado pela falta de uma entidade representativa que atue intensamente na discussão sobre os problemas e na busca de soluções para as dificuldades, as necessidades e as preocupações inerentes à área musical.

No entanto, ano a ano, vemos a chegada de novos alunos nas escolas de música espalhadas pelo país. É inevitável perguntar o que leva esses jovens a procurar uma profissão tão adversa, ou como alerta Benjamin Taubkin, “arriscada, imponderável e até mesmo perigosa”.<sup>6</sup>

Poderia ser muito simples responder de que é esta uma decisão movida pelo amor à realização musical, como dissemos acima, ou orientada pelo talento, pela vocação, pelo dom. Mas a resposta vai além. Para muitos, a atividade musical representa, dentre outras coisas, a possibilidade de trabalho, de renda, de oportunidades pessoais e profissionais, de ser um sujeito reconhecido na sociedade.<sup>7</sup>

A música como integrante dos mundos da arte, é uma atividade reconhecida, transmitida, organizada, celebrada, e, como toda atividade, estabelece relações estreitas e essenciais com outros mundos, obedece a regras, a constrangimentos, insere-se numa divisão do trabalho, em organizações, profissões, relações de emprego, carreiras profissionais, segundo Becker<sup>8</sup> e Menger<sup>9</sup>.

Porém, é fácil perceber que, apesar de intensa, a atividade musical como trabalho, ainda é pouco retratada nas pesquisas oficiais e nas poucas pesquisas sobre o assunto no país.

E foram, basicamente, estes questionamentos e estas constatações iniciais que fizeram despertar o interesse na busca por mais indagações sobre a atividade musical na tentativa de compreender o processo de construção identitária do flautista erudito no Brasil, enquanto trabalhador, em suas múltiplas atividades como sujeito produtor e transmissor de cultura.

---

<sup>6</sup> Taubkin, Benjamim. *Viver de música. Diálogos com artistas brasileiros*. São Paulo: BEÏ, 2011, p. 7.

<sup>7</sup> Para Menger as razões que levam à escolha da profissão de ator na França passam pela busca incessante do reconhecimento individual e profissional, do prestígio social, do sucesso e das recompensas financeiras. Menger *apud* Borges, Vera. *A arte como profissão e trabalho: Pierre-Michel Menger e a sociologia das artes*. Revista Crítica de Ciências Sociais. Dezembro de 2003, p. 132. Disponível em: <http://rccs.revues.org/1209>. Acesso em 14 de abril de 2010. 2003, p. 132)

<sup>8</sup> Becker, Howard. *Op. cit.*, p. 55.

<sup>9</sup> Menger, Pierre-Michel. *Retrato do Artista enquanto Trabalhador. Metamorfoses do Capitalismo*. Lisboa: Roma, 2005, p. 8.

Uma construção identitária que passa, segundo Roger Chartier, pelas “práticas que visam a fazer reconhecer uma identidade social, a exibir uma maneira própria de estar no mundo, a significar simbolicamente um estatuto e uma posição”, e pelas “formas institucionais e objetivadas graças às quais ‘representantes’ (instâncias coletivas ou indivíduos singulares) marcam de modo visível e perpetuado a existência do grupo, da comunidade ou da classe”.<sup>10</sup>

Mas, falar sobre a identidade desses músicos é ter em mente, utilizando a reflexão de Tomaz Tadeu Silva, que não se trata de uma identidade “fixa, estável, coerente, unificada, permanente,” nem tampouco “homogênea, definitiva, acabada, idêntica, transcendental” Pelo contrário, ainda segundo este autor, é ter conhecimento de que ela é “uma construção, uma relação, um ato performativo. É, ainda, contraditória, fragmentada, inconsistente, inacabada”,<sup>11</sup> ou, nas palavras de Zygmunt Bauman, “um quebra-cabeça incompleto”.<sup>12</sup>

Partindo, assim, do flautista erudito profissional brasileiro como objeto e para atender à proposta desta pesquisa, sem abandonar as considerações acima, buscou-se apoio em alguns questionamentos que permitiram:

- Analisar os caminhos percorridos para a formação e a posterior profissionalização desses músicos diante das dificuldades e incertezas da atividade musical;
- Investigar a compreensão que esses músicos possuem da atividade musical e em relação às demais atividades com localização demarcada no mundo de trabalho como, por exemplo, engenheiro, médico, advogado, entre outras;
- Identificar a existência ou não de instâncias reguladoras, reconhecidas como legítimas e representativas, e, caso existam, se as mesmas interferem na composição de valores de salários e cachês praticados no país;
- Identificar qual a representação que esses profissionais elaboram de suas habilidades técnicas, de seu conhecimento musical e da atividade profissional que desempenham;

---

<sup>10</sup> Chartier, Roger. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre: UFRGS, 2002a, p. 73.

<sup>11</sup> Silva, Tomaz Tadeu. *A produção da identidade e da diferença*. In: Silva, Tomaz Tadeu. *Identidade e Diferença*. A perspectiva dos estudos culturais. 8ª. ed.. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 96-97.

<sup>12</sup> Bauman, Zygmunt. *Op. cit.*, p. 54.

– Identificar as perspectivas da categoria quanto ao seu futuro profissional nas questões de previdência social, dos direitos trabalhistas, do bem-estar social cotidiano e familiar, da manutenção de sua atividade no mercado de trabalho.

E para entender o que se passa no mundo da flauta e no mundo do trabalho musical fez-se importante ouvir o que o flautista brasileiro teria a dizer. Mas, por que o flautista? E por que a delimitação daquele que atua no segmento de música conhecida como erudita ou clássica?

Em primeiro lugar, pela preocupação com os aspectos ligados ao mundo do trabalho da música onde o flautista brasileiro atua. Em segundo lugar, pela identificação pessoal com o sujeito desta pesquisa, pois, vale lembrar que antes de pesquisador sou músico, flautista e professor de música.

Mas, ainda era preciso saber quem observar. Afinal, o flautista transita entre várias linguagens e estilos musicais. Optou-se por restringir a pesquisa àqueles que tivessem concluído o curso superior de música.<sup>13</sup> Esta delimitação, mais uma decisão prática do que pessoal, acabou por conduzir ao flautista que tem a música erudita como meio de trabalho.<sup>14</sup>

Entretanto, a resposta à escolha do objeto e do sujeito desta pesquisa poderia também estar na fala de Antônio Carlos Carrasqueira sobre a importância da flauta no Brasil e de quantos bons flautistas tivemos no país.

No Brasil... terra boa e gostosa... terra de grandes músicos, e de excelentes flautistas, de norte ao sul do país, vemos virtuosos, seresteiros, chorões, “jazzistas”, “concertistas”, roqueiros, sambistas, mestres e aprendizes desse instrumento presente, desde os mais remotos de nossa história, na música de nossa gente. Muitos desses artistas permanecem desconhecidos do grande público, outros têm condições de aparecer mais e mostrar sua arte, mas o fato é que sempre houve grandes flautistas e, sobretudo, muito atuantes na história da música brasileira.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Do total de 38 entrevistas realizadas, apenas três dos entrevistados não possuíam formação superior em música. No entanto, optou-se por incluí-los na pesquisa, pois, um tem vasta experiência no mundo da música, outro foi professor de flauta nos cursos técnicos de música em uma universidade e um terceiro era flautista numa orquestra profissional e estava cursando o mestrado em música. Outra importante informação diz respeito às mulheres. Em um total de 13 flautistas elas representam 34% do total dos entrevistados. Falaremos sobre esse assunto no terceiro capítulo.

<sup>14</sup> Apesar da extensa e rica, a música popular brasileira (e também o jazz) possui ainda pouca inserção nos cursos universitários no Brasil. Uma prática que, felizmente, começa a mudar. Neste artigo o flautista brasileiro será tratado apenas por flautista e ou músico. Voltaremos a esse assunto no primeiro capítulo deste trabalho.

<sup>15</sup> Carrasqueira, Antônio Carlos. *Flauta Brasileira*. Disponível em: <http://ensaios.musicodobrasil.com.br/toninhocarrasqueira-flautabrasileira.htm>. Acesso em 19 de maio de 2011.

Falar sobre o flautista brasileiro é também uma forma de registrar a vida desses músicos e seus pensamentos, afinal, segundo um dos entrevistados, “nós não temos uma memória flautística”, ou como questiona outro desses músicos:

– Onde eles [os flautistas] têm a chance de contar sua história, onde a gente vai ter depois um registro pra daqui a muito tempo, muitos anos pras pessoas poderem ouvir o que os flautistas dessa época pensavam, qual foi a história dos flautistas desse momento, de virada de século, século XX/XXI?

E ouvir as histórias de alguns colegas de trabalho e por poder contar parte delas (fossem eles próximos a mim ou não, conhecidos meus ou não), movidas pelo paixão pela atividade musical e pela flauta, foi mais um grande motivador dessa pesquisa.

Afinal, os flautistas, como quaisquer outras pessoas, têm preocupações, responsabilidades, prazeres. E essa pesquisa é uma maneira de lembrar e registrar esses sentimentos, mas também os conhecimentos desses profissionais que merecem nosso reconhecimento, respeito e admiração. Também é uma maneira de retribuir o muito que nos foi dado de coração por professores, colegas, alunos (mas nunca se esquecendo que tudo foi fruto de muito trabalho), como nos conta Odette Ernest Dias, quando agradece por ter sido entrevistada aqui e em outros momentos.

– Realmente, porque eu nunca pensei que essas coisas fossem acontecer. Nunca pensei, sabe. Às vezes acho que vocês me fazem descobrir a mim mesma. Que eu sou até outra pessoa. Entende? É uma descoberta muito grande essa relação assim. Eu sou muito grata.

É certo que este encaminhamento e a identificação com os sujeitos dessa pesquisa poderiam conduzir à confusão entre o papel de pesquisador e a opinião como músico. Porém, recorremos a Louis Pinto que nos conforta quando diz:

Mas o que é a construção de objeto senão a possibilidade de abrir um espaço de observação e interrogação em função de um determinado ponto de vista? Dizer que o ponto de vista cria o objeto é o mesmo que dizer que o objeto é definido em e por uma perspectiva.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Pinto, Louis. *Pierre Bourdieu e a Teoria do Mundo Social*. Rio de Janeiro: FGV, 2000., p. 163  
Recorremos também a Durval Albuquerque Jr. quando diz: “a percepção destes [espaços] são relativos à narrativas que os constroem, ao ponto de vista de quem os vê. Os espaços são construções do olhar humano, do falar humano, do uso dos seus sentidos, das suas práticas, as mais diversas”. Albuquerque Jr., Durval Muniz de. *Nos destinos da fronteira: história, espaços e identidade regional*. Recife: Bagaço, 2008, p. 95.

Assim, para minimizar este desconforto, recorreremos aos diálogos entre a Música, que nos ajuda a compreender de que maneira pensamos, estudamos, lemos, interpretamos e tocamos música, a História Cultural, com seus autores e seus encaminhamentos metodológicos, a Sociologia do Trabalho, sobretudo à voltada ao segmento artístico, e, ainda, outras disciplinas afins, que permitiram traçar caminhos e tecer algumas considerações sobre o trabalho do flautista brasileiro.

Porém, não foram desprezados meus próprios sentimentos, vivências e conhecimentos como um profissional da música, dando suporte à análise proposta, mesmo sabendo dos riscos advindos dessas escolhas, que permitiram aprofundar nas discussões, nos diálogos e nas informações obtidas no processo de construção desta pesquisa e presentes no texto final deste trabalho.

Esse trabalho é fruto de uma busca alicerçada, principalmente nas experiências dos flautistas brasileiros, em atividade ou não, famosos ou anônimos, bem sucedidos ou não (em toda a subjetividade do termo), na tentativa de identificar e construir percepções e imagens da atividade musical desses profissionais na busca de respostas de uma representação coletiva, como sujeitos inseridos em seu mundo social.

Uma discussão que promovesse o entendimento do trabalho deste músico como uma prática gerada pelas representações de um passado, recente ou distante, mas também pela incerteza, pela imprecisão e pela nebulosidade que são “as chaves do tempo presente”, segundo Maffesoli,<sup>17</sup> lidando com o imaginário, com a construção de valores, com a memória, com a identificação e a tradução das sensibilidades, dos medos, dos temores e das frustrações, mas também das realizações desse grupo de profissionais.

Representações que, segundo Roger Chartier, permitiriam identificar como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler. Uma tarefa que supõe classificações, divisões e delimitações que organizam a apreensão do mundo social como categorias fundamentais de percepção e de apreciação do real. Figuras produzidas pelas disposições estáveis e partilhadas e pelas práticas articuladas (políticas, sociais, discursos), graças às quais o presente pode adquirir sentido.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Maffesoli, Michel. *A transfiguração do político: a tribalização do mundo*. Porto Alegre, Sulina, 1997, p. 78.

<sup>18</sup> Chartier, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 2002b, p. 16-17.

Buscou-se na interdisciplinaridade outros olhares que permitiriam levantar algumas questões sobre o músico como trabalhador, uma vez que muitas delas, conforme ressalta Marcos Castro, não são formuladas, até mesmo pelos próprios músicos, ou pertençam a outros campos de pesquisa.<sup>19</sup>

Optou-se, assim, por realizar um levantamento de uma bibliografia pertinente, lançando ainda o olhar a jornais, revistas e dicionários que poderiam (ou não) conferir a este processo um “senso de realidade”, segundo Bhabha.<sup>20</sup> Porém, logo de cara (ainda no processo de construção do projeto de pesquisa como candidatura ao curso de Doutorado em História Cultural do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília), foi possível identificar a pequena quantidade de pesquisas e publicações dedicadas ao trabalho do músico no Brasil. Também constatou-se que são poucas as pesquisas sobre o flautista brasileiro, salvo as poucas exceções como pode-se verificar na bibliografia ao final deste trabalho. A situação era e ainda é mais constrangedora quando se percebe a quase inexistência de trabalhos voltados ao flautista brasileiro como trabalhador.<sup>21</sup>

Diante desse quadro, como construir e reconstruir a realidade vivida pelos flautistas brasileiros, se são poucos os registros sobre sua atividade profissional? Como ter acesso a preciosas informações como construtoras de identidades variadas através dos espaços da História Cultural? Se não dispomos destas informações, a quem recorrer?

Era preciso, pois, ouvir o que os flautistas brasileiros tinham a dizer. E a eles foi dada a palavra.

A maneira de ouvi-los foi principalmente por meio de entrevistas semiestruturadas. Como vimos acima, foram trinta e oito entrevistas no total. Além delas, haviam dois interessantes depoimentos disponíveis na internet (entrevistas realizadas pela Rádio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e veiculadas no programa “Música em Pessoa”)<sup>22</sup> e um flautista pediu que o formulário com as questões

---

<sup>19</sup> CASTRO, Marcos Câmara de. *Os estilhaços da orquestra: Resenha do livro L'orchestre dans tous ses éclats: ethnographie des formations symphoniques, de Bernard Lehmann. Opus*, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 23-36, jun. 2009.

<sup>20</sup> Bhabha, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 82.

<sup>21</sup> Na bibliográfica consultada encontrou-se livros que tratavam sobre a vidas de Patápio Silva e Joaquim Callado, algumas teses e dissertações sobre Odette Ernest Dias, Altamiro Carrilho, João Dias Carrasqueira e Expedito Viana. Encontramos ainda pesquisas que retratam a influência da flauta francesa no Brasil, uma que lança os olhos aos flautistas da Orquestra de Minas Gerais e outra que trata sobre os problemas de saúde advindos da prática cotidiana da flauta, bom como artigos sobre o mundo da flauta.

<sup>22</sup> Disponíveis em: <http://programamusicaempeessoa.blogspot.com.br>. Acessos entre 21 de maio e 28 de agosto de 2012.

fosse enviado por *email* para que respondesse por escrito (ele disse que não tinha acesso a programas de computador que permitissem realizar nossa conversa via internet), bem como algumas perguntas que foram enviadas aos flautistas entrevistados para esclarecer algum assunto pendente.

A opção por entrevistar os flautistas, brasileiros ou estrangeiros, que vivem e trabalham no Brasil,<sup>23</sup> se deu pelas limitações de documentação escrita, como mencionamos acima. Porém essas entrevistas “mostraram ser não apenas um recurso substitutivo de fontes melhores, mas, em si mesmas, uma fonte nitidamente valiosa”, segundo Bernard Donoghue e George Jones, citados por Paul Thompson.<sup>24</sup>

Seguiu-se essa orientação pois, segundo Ricouer, todos os tipos de rastros possuem a vocação de ser arquivados. Tudo pode tornar-se documento. Uma maneira de “compreender o presente pelo passado e, correlativamente, compreender o passado pelo presente”.<sup>25</sup>

Dentre estes rastros, era preciso buscar e identificar fatos, sobretudo por intermédio desses músicos, que permitiriam analisar e interpretar esta construção identitária, recorrendo às memórias e às experiências com o intuito de encontrar as dúvidas, as dificuldades, as derrotas, os questionamentos, as angústias, mas, também, as celebrações de alegria, de prazer, de realizações pessoais e sentimentos de vitória quanto à atividade exercida.

Colher informações que contivessem opiniões e experiências pessoais ou coletivas, resgatar práticas relativas aos usos e costumes desses atores sociais, que pudessem gerar inúmeras representações e fazer parte das representações coletivas do flautista erudito brasileiro, foram passos fundamentais para tentar descrever o mundo do trabalho desse músico.

Seria, assim, preciso descrever o mundo desses atores, o que, segundo Robert Darnton, existem inúmeras possibilidades, tais como: relatar emoções, encontrar o senso de lugar como orientação geral da vida, sobretudo, para alcançar um elemento

---

<sup>23</sup> Vale ressaltar que o título da tese remete à construção identitária do flautista brasileiro como trabalhador. No entanto, incluir os estrangeiros neste universo se deu não só pelo fato destes músicos terem construído a maior parte de suas carreiras no Brasil, mas, sobretudo pela importância e dedicação despendida à flauta e à música no Brasil e que deve ser estendido a outros músicos estrangeiros que aqui vivem ou viveram.

<sup>24</sup> Thompson, Paul. *A voz do passado. História Oral*. São Paulo: Paz e Terra, 1997, p. 118. Recorremos ainda a Bauman quando diz que “a tarefa de um construtor de identidade é, como diria Lévi-Strauss, a de um *bricoleur*, que constrói tido tipo de coisas com o material que tem à mão...”. Bauman, Zygmunt. *Op. cit.*, p. 55.

<sup>25</sup> Ricouer, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp, 2007, p. 178-180.



básico das visões do mundo, não para descobrir qual o verdadeiro aspecto de um determinado objeto, “mas entender como nosso observador a observou”.<sup>26</sup>

Justificava-se, pois, recorrer aos testemunhos visto que a lembrança é, conforme Chartier,

mais do que útil em uma época em que as fortes tentações da história identitária correm o risco de embaralhar toda distinção entre um saber controlado, universalmente aceitável, e as reconstruções míticas que vêm confirmar memórias e aspirações particulares.<sup>27</sup>

Recorrer à transmissão oral dos flautistas é poder, segundo Carlo Ginzburg, encontrar as pistas, os sinais, os indícios, eventualmente superficiais, mas essenciais, que possam ser assumidos como elementos reveladores de fenômenos mais gerais do processo de construção identitária desses músicos como trabalhadores, através de observações e experiências próprias, de suas práticas e de suas relações com seu mundo social.<sup>28</sup>

Ricouer cita que “o testemunho nos leva, de um salto, das condições formais ao conteúdo das ‘coisas do passado’” e, com ele, inaugura-se um processo que parte da “memória declarada, passa pelo arquivo e pelos documentos e termina na prova documental”, através de “narrativas, artifícios retóricos, colocação em imagens”.<sup>29</sup>

Mas, “até que ponto o testemunho é confiável?”, pergunta o autor, especialmente pelo questionamento que suscita, a ponto de ser considerado como “uma verdadeira crise do testemunho”.<sup>30</sup> Para ele, a suspeita se desdobra ao longo de uma cadeia de operações que vai da percepção (início da cena vivida), passa pela retenção da lembrança e concentra-se na declaração e na narrativa da reconstituição dos traços dos acontecimentos. Ele sustenta essa suspeita por meio de componentes essenciais na operação do testemunho: na fronteira entre a realidade e a ficção; na especificidade do testemunho; no credenciamento (confiabilidade *versus* suspeita); no espaço de controvérsia; na reiteração do testemunho, como forma de atestar a confiabilidade; e no fazer do testemunho uma instituição.<sup>31</sup>

---

<sup>26</sup> Darnton, Robert. *O grande massacre dos gatos e outros episódios da história cultural*. Rio de Janeiro: Graal, 1986, p. 142-144.

<sup>27</sup> Chartier, Roger. *Op. cit.*, p. 15.

<sup>28</sup> Ginzburg, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais. Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 177-178.

<sup>29</sup> Ricouer, Paul. *Op. cit.*, p. 170-171.

<sup>30</sup> *Idem*, p. 186.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 171-175.

Os discursos trouxeram as ideias, os ideais e os pensamentos dos flautistas entrevistados. Os caminhos trilhados por eles na formação e rumo à profissionalização, as relações de trabalho, a cotidianidade de estudo e as implicações desta prática, as relações sociais e institucionais dentro e fora dos diversos espaços de trabalho, as relações e cumplicidades com seu(s) instrumento(s), o prazer de tocar, a apropriação dos lugares que servem de palco (além do próprio palco), a relação da partitura, enfim, suas representações sobre ser flautista e sobre o que seria “levar a vida na flauta”.

Talvez pudéssemos resumir essas representações sobre a vida do flautista profissional brasileiro na imagem criada pela dicotomia dificuldade-prazer, como dissemos acima. Mas, assim, deixaríamos de lado as nuances dos quadros desenhados e a riqueza dos detalhes de todo o processo e as expectativas do que há por vir nos mundos do trabalho e da flauta, segundo as perspectivas desse sujeito.

Mas, retornemos às entrevistas, pois, ainda é preciso dizer algumas palavras sobre alguns procedimentos adotados.

A escolha e a participação dos flautistas se deu por alguns motivos. Em primeiro lugar, o que se revelou um facilitador no processo, procurei encontrar músicos que se dispusessem a participar da pesquisa, começando pelos flautistas que conheci em cursos de formação, nos locais de trabalho, ex-alunos e ex-professores.<sup>32</sup> Após os primeiros contatos, por telefone ou via internet (*email* ou *Facebook*),<sup>33</sup> foi preciso montar uma agenda para a realização das entrevistas, muitas delas feitas nas cidades do Rio de Janeiro, Brasília, São Paulo e Goiânia, e outras realizadas via internet. Vale dizer que durante as entrevistas surgiu um fato curioso: alguns músicos sugeriram nomes de outros flautistas para que participassem da pesquisa e que poderiam contribuir com importantes informações, fato que se confirmou. Formou-se assim um grupo de

---

<sup>32</sup> “Redes de relações” a que se refere Menger como uma “armadura organizacional capaz de favorecer a constituição de equipas”. Menger, Michel-Pierre. *Op. cit.*, p. 86. Becker diz, que nessas relações o importante é conhecer bem as pessoas “para lhes entregue em mãos uma parte de um projeto”. Becker, Howard. *Op. cit.*, p. 94.

<sup>33</sup> Muitos dos contatos foram obtidos nos grupos de flautistas existentes no *Facebook* e ou no sítio da Associação Brasileira de Flautistas (ABRAF).

participantes de várias gerações,<sup>34</sup> com idades entre 20 e 82 anos, de todas as regiões do país. Por fim, realizei as entrevistas.<sup>35</sup>

No que diz respeito aos procedimentos das entrevistas, vale ressaltar que tanto no momento do primeiro contato quanto no início das entrevistas os flautistas foram previamente informados sobre os procedimentos da pesquisa, de que as informações obtidas seriam utilizadas para compor o texto e as entrevistas gravadas poderiam ser anexadas ao trabalho final em forma de CD. Ficaram cientes ainda de que tais informações poderiam ser utilizadas em outras publicações, assim como disponibilizadas em páginas da internet. Diante disso, o entrevistado tinha a opção ou não de participar da pesquisa, como também ter ou não seu nome vinculado às falas. Feitas suas opções os flautistas preencheram e assinaram um documento onde contam suas escolhas.

Foi elaborado um questionário, semi-estruturado, que funcionou como um guia, através do qual pretendia-se obter informações sobre a formação (musical e escolar), o trabalho (atividades desenvolvidas, atuais e futuras), o cotidiano de estudo e trabalho (locais, prática, conhecimento), as instituições e suas representatividades (significado, importância, participação e presença), entre outros assuntos.

Alguns músicos receberam previamente, além das explicações sobre os procedimentos das entrevistas e a que se destinava a pesquisa, uma folha onde constavam os tópicos que seriam abordados nas entrevistas. Em alguns casos, este procedimento se mostrou negativo ao bom andamento das entrevistas, uma vez que alguns músicos narravam suas histórias adiantando-se às perguntas. Em outros momentos, alguns músicos tiveram acesso ao questionário completo e impresso, o que se mostrou ainda mais contraproducente. Nas duas situações o flautista dava início à sua trajetória sem, no entanto, seguir uma sequência lógica, onde os assuntos (formação, trabalho, estudo, etc.) eram apresentados de forma desconexa, misturada e confusa.

---

<sup>34</sup> Tomamos como base a definição de geração como sendo o período de tempo compreendido por cerca de 25 anos. Adotou-se para este trabalho três categorias sugeridas por Vera Borges: a “jovem geração” (compreendida entre 22 e 47 anos), a “geração intermediária” (de 47 a 72 anos) e a “antiga geração” (acima de 72 anos). Porém, estas faixas etárias diferem das estabelecidas pela autora, que as enquadra da seguinte forma: abaixo de 35 anos, entre 36 e 46 anos e 47 anos ou mais, respectivamente. Borges, Vera. *Teatro, Prazer e Risco. Retratos sociológicos de actores e encenadores portugueses*. Lisboa: Roma, 2008, p. 16.

<sup>35</sup> Tentou-se obter o maior número de depoimentos, mas, em alguns casos, apesar do contato, não foi possível realizar as entrevistas devido a compromissos dos flautistas que se tornaram fortes impedimentos. Outros músicos, lamentavelmente, diante de problemas de saúde, próprio ou de pessoas próximas, não puderam participar.

Diante desses fatos, optou-se por fazer um pequeno comentário sobre os tópicos e não mais entregar as questões aos músicos as quais seriam feitas apenas no decorrer das entrevistas. Esta ação tornou os encontros mais produtivos e eficazes, uma vez que, diante de questões mais pontuais, os flautistas tiveram mais tempo para lembrar de fatos, locais e situações vividas, e responder às questões com clareza e tranquilidade.

Algumas entrevistas foram curtas, menos de trinta minutos. Outras, longas, passaram de duas horas e algumas tiveram que ser realizadas em mais de um encontro. Independentemente do tempo, todas vieram carregadas de ricas informações que não poderiam ser esquecidas e que precisavam ser registradas. Como dissemos acima, os entrevistados tinham conhecimento dos procedimentos, que incluíam a gravação em áudio e vídeo, quando autorizadas. Algumas entrevistas foram registradas apenas em áudio, seja pela vontade do flautista ou mesmo diante da impossibilidade da filmagem quando feita pela internet. Entretanto, a maioria das entrevistas foi registrada em vídeo.

O fato de ter uma câmara ou um gravador diante de si e anunciar que estaríamos gravando (palavra, às vezes, maldita para alguns) fez com que alguns dos entrevistados se sentissem desconfortáveis. Felizmente, isso se resumia ao início dos encontros e não interferiu negativamente no resultado final esperado que era tentar ouvir o que o flautista tinha a dizer, perpassando por todo o questionário.

Bauman nos alerta que, no tempo fluido e em constante mudança em que vivemos

(...) a ideia de eternidade, duração perpétua ou valor permanente, não tem fundamento na experiência humana. A velocidade da mudança, dá um golpe mortal no valor da durabilidade: “antigo” ou “de longa duração” se torna sinônimo de fora de moda, ultrapassada, algo que “sobreviveu à sua utilidade” e portanto está destinado a acabar em breve numa pilha de lixo.<sup>36</sup>

Diante dessa observação, vale relatar os meios utilizados para o arquivamento dos depoimentos, afinal, dentro de pouco tempo novos equipamentos estarão no mercado (com mais funções, melhores resoluções, maior capacidade de armazenamento, etc.), e os utilizados nesta pesquisa poderão ser considerados ultrapassados e desconhecidos por muitas pessoas no futuro.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Bauman, Zygmunt. *Op. cit.*, p. 79-80.

<sup>37</sup> Paul Thompson cita o uso de gravadores de fitas cassetes (um equipamento atualmente esquecido nas prateleiras e, por que não dizer, obsoleto) para a realização das entrevistas. Thompson, Paul. *Op. cit.*, p. 84.

Para registrar as entrevistas foram utilizados um gravador digital (H4N Zoom) e uma câmara filmadora digital (Sony Handycam DCR SX21). Outro recurso utilizado foi o *Skype*, um programa de computador (*software*) destinado a realizar conversas (som e imagem) via internet e que possibilitou entrevistar flautistas de todas as regiões do Brasil, sem o qual seria uma tarefa muito difícil de ser cumprida diante das grandes distâncias entre as cidades brasileiras,<sup>38</sup> que demandariam grandes deslocamentos, além do alto custo. Para registrar essas entrevistas recorreu-se ao *Vodburner*, também um programa de computador, que permite gravar as conversas realizadas pelo *Skype*. Por fim, as entrevistas foram arquivadas em CDs, como dissemos acima, em um computador e em uma memória externa.

Mas vale ressaltar que se a tecnologia ajuda, em alguns momentos ela falha e até mesmo atrapalha. As constantes interrupções de acessos à internet (queda da conexão), a variação das velocidades de transmissão de dados pela internet entre o entrevistado e o entrevistador e ou mesmo o desconhecimento e o pouco domínio inicial dos equipamentos de gravação de som e imagem e dos programas utilizados no processo, fizeram com que alguns dos arquivos não tivessem a qualidade esperada. Porém, por sorte e felicidade, essas dificuldades iniciais não interferiram negativamente de maneira que as conversas fossem prejudicadas.<sup>39</sup>

Durante as entrevistas, além das perguntas preparadas antecipadamente, foram feitos novos questionamentos importantes que suscitaram novas reflexões dos entrevistados sobre suas falas.

Em alguns momentos, as posições durante as entrevistas se invertiam, onde entrevistado virava entrevistador, como foi, por exemplo, o caso de uma flautista que questionou qual seria o mercado de música no Brasil (e alertou sobre a necessidade de dimensionar-se o mercado de trabalho para o flautista no país, afinal, ser flautista no Brasil é diferente de ser flautista em outros países), bem como qual seria o lugar e o papel destinado à mulher no mundo do trabalho brasileiro.

---

<sup>38</sup> As entrevistas realizadas via *Skype* foram feitas a partir de Goiânia, mas também de Lisboa, Portugal, durante o Doutorado Sanduíche na Universidade de Lisboa.

<sup>39</sup> Vale ressaltar que quase todas as entrevistas foram registradas em mais de uma mídia disponível (áudio e vídeo), quando permitido pelo entrevistado. As conversas realizadas pela internet foram gravadas tanto pelo *Vordburner* quanto pelo gravador digital, ligado diretamente às caixas de som do computador, e quando havia qualidade de imagem filmou-se a tela do mesmo. Esse excesso de cuidados permitiu que, no caso de falha de algum equipamento ou quando houvesse uma má qualidade de áudio, fosse possível recorrer a outra mídia utilizada, fato que permitiu tirar dúvidas sobre palavras, frases, nomes, etc., em inúmeros momentos.

Ocorreram muitas vezes, durante as entrevistas, dos flautistas falarem que se esqueciam de coisas, de que não tinham certeza das afirmações ou mesmo do sentimento de que alguma coisa ficaria para trás e ou de que se lembrariam de coisas importantes ao final da gravação ou mais tarde quando relembassem da conversa.

Porém, Ricouer nos conforta quando diz que “o esquecimento [natural do ser humano] é o desafio por excelência oposto à ambição de confiabilidade da memória”.<sup>40</sup> Marc Bloch, citado por Ginzburg, por sua vez nos dá uma ideia da dimensão do esquecimento e da memória:

Enquanto viver e caso não termine os meus dias numa imbecilidade total, jamais esquecerei o dia 10 de setembro de 1914. As minhas lembranças dessa jornada não são, todavia, totalmente precisas. Sobretudo, elas estão conectadas muito mal. Formam uma série descontínua de imagens, em verdade muito vivas mas pouco coordenadas como uma película cinematográfica que apresente, aqui e ali, grandes lacerações e cujas cenas possam ser invertidas sem que as pessoas percebam.<sup>41</sup>

As interrupções nas entrevistas também foram constantes, afinal eu estava entrando no cotidiano de trabalho e de descanso dessas pessoas, seja em casa, seja no ambiente de trabalho. Em casa, telefones tocavam e ou familiares reclamavam a presença daquele que estava dando atenção a mim. Nos espaços de trabalho, alunos, colegas e funcionários também reclamavam a presença do entrevistado. Fato curioso foi o observado nos locais de trabalho, principalmente, nas escolas e nas salas de ensaios de orquestras: a presença constante da música ao fundo (às vezes mais próxima do que gostaríamos para a realização das entrevistas).<sup>42</sup>

Mais do que entrevistas, esses momentos, às vezes bem informais,<sup>43</sup> foram conversas ricas e prazerosas com antigos e novos colegas da atividade musical. Em alguns momentos, ser músico e flautista foi um facilitador, nas quais as conversas decorreram como um diálogo, uma troca de informações.<sup>44</sup> É certo que em alguns casos

---

<sup>40</sup> Ricouer, Paul. *Op.cit.*, p. 425.

<sup>41</sup> Marc Bloch *apud* Ginzburg, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 115.

<sup>42</sup> Esse detalhe demonstra a pouca atenção daqueles que deveriam cuidar da qualidade do ambiente de trabalho musical, sobretudo, no que diz respeito ao isolamento acústico das salas de aula.

<sup>43</sup> Vale citar, a título de curiosidade, alguns momentos peculiares que deram a esses encontros o ar da informalidade: um flautista sugeriu que eu me deitasse no sofá por estar com um aspecto de cansado (foi um dia de intenso calor no Rio de Janeiro); em outro, diante do frio, foi oferecido um chimarrão para que eu me aquecesse, mesmo que nossa conversa estivesse acontecendo via internet.

<sup>44</sup> Para Odette Dias, participar dessas entrevistas “dá uma sensação muito de vida, [de] saber que essas coisas que eu vivo até hoje, que eu posso me comunicar, fui muito tímida quando era criança, que eu posso me comunicar dessa forma, dando uma entrevista pra você. Não é nem a entrevista, mas é conversar, tudo.”

esta condição me obrigou, como entrevistador, a ser mais insistente a certas questões e estar atento para que alguns detalhes não fossem deixados de lado, tais como o ato de estudar e o que estudar, ou nomes de professores, locais, épocas, etc.

Talvez, esses flautistas, por não considerarem que algumas dessas informações ou mesmo parte delas não fossem importantes aos olhos de quem conhece a atividade de perto, tenham respondido com certa displicência, de maneira que parte das informações eram omitidas, não propositadamente, e que poderiam passar despercebidas.

Ledo engano. Cada um dos entrevistados carrega uma grande e importante história de vida (trabalho e estudo), o que, por si só, seria um rico material para a presente pesquisa. A diversidade de personalidades foram inicialmente uma barreira a ser enfrentada: dos mais tímidos era como tirar leite de pedra; dos mais extrovertidos era preciso estar atento para que os objetivos propostos não fossem esquecidos e em alguns momentos era preciso retomar o fio da meada. Sinais particulares que foram ficando mais claros a cada encontro e que, com a experiência em realizar as entrevistas, foram ficando mais tranquilos de lidar.

Ainda era preciso enfrentar a impressão que muitos flautistas de que suas trajetórias não eram importantes e que eu poderia procurar pessoas mais interessantes. Ora, isso também se mostrou um grande equívoco. Segundo Lucien Febvre, citado por Ginzburg,<sup>45</sup> “as fontes históricas não falam sozinhas mas só se interrogadas de maneira apropriada”. E as entrevistas se prestaram perfeitamente a isso, contribuindo positivamente ao processo de busca dos momentos vividos por esses atores sociais. Ao final dos encontros os entrevistados reconheciam que suas histórias eram ricas e importantes e foi comum ouvir o quanto estavam admirados por terem se lembrado de fatos ocorridos há tanto tempo e que estavam guardados na memória como se fossem livros esquecidos nas estantes que precisavam ser lidos, ou, recorrendo às palavras de Carlo Ginzburg, de que “o passado é um filme, nossa memória é um projetor”.<sup>46</sup> Ficavam, assim, felizes por reconhecer quão importante seria a participação nessa pesquisa na construção identitária do flautista brasileiro como um trabalhador.

Realizar, arquivar, transcrever, imprimir, ler, reler e corrigir as entrevistas foi um processo que demandou muito tempo, dedicação e atenção.<sup>47</sup> Repetidas vezes foi

---

<sup>45</sup> Lucien Febvre *apud* Ginzburg, Carlo. *Op. cit.*, 2002, p. 114.

<sup>46</sup> *Idem*, p. 111.

<sup>47</sup> Vale ressaltar que, no início de 2013, já eram quase 40 relatos (incluindo as duas entrevistas retiradas da internet), representado mais de cinquenta horas de gravações que demandariam (e demandaram) um

preciso retornar ao texto transcrito, ao áudio, ao vídeo e às anotações feitas durante as entrevistas para tentar compreender e esclarecer algo que o entrevistado havia dito.<sup>48</sup> Ações que auxiliaram a identificar sinais, tais como tons de voz, intensidade, um acento diferente em alguma palavra ou frase, uma expressão facial, uma respiração mais prolongada ou a suspensão da mesma, uma risada, enfim, que poderiam de alguma maneira revelar a intenção do entrevistado naquele momento ou representar alguma dúvida ou inquietação diante de algum assunto mais constrangedor. Verdadeiros encantos que não deveriam ser (e não foram) desprezados.

Um dos entrevistados pediu que fosse enviada a transcrição de nossa conversa para que ele pudesse analisar o texto completo, corrigir e acrescentar algum detalhe que tenha passado despercebidamente. Esse processo demandou muito tempo e foi preciso tomar a decisão de não enviar as gravações em áudio nem as transcrições para os demais flautistas, pois, diante da primeira experiência, chegamos a um consenso de que não haveria tempo suficiente para que todos relessem, corrigissem e reenviassem as entrevistas.

De certa forma, enviar as transcrições a esses músicos poderia ser uma maneira de comprometer a originalidade do depoimento, contida tanto na dúvida quanto na certeza dos fatos narrados. Corria-se ainda o risco de perder esse originalidade, pois o entrevistado, diante da tentação ou da prudência, poderia inserir novas informações, esquecidas no momento da entrevista e lembradas algum tempo depois, alterar ou corrigir as falas ditas no momento da entrevista, mas, também, retirar algo que considerasse inadequado ou que de alguma forma fosse constrangedor.

E os possíveis constrangimentos que algumas dessas falas poderiam suscitar foram determinantes para tomar a decisão de vincular ou não os nomes dos flautistas entrevistados às falas, mesmo que tenham sido poucos os músicos que optaram por não ter seus nomes citados no texto. Mas vale ressaltar, que nenhum dos entrevistados colocou obstáculo para que as informações relatadas fossem utilizadas, o que contribuiu de forma significativa para que não perdêssemos a oportunidade de inserir valiosas informações sobre as atividades desenvolvidas ao longo das carreiras desses flautistas

---

trabalho quase hercúleo, não só na transcrição das falas, análise e catalogação dos assuntos, mas, principalmente na escolha de tantas e importantes informações.

<sup>48</sup> Apesar da grande quantidade de informações, retornar a essas conversas proporcionaram momentos de grande prazer e alegria (dei muitas risadas sozinho), tristeza, preocupação, mas, sobretudo de identificação com as pessoas e as histórias (um risco que preferi correr, como disse anteriormente).



brasileiros, sem gerar prejuízos ao desenvolvimento da pesquisa (ou ao entrevistado) ou que comprometesse a linha de raciocínio para a composição do texto.

Outro fato que nos levou à decisão de nem sempre incluir os nomes dos entrevistados é que, ao tratarmos de pessoas com as quais possuímos vínculos de trabalho ou relacionamentos pessoais, corremos o risco de cometermos alguma injustiça por uma palavra, frase e ou pensamento mal utilizados no texto. Porém, em muitos momentos, quando as respostas não eram comprometedoras, decidiu-se pela inclusão dos nomes dos entrevistados, quando autorizados.

Assim, quando não identificados por seus próprios nomes, os entrevistados serão tratados por “flautista entrevistado”, “músico” e ou, “flautista”, e às vezes também identificados por sua geração.<sup>49</sup>

O objeto e a fonte dessa pesquisa é o flautista “erudito” brasileiro. O termo grafado destina-se a identificar os flautistas provenientes de cursos de graduação com currículos voltados à música conhecida como erudita ou clássica. Assim, em alguns momentos acrescentaremos às nomenclaturas, descritas no parágrafo acima, os termos erudito e ou popular, mais como uma maneira de intensificar as características e locais de atuação de uma ou outra atividade laboral do que uma forma de preconceito e ou estereótipo ou de tecer juízos sobre a importância de um ou outro gênero musical, assunto que voltaremos a discutir no primeiro capítulo deste texto.

Esse capítulo trará ainda discussões sobre os preconceitos e os estereótipos em relação à atividade musical sob a luz do que se considera trabalho, que em muitos casos não é considerada como tal, e uma busca no tempo pelo curioso significado da expressão “levar a vida na flauta”.

No segundo capítulo, os olhares voltam-se aos caminhos percorridos por esses músicos para sua formação, principalmente a musical. Nesses foi possível identificar as dificuldades de acesso às escolas de música e ao ensino musical, os entraves para a aquisição do instrumento, a busca por professores no Brasil e no exterior nos cursos de graduação e pós-graduação, da necessidade de aprimoramento técnico das habilidades e da solidificação dos conhecimentos musicais necessários para a entrada e permanência no mundo do trabalho musical.

---

<sup>49</sup> Sempre que as citações longas forem relativas às falas dos flautistas elas serão antecedidas do travessão ( – ), quando não acompanhadas de alguma das informações descritas acima. Essa decisão se deu por concordarmos com Célia Almeida de que não “se trata de discutir a opinião e situação de um ou outro entrevistado, mas de buscar as informações que os caracterizem como grupo”. Almeida, Célia Maria de Castro. *Ser artista, ser professor. Razões e paixões do ofício*. São Paulo: Unesp, 2009, p. 42.

O mundo da música e do trabalho musical são assuntos do capítulo seguinte. Nele veremos alguns traços do mundo do trabalho musical no Brasil que se encontra em construção e a inserção do músico nesse mundo. Para isso foi preciso lançar o olhar às oportunidades e às adversidades presentes nas diversas atividades laborais musicais possíveis e existentes no país voltadas, sobretudo, ao flautista brasileiro.

Nos capítulos seguintes, dar-se-á continuidade nas discussões sobre o mundo do trabalho musical, agora a partir das atividades desenvolvidas pelos flautistas brasileiros. No quarto capítulo, nossos olhos voltam-se às atividades do flautista estritamente ligadas à utilização do instrumento, como instrumentista e professor, aos locais de atuação, aos tipos de atividades desenvolvidas, sejam elas com contratos permanentes ou eventuais, bem como das relações pessoais e profissionais nestes espaços de trabalho. No capítulo seguinte, quinto, tratar-se-á sobre outras atividades desenvolvidas por esses músicos que não estão necessariamente ligadas às práticas com o instrumento, tais como edição de partituras, métodos e livros, coordenação de cursos e cargos de direção em escolas e universidades, produção de projetos e programas culturais, participação em comissões de músicos, associações e entidades de classe, reparação, promoção e venda de flautas, entre outros.

O sexto capítulo volta-se à cotidianidade de estudo e trabalho do flautista e das implicações advindas destas práticas e de suas relações com locais, pessoas e objetos. Ver-se-á ainda sobre as questões de remuneração e a busca por um emprego estável com garantias, mas, também sobre questões subjetivas como as relações com o palco e com o público, com a música e com o fato de tornar-se e continuar a ser músico, dos sentimentos de prazer e realização, de luta e temores sobre a atividade musical como trabalho.

Não era pretensão fazer aqui apenas um levantamento de quem são essas pessoas, apresentar suas biografias e ou identificar onde vivem e trabalham nas diversas regiões brasileiras. É claro que conhecer quem são e foram os flautistas brasileiros, que aqui vivem ou viveram, trabalham ou trabalharam, é importante. No entanto, o que moveu esta pesquisa foi a preocupação com os passos dados por esses músicos a caminho da profissionalização e a permanência na atividade, mas, também, conhecer e compreender um pouco mais sobre os mundos da música, do trabalho artístico, da flauta e do flautista.

Espero poder, por meio deste texto, compartilhar o que pensam e sentem estes sujeitos como músicos e trabalhadores que “levam a vida na flauta”.

## 1. MÚSICA E MÚSICOS: CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

A música, enquanto arte, seguindo as palavras de Arnold Hauser, é “representação de fantasias e desejos que ultrapassam o âmbito das coisas cotidianas”.<sup>50</sup> Ela lida com o imaginário, os sonhos, as lembranças, cria e recria imagens sensíveis. E ao lidar com as sensibilidades a música carrega consigo, assim como a História Cultural, a questão do indivíduo, a subjetividade e as histórias de vida através das quais os homens aprenderam a sentir, a pensar, a traduzir o mundo e os sentimentos por meio de sensações, emoções e valores pessoais, conforme nos diz Sandra Pesavento.<sup>51</sup>

Segundo Wolney Unes, não há como negar a importância da música, suas atribuições, seus usos e suas funções e falar sobre música não é só refletir sobre resultados sonoros, sobre a realização e o fazer musicais e ou sobre o fascínio que ela exerce sobre o homem.<sup>52</sup> É falar sobre as práticas culturais, sobre os “modos de fazer” e os “modos de ver” dos homens em uma sociedade, enquanto sujeitos produtores e receptores de cultura, pensadas não apenas em relação às instâncias oficiais de produção cultural, às instituições várias, às técnicas e às realizações, mas também em relação aos usos e costumes que caracterizam a sociedade, conforme José D’Assunção Barros.<sup>53</sup>

Talvez por possuir a particularidade da produção imaterial, o som, de significado ilimitado, a música é, muitas vezes, incompreendida. Incompreendida principalmente por aqueles que não conhecem a sua linguagem e seus diversos sotaques (erudito, popular, folclórico), suas particularidades e suas regras composicionais utilizadas através da reunião de sons e silêncios combinados em tempos e ritmos variados, com frases, harmonias, consonâncias e dissonâncias que carregam características individuais e coletivas de diferentes sociedades, lugares e de tempos variados.<sup>54</sup>

<sup>50</sup> Hauser, Arnold. *A arte e a sociedade*. Lisboa: Editorial Presença, 1984, p. 18.

<sup>51</sup> Pesavento, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. 2ª. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, p. 56-57.

<sup>52</sup> Unes, Wolney. *O enigma da música. Ensaio sobre a dicotomia prática ou reflexão musical*. Jornal de Resenhas, São Paulo, n. 9, 2010, p. 19.

<sup>53</sup> Barros, José D’Assunção. *História Cultural: um panorama teórico e historiográfico*. Revista Textos de História, v. 11, n. 1/2, 2003, p. 157.

<sup>54</sup> Pierre Bourdieu cita que “a apreensão e a apreciação da obra [de arte] dependem tanto da intenção do espectador que, por sua vez, é função das normas convencionais que regem a relação com a obra de arte em uma dada situação histórica e social, como da aptidão do espectador em conformar-se a estas normas, vale dizer, de uma competência artística”. Bourdieu, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 271.

Uma incompreensão que se reflete na atividade do músico que é traduzida e vista, em muitos casos, como de passatempo ou de diversão,<sup>55</sup> do “tempo não ocupado”,<sup>56</sup> e que é marcada por preconceitos, estereótipos e juízos negativos, presentes também na vida do artista brasileiro.

Curiosa e felizmente, música e sociedade são noções que não podem ser dissociadas. A música não existe meramente como página impressa, pois pressupõe executantes e ou suportes para que ela seja realizada. Não há música sem músico e este tampouco sem ouvinte. Para Marcos Napolitano, quando se dirige à música popular cantada, mas que se aplica perfeitamente à música instrumental, não há “‘contexto’ separado da ‘obra’, ‘autor’ (e artista) separado(s) da ‘sociedade’”.<sup>57</sup> A música só pode existir na (e para a) sociedade a qual, segundo Raynor, sempre foi responsável por criar condições para que o músico “atue o melhor que possa”,<sup>58</sup> e está presente em nossas vidas cotidianamente, desde os momentos mais solenes (missas, cultos, concertos, etc.) aos mais informais (em casa, nas festas, nos bares, a caminho do trabalho, etc.).<sup>59</sup>

Porém, a música, muitas vezes, é vista como uma arte meramente contemplativa ou de caráter puramente de entretenimento e lazer,<sup>60</sup> “algo que flutua no ar, exterior e independente das vidas sociais das pessoas”, segundo Nobert Elias.<sup>61</sup> Conceitos que marcam a atividade do músico, visto como alguém destinado a produzir entretenimento.

A vida do músico transita em limites muitos tênues entre o prazer proporcionado pela música e pelo fazer musical e as dificuldades inerentes à atividade laboral. E aquilo que em algum momento pode aparentar facilidade e alegria, pode encobrir uma vida de dificuldades diante dos obstáculos que o mundo do trabalho musical reserva ao músico.

---

<sup>55</sup> Coli, Juliana Marília. “*Vissi d’arte*” por um amor a uma profissão (um estudo sobre as relações de trabalho e a atividade do cantor no teatro lírico). Tese de Doutorado em Ciências Sociais na Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2003, p. 5.

<sup>56</sup> Mello, Maria Thereza Ferraz Negrão de. “*Canta que a vida é um dia*”. *Memórias, paisagens sonoras e cotidiano na era do rádio*. In: Brito, Eleonora Zicari (org.), Pacheco, Mateus de Andrade (org.) e ROSA, Rafael. *Sinfonia em Prosa, Diálogos da História com a Música*. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 88.

<sup>57</sup> Napolitano, Marcos. *História e Música*. 3ª. ed. São Paulo: Autêntica, 2005, p. 8.

<sup>58</sup> Raynor, Henry. *História Social da Música. Da idade média a Beethoven*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1981, p. 20.

<sup>59</sup> Seja nas caixas de som dos inúmeros veículos que circulam pelas cidades ou em celulares as músicas são reproduzidas muitas vezes em volumes absurdos, nem sempre desejadas por quem está ao lado desses ouvintes, e que deveriam estar confinadas aos ouvidos de quem as desejam escutar.

<sup>60</sup> Para Eric Hobsbawm entretenimento “significa qualquer talento pessoal ou dom vendido para o público ver, ouvir ou usufruir de alguma outra forma, do corpo para a alma”. Hobsbawm, Eric J. *História social do jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 1990. 6ª. edição revista e ilustrada. 4ª. impressão, p. 262.

<sup>61</sup> Elias, Nobert. *Mozart. Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995, p. 56.

É o que acontece com o músico que se vê (como um trabalhador) e vê a música (como trabalho) cercados de estereótipos e preconceitos, e que se defronta cotidianamente com expressões, brincadeiras e piadas que, apesar de serem vistas pelas pessoas que as utilizam como algo sem maldade, são muitas vezes carregadas de imagens negativas e pejorativas sobre o músico e sua atividade.

É certo que não apenas o músico deve conviver com brincadeiras e piadas sobre as atividades que exerce. Outros trabalhadores devem vivenciar situações semelhantes,<sup>62</sup> especialmente aqueles cujas atividades não estão carregadas de *status* ou que não sejam consideradas como mais importantes pela sociedade.<sup>63</sup>

No entanto, aparentemente, algumas palavras do mundo da música foram apropriadas e que vieram compor o cotidiano da linguagem das ruas, do uso e do falar comum, gírias, como cita Raul Pederneiras,<sup>64</sup> e que assumiriam lugar de destaque também nas páginas impressas.

Quem nunca ouviu alguém dizer que vai “botar a boca no trombone”, quando ameaça contar algo que alguém quer esconder e que todos gostariam de escutar?<sup>65</sup> Ou que o dia está ou foi tão pesado e que se sente cansado como se tivesse acabado de “carregar um piano”? Ou quando alguém grita “chora cavaco!”, trazendo a imagem do início de uma roda de choro, samba, pagode de fundo de quintal ou desfile de uma escola de samba no carnaval? Ou quando encontramos alguém em momentos de paz, lazer e descanso, e dizemos: isso é que “levar a vida na flauta!”

Tomemos como base a última expressão, “levar a vida na flauta”. Ela remete à vida boa, à vadiagem, ao não fazer nada, e traz à luz a representação do flautista como alguém que fica à margem do trabalho e da atividade musical como algo oposto ao que se considera como trabalho.

São gírias e expressões da linguagem utilizada nas ruas, mas que, de alguma forma, deixam marcas nas imagens construídas sobre os músicos e sobre a atividade musical, muitas vezes estereotipadas e ou preconceituosas.

---

<sup>62</sup> Um rápido olhar em páginas de busca na internet é possível encontrar piadas sobre várias profissões, como, por exemplo, no sítio <http://www.osvigaristas.com.br/piadas/>. Acesso em 20 de dezembro de 2013.

<sup>63</sup> Vale ressaltar que, felizmente, estamos distante do Rio de Janeiro do século XVI, época em que “os artistas de teatro sequer eram enterrados em solo consagrado (...) e os atores falecidos tinham os corpos atirados na vala comum dos escravos”, conforme Márcio Souza. Entretanto, o autor ainda levanta dúvidas sobre se mudou alguma coisa a respeito. Souza, Márcio. *Fascínio e repulsa. Estado, cultura e sociedade no Brasil*. Rio de Janeiro: Edições Fundo Nacional de Cultura, 2000, p. 32.

<sup>64</sup> Pederneiras, Raul. *Geringonça carioca: verbetes para um dicionário da gíria*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1922, p. 3.

<sup>65</sup> No Brasil, muitas dessas ameaças “acabam em pizza”...

E é sobre essas representações e imagens<sup>66</sup> construídas pela sociedade sobre o músico<sup>67</sup> na forma de expressões, termos, piadas e brincadeiras, que nos debruçaremos agora. Lançaremos ainda os olhos às indagações, reflexões e sensibilidades resultantes da vivência e da experiência pessoais desses músicos que se angustiam e se entristecem com os problemas e com as dificuldades da vida profissional e que buscam, com seriedade, o prazer e a realização pessoais.

Para isso propomos a análise de quatro pontos importantes para essa discussão:

- O músico e a atividade musical: entre preconceitos e estereótipos.
- Músico: erudito?
- A atividade musical é trabalho?
- Levar a vida na flauta: considerações sobre a expressão.

### 1.1 – O músico e a atividade musical: entre preconceitos e estereótipos

Apesar de intensa, a atividade musical no país, em sua grande maioria, é marcada pela precarização das condições de trabalho, instabilidade, insegurança, incerteza, individualidade, informalidade.<sup>68</sup>

Desenvolveu-se estruturada nos hábitos familiares, na educação, na igreja e nos espaços destinados ao lazer e ao entretenimento, como uma forma integradora da vida social, considerada mais como uma atividade de caráter lúdico e festivo do que propriamente profissional.

Tem-se ainda, na imaginação popular,<sup>69</sup> um conceito romântico sobre o músico como herói, mito, filho da natureza, revolucionário, mágico, um ser sobrenatural, sublime e único, como cita Anne-Louise Coldicott.<sup>70</sup>

---

<sup>66</sup> Imagens como um acessório da autoridade e da identidade que não devem nunca ser lidas como a aparência de uma realidade e que podem tornar uma realidade liminar, segundo Bhabha (*Op. cit.*, p. 85-86).

<sup>67</sup> Aqui entendido como o artista que tem domínio de seu ofício e de sua arte e que tem na atividade musical sua principal fonte de renda, de sustento e de sobrevivência, de prazer e realização.

<sup>68</sup> Condições que veremos no decorrer dos capítulos do presente trabalho.

<sup>69</sup> Para Flausino “o imaginário é uma força coletiva, um elemento fundamental da consciência, um poder mediante o qual produzimos representações globais da sociedade e de todo aquele que nela se relaciona, mas é também, principalmente, um fator de inserção da atividade imaginante individual em um fenômeno

Muitas vezes o próprio músico tem uma visão romântica sobre a atividade e sobre ser músico como relata um dos flautistas entrevistados.

– Eu imaginava o músico como ser humano totalmente diferente, mais evoluído espiritualmente, mais do que isso um ser humano sem pecados (risos).<sup>71</sup>

Também é comum encontrar representações e imagens tecidas sobre o músico associadas, entre outras coisas, à boa vida, à boemia, à vida noturna, ao ócio. De que o músico é um artesão, genioso, um vagabundo que vive de noitadas e dorme o dia inteiro. Ou, segundo Carpentier,<sup>72</sup> de que é “uma profissão [a do compositor] socialmente inútil” ou “o trabalho de quem diverte os outros”, nas palavras de Macêdo.<sup>73</sup> Relaciona-se, ainda, o músico ao homossexualismo, às drogas e ao alcoolismo.

Há sentimentos negativos, discriminatórios até, tecidos pela sociedade no que diz respeito à escolha da profissão musical, quanto ao futuro financeiro, ao sucesso profissional (em toda a subjetividade do termo), aos locais de trabalho e de que o trabalho musical não é trabalho.

Talvez a fala de “Lucy”, na imagem abaixo, de que os músicos não são pessoas reais, direcionada ao jovem pianista “Schroeder” (que em muitos quadrinhos aparece tocando um piano de brinquedo), ambos personagens de Charles Schulz, traduza um pouco o que as pessoas possam pensar a respeito do músico como uma pessoa que viva alheia a tudo e a todos.

---

coletivo”. Flausino, Márcia Coelho. *A voz rouca das manchetes. Como Veja mostrou os sem-terra em suas capas*. In: Costa, Clélia Botelho da e Machado, Maria Salete Kern (orgs.). *Imaginário e História*. Brasília: Paralelo 15, 1999. p. 44.

<sup>70</sup> Coldicott, Anne-Louise. *Avaliações Póstumas: o “herói romântico”*. In: Cooper, Barrya (org.). *Beethoven: um compêndio. Guia completo da música e da vida de Ludwig van Beethoven*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996, p. 338.

<sup>71</sup> Vale lembrar que estabelecemos o uso do travessão como um sinal identificador das falas dos flautistas entrevistados, conforme dissemos na introdução deste trabalho.

<sup>72</sup> Carpentier, Alejo. *O músico em mim*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 304.

<sup>73</sup> Macêdo, Kátia Barbosa (organização). *O trabalho de quem faz arte e diverte os outros*. Goiânia: PUC Goiás, 2010, p. 24.



Figura 1: Quadrinho de Charles M. Schulz.<sup>74</sup>

É comum observar um ar de espanto nas pessoas ao descobrir que a atividade musical é fonte de renda, de sustento e de sobrevivência, que pode ser e é uma atividade de prazer, de realizações pessoais, artísticas e profissionais. Mas, é preciso dizer que o mundo da música também é um local de frustrações, de decepções, de desilusões e de insatisfações, sejam elas materiais ou não.

É nesse momento em que a pergunta, “você vive do quê?”, vem à tona na vida do músico. Pergunta fruto do desconhecimento, do distanciamento e da incompreensão sobre a especificidade do trabalho do músico e do mundo da música. Consulte um músico profissional se ele já ouviu alguma vez essa pergunta? Provavelmente ele responderá que sim e inúmeras vezes. É muito provável que algum dos leitores deste texto já tenha feito essa pergunta a um músico, e muitas vezes sem maldade ou pré-conceitos, sobre sua atividade laboral. Mas, também, é provável que muitas vezes ela tenha exatamente a intenção contrária de quem a profere.

Porém, essa pergunta não é a única presente na vida do músico. Geralmente ela vem precedida da também famosa “você trabalha com quê?”, que por sinal é muito próxima à anterior.

O diálogo abaixo, narrado por Miguel Fabrício, um dos flautistas entrevistados, é bem representativo de uma situação muitas vezes vivida pelos músicos:

- Mãe, esse aqui é o Miguel.
- Oi, Miguel, tudo bem? O que você faz?
- Ele toca flauta. Ele estuda flauta.
- Muito lindo, que bonito. Mas, o que você faz mesmo?

<sup>74</sup> Schulz, Charles M. Disponível em: <http://www.pinterest.com/pin/173107179398883949/>. Acesso em 20 de dezembro de 2013.



- Mãe, ele toca flauta.
- Eu sei, mas o que ele faz? Qual é a profissão dele?

O que chama a atenção é que perguntas e diálogos como esses não são particulares dos músicos brasileiros<sup>75</sup> (e não somente do músico, uma vez que ela também se aplica aos que exercem outras manifestações artísticas e culturais). O título do livro de Thorsby e Thompson, “*But what do you do for a living?*” (o que você faz para viver?), publicado na Austrália, por si só é significativo e representativo pelo que passa o artista e sua atividade laboral. Mas os autores chama a atenção para algo a mais: “A escolha do título do presente relatório reflete mais uma vez a questão frequentemente colocada em prática aos artistas profissionais pelas pessoas que não conhecem a natureza de uma carreira profissional séria nas artes”.<sup>76</sup> No prefácio deste mesmo livro os autores citam outro trabalho, que retrata a ocupação e o emprego artísticos australianos, e que recebeu um título muito representativo de como a atividade artística é vista: “*When are you going to get a real job?*”.<sup>77</sup>

Recorremos ao cartunista argentino Quino, que, ao trazer a luz a representação de uma caçada de animais desenhados por um homem de um tempo distante, morador de uma caverna, traduziu de forma esplendorosa como as características da atividade artística são desconhecidas e incompreendidas.

---

<sup>75</sup> Em conversas e entrevistas realizadas com músicos em Portugal foi comum ouvir que situações como essas são muito comuns por lá.

<sup>76</sup> Thorsby, David e Thompson, Beverley. *But what do you do for a living?: a new economic study of Australian artists*. McMahons Point, Sydney: Australia Council, 1994, p 2.

<sup>77</sup> Os autores referem-se a Thorsby, David e Mills, Devon. *When are you going to get a real job?: an economic study of Australian artists*. Sydney: Australia Council, 1989.



Figura 2: Charge de Quinto<sup>78</sup>

Alguns títulos de livros e artigos também chamam a atenção sobre o mundo do trabalho artístico e do próprio artista. Um deles é o livro do espanhol Guillermo Dalia com o título “*Como ser feliz se eres músico o tienes uno cerca*”.<sup>79</sup> Outros títulos bem representativos do mundo do trabalho musical e artístico, publicados no Brasil, são os artigos de Liliana Segnini, “Criação rima com precarização: análise do mercado de trabalho artístico no Brasil”,<sup>80</sup> e de Márcia Kuyumjian (2012), “O trabalho na sombra da música”<sup>81</sup> e os livros “O trabalho de quem faz arte e diverte os outros”, de Kátia

<sup>78</sup> Quino (Joaquín Salvador Lavado). *Ni arte ni parte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1988, p. 3-7. Também disponível em: <http://pt.slideshare.net/Jackieciento/quino-ni-arte-ni-parte#>. Acesso em 14 fevereiro de 2014.

<sup>79</sup> Grifo do autor. Este livro trata sobre o que acontece ao redor da vida do músico, desde a formação ao decorrer da vida profissional, e dos relacionamentos com professores, com a sociedade, com a família, do vínculo de amor e ódio que surge com seu instrumento, mas também de suas esperanças e decepções.

<sup>80</sup> O objetivo deste trabalho é analisar as relações sociais observadas no mercado e nas relações de trabalho em arte no Brasil, destacando música e dança, privilegiando as categorias analíticas da divisão internacional do trabalho, do mercado de trabalho, das condições de trabalho e relações de gênero. Disponível em: <http://www.sbsociologia.com.br/portal/index.php>. Acesso em 3 de setembro de 2011.

<sup>81</sup> Neste artigo a autora discute o trabalho que, como o título anuncia, vive à sombra da música, aparece subordinado ao campo musical. Para uns a música surge como deleite. No entanto, para outros ela é um espaço de muito trabalho em que “a constante músico é acompanhada pela constante incerteza, pois as ambiguidades que permeiam o mundo do trabalho como um todo estão também presentes na categoria do trabalho do músico”, e “que sofre todas as inquietações em termos de relação trabalhista, de qualidade e de reconhecimento social e institucional”. Kuyumjian, Márcia de Melo Martins. *O trabalho na sombra da música*. In: Brito, Eleonora Zicari (org.), Pacheco, Mateus de Andrade (org.) e Rosa, Rafael. *Sinfonia em Prosa. Diálogos da História com a Música*. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 127-129.

Macêdo<sup>82</sup> e “Vida de músico não é fácil”, de Bohumil Med,<sup>83</sup> entre outros.

Por outro lado, mesmo diante das dificuldades do mundo da música, alguns livros trazem no título e ou em seu conteúdo o encantamento com a profissão musical, tais como o de Juliana Coli, “*Vissi D’Arte: por amor a uma profissão*”,<sup>84</sup> “Viver de Música. Diálogos com artistas brasileiros”, de Ricardo Taubkin,<sup>85</sup> ou mesmo “Uma história de amor à música”, de Scalzo e Nucci.<sup>86</sup>

Outro título que chama a atenção é o artigo do então reitor João Cláudio Todorov e da professora de piano Jaci Toffano, ambos da Universidade de Brasília, “Levar na flauta ou carregar o piano?”, publicado no jornal *Correio Braziliense*, em 19 de Outubro de 1995. Ao contrário do que parece ser, o artigo reforça o pensamento sobre as dificuldades da vida do músico. Porém, ao final do artigo os autores reportam a uma importante e significativa expressão para o flautista:

Cabe lembrar que, na Universidade de Brasília, a arte contemporânea amplia e preserva seu papel de agente transformador da sociedade com a produção e a transmissão de conhecimentos. Carregamos o piano com tanta arte que às vezes parece que estamos levando tudo na flauta.

Sim, carregar o piano é um trabalho hercúleo, se não impossível, que não cabe a uma pessoa realizar sozinha, mesmo diante do humor e da imaginação do cartunista, que consegue fazer com a situação do pianista pareça simples quando se trata de transportar seu instrumento de trabalho.

---

<sup>82</sup> Este livro, fruto de um projeto de pesquisa da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO), o qual gerou dissertações de mestrado e teses de doutoramento, é composto por uma coletânea de autores diversos os quais discutem o trabalho, o prazer e o sofrimento do profissional do mundo do trabalho artístico.

<sup>83</sup> O autor, trompista, ex-professor de música da UnB, também se intitula empresário, editor e escritor, fala de assuntos diversos que surgem no decorrer da vida do músico (da formação à profissionalização) e narra uma pequena autobiografia que inclui a sua vinda da República Tcheca para o Brasil, onde vive até hoje.

<sup>84</sup> Publicado em 2006, este livro é fruto de uma tese de doutorado, já citada acima, e trata sobre o mundo do trabalho de cantores líricos no interior de organizações do espetáculo lírico (Teatro Municipal de São Paulo e uma alusão ao Teatro Municipal do Rio de Janeiro) e das relações de trabalho musical erudito na sociedade contemporânea.

<sup>85</sup> O autor apresenta vários diálogos com músicos de diferentes gerações e de formações musicais diferenciadas, discutindo, entre outras coisas, sobre as relações com o mundo do trabalho e como o músico se vê nesse processo.

<sup>86</sup> Este trabalho, intitulado como “livro-reportagem”, mergulha na tradição musical que a região de Minas Gerais conhecida como Campo da Vertentes cultivava desde os tempos da colônia mostrando que “essa atividade de manter viva essa tradição secular única é realizada com muita dificuldade, quase exclusivamente com base no amor à arte e à cultura e – importa dizer – na fé religiosa”. Scalzo, Marília e Nucci, Celso. *Uma história de amor à música. São João del-Rei – Prados – Tiradentes*. São Paulo: BEI Comunicação, 2012, p. 20.

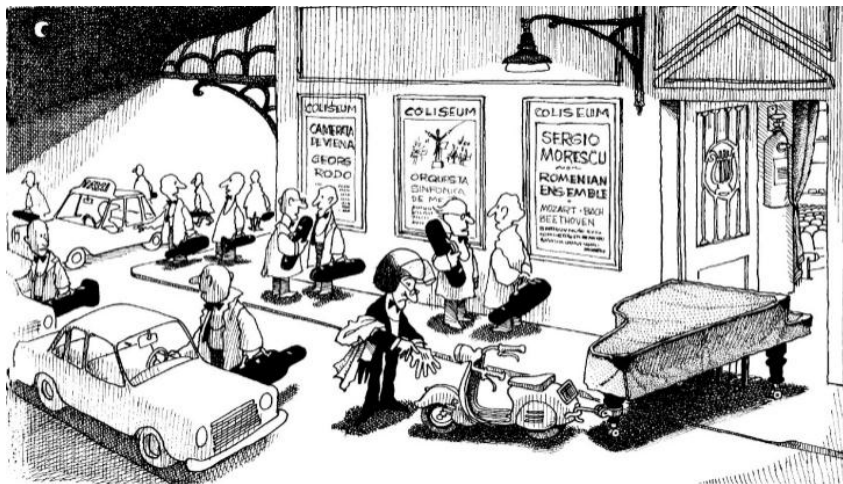


Figura 3: Charge de Quino<sup>87</sup>

O instrumento musical é parte indissociável da vida do músico que a ele sempre manifesta sempre o sentimento de carinho e intimidade com ele. Mas Patrick Süskind nos mostra relacionamentos conturbados entre o executante e seu instrumento:

O instrumento não é exatamente prático. Um contrabaixo é mais, como é que posso dizer, um obstáculo do que um instrumento. Isso não dá para você levar, isso você tem que carregar, e se cair ele arreventa. No automóvel ele só entra se você tirar o banco direito da frente. O carro então fica praticamente lotado. Em casa você precisa estar sempre desviando dele. Ele fica por aí tão... tão besta, sabe, mas não como o piano. Um piano é um móvel. Um piano você pode fechar e deixar. Ele não. Ele fica sempre aí como... Eu tive um tio que ficava doente toda hora e que ficava sempre se queixando que ninguém se incomodava com ele. O contrabaixo é assim. Se você recebe visita, ele imediatamente toma o primeiro plano. A conversa é só sobre ele. Quando você quer ficar sozinho com uma mulher ele fica junto e vigia a coisa toda. Você faz intimidades – ele fica olhando. Você tem sempre a sensação de que ele está se divertindo, de que torna a coisa ridícula. E essa sensação naturalmente passa para a companheira, e então – vocês mesmos sabem, o amor e o ridículo, como estão estritamente ligados, e como se dão mal! Que miséria!<sup>88</sup>

A charge abaixo não só corrobora o pensamento de Süskind como demonstra o quanto é difícil para um contrabaixista carregar seu instrumento.<sup>89</sup>

<sup>87</sup> Quino. *Op. cit.*, p. 23.

<sup>88</sup> Süskind, Patrick. *O Contrabaixo*. Rio de Janeiro: Record, 1988, p. 29-30.

<sup>89</sup> Me refiro ao ato de transportar o instrumento.

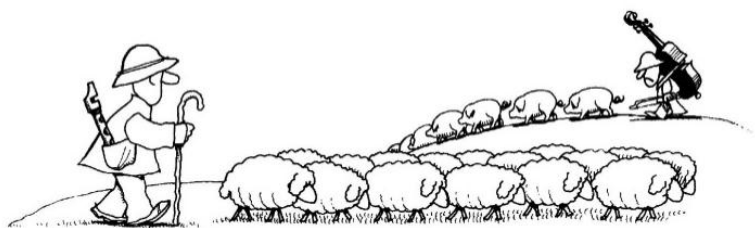


Figura 4: Charge de Quino<sup>90</sup>

Enquanto isso, carregar a flauta (mesmo que o desenho acima traga a representação de uma flauta doce) é uma tarefa muito simples, pelo menos no que diz respeito ao volume e ao peso,<sup>91</sup> ao contrário do que enfrentam nossos amigos harpistas, bateristas e os já citados contrabaixistas e pianistas. Estes últimos, além das dificuldades enfrentadas para levar (e por não poder levar sempre) seu instrumento pessoal para as apresentações, ainda têm o desgosto de ver pianos, esquecidos em algum canto de casas e apartamentos pelo país afora, utilizados como “um móvel”, como cita Patrick Süskind,<sup>92</sup> verdadeiros porta-trecos de fotografias e dos famosos bustos de compositores como Bach, Beethoven, Carlos Gomes, ou transformados em algum utensílio doméstico, como bem demonstra a charge de Quino.



Figura 5: Charge de Quino<sup>93</sup>

<sup>90</sup> Quino. *Op. cit.*, p. 78.

<sup>91</sup> Vale lembrar que usufruir dessas oportunidades não é privilégio dos flautistas. Outros instrumentistas – clarinetistas, trompetistas, violinistas, violistas – também têm a facilidade de carregar seus instrumentos, assim como os cantores que carregam seus instrumentos em tempo integral.

<sup>92</sup> Süskind, Patrick. *Op. cit.*, p. 29

<sup>93</sup> Quino. *Op. cit.*, p. 30.

Brincadeiras à parte, essas charges, de grande comicidade, traduzem de alguma maneira as imagens criadas em relação aos instrumentos, mas também uma prática comum na cotidianidade entre aqueles que vivem no mundo da música.

Talvez pelo fato e pela facilidade do flautista sempre poder levar a flauta a tiracolo, contribua um pouco para solidificar a imagem da pessoa que “leva a vida na flauta” (ou seria “levar a flauta para a vida?”).<sup>94</sup> Mas nos voltaremos mais especificamente ao flautista e à sua atividade adiante. Por enquanto, cabe ainda observar outras considerações traçadas sobre o músico e sua atividade.

A sociedade, diante do desconhecimento das especificidades da atividade musical ou por não reconhecê-la como trabalho, vê no músico alguém sempre pronto a alegrar e a entreter a vida social das pessoas em festas, reuniões, a tocar de graça e a qualquer momento, como nos alerta um dos entrevistados.

– As pessoas não têm noção [do que é ser músico], elas acham que, como elas ligam a música com esse lado bacana e de ter o prazer de ouvir a música, elas não têm muita noção da profissão. E todo mundo que chega, quando a gente chega num lugar os caras querem que você toque.

De certa forma a realidade se confunde com brincadeiras como a sugerida na fotomontagem abaixo, veiculada no Facebook, em 2013.



Figura 6: Fotomontagem retirada do Facebook<sup>95</sup>

<sup>94</sup> Discutiremos ainda neste capítulo a respeito da expressão “levar a vida na flauta”.

<sup>95</sup> Não foi possível identificar o nome do autor nem a data de publicação.

Sim, entre outras coisas, o músico é convidado para tocar de graça ou pela cerveja, pela comida ou pela festa em si e de que essa prática vai valorizar sua carreira e lançá-lo e firmá-lo no mercado musical. As pessoas costumam achar que o músico toque vários instrumentos e cante, saiba e interprete um repertório amplo e variado de músicas e, se possível, que agrade ao gosto de todos e de quem pede determinada música.

São opiniões, conceitos, frutos do desconhecimento e da incompreensão sobre a especificidade do que é ser músico e de sua atividade como trabalho que cercam-se de restrições, preconceitos e estereótipos, que classificam o músico, como dissemos acima, como um sujeito alheio às realidades sociais de seu tempo.

Talvez essas práticas sejam ecos do Brasil do final do século XIX, tempo em que alguns músicos, chorões, constituídos por pessoas que vinham das camadas médias da sociedade, muitos deles migrantes, negros, sobreviviam em ambientes insalubres na cidade do Rio de Janeiro. Segundo André Diniz, alguns desses músicos trabalhavam em bailes caseiros, tocando noite adentro, muitas vezes pela comida e bebida e

quando não havia uma boa oferta etílica e gastronômica por parte do anfitrião, era comum afirmarem que “o gato dorme no fogo” ou “que não tem pirão”. Muitas vezes os músicos “davam no pé” quanto faltava comida e bebida, já que o “pirão da festa” era fundamental para o andamento da roda do choro.<sup>96</sup>

Entretanto, estes estereótipos e preconceitos não são exclusividade de quem desconhece as particularidades do mundo da música ou que não conviva com alguém do meio musical. Eles também partem dos próprios músicos que se referem ao trabalho de colegas de profissão com palavras depreciativas. John Neschling, maestro, fez, digamos assim, uma brincadeira, ao dizer que o músico é “um homem cujo trabalho infelizmente não é como a medicina: um mau concerto não faz com que as pessoas saiam da sala com diarreia, mal medicadas por um músico irresponsável”.<sup>97</sup> Ou, segundo Hector

<sup>96</sup> Diniz, André. *Joaquim Callado: o pai do choro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p. 33.

<sup>97</sup> Neschling, John. *Música Mundana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009, p. 40. “Se um profissional for um mau músico, nenhum dano significativo causará à sociedade. Na pior das hipóteses, as pessoas que o ouvirem passarão alguns momentos desagradáveis,” adverte Deborah Duprat, Procuradora Geral Interina da República, citada na matéria veiculada do sítio Última Instância (2009). Parece que ambos, maestro e procuradora, amparam-se na reflexão de Platão: “acaso os músicos podem tornar outrem ignorante na música, por meio da sua arte?” Platão. *A República*. 9ª. ed. Porto: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p. 7.

Berlioz, citado por Marcos Castro, que se “um violino é medíocre, diz-se: ele dará um bom violista”.<sup>98</sup>

Os preconceitos vão além de imagens pejorativas à figura do músico. Eles atingem também as atividades musicais. Zanon cita inúmeras atividades possíveis para o músico erudito: concertista, solista, camerista, músico de orquestra, de eventos, de estúdio, produtor, arranjador, cantor de ópera ou coral, compositor, professor, pesquisador, entre outras. Porém, há entre os músicos os que se sintam mais nobres ou que pertençam a um nível hierárquico superior.<sup>99</sup> Um erro, ainda segundo Zanon, uma vez que todas estas atividades teriam, e têm, um lugar ao sol, cada uma com sua importância, remuneração e representatividade.<sup>100</sup>

Mas, desconhece-se que a vida profissional do músico, na busca pela realização pessoal e financeira, é cercada de trabalho e de dedicação diários, sacrifícios, sofrimentos, de constante aprimoramento técnico e artístico, de pesquisa e prática, individual e coletiva. Passa, também, por tarefas e obrigações, como contratos, questões financeiras, produção, entre outras, às quais o músico não está ou não foi preparado para exercer.<sup>101</sup>

Desconhece-se, ainda, que a atividade musical é um trabalho caracterizado pela multiplicidade de atividades, um fato corriqueiro na vida do músico, facilmente encontrado na bibliografia musical, na qual é possível identificar uma grande quantidade de artistas exercendo inúmeras atividades simultaneamente.

Mas seria este trabalho, múltiplo e multifacetado, uma necessidade do músico ou uma imposição da sociedade?

---

<sup>98</sup> Castro, Marcos. *Op. cit.*, p. 25.

<sup>99</sup> Frutos, talvez, de uma rede de profissionalismo que, segundo Monteiro (2008, p. 209), tinha relação de hierarquia entre os músicos no Brasil de Dom João VI.

<sup>100</sup> Zanon, Fábio. *Música como profissão*. In: Lima, Sonia Albano de. *Performance e Interpretação Musical. Uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa Editora, 2006. p. 102-127. Segundo Chartier (*Op. cit.*, 2002a, p. 73), essas relações com o mundo social abrem uma via de mão dupla: “uma que pensa a construção das identidades sociais como resultando de relações de forças entre as representações impostas por aqueles que têm poder de classificar e de nomear e a definição, submetida ou resistente, que cada comunidade produz de si mesma; a outra que considera o recorte social objetivado como a tradução do crédito concedido à representação que cada grupo faz de si mesmo, portanto, à sua capacidade de fazer com que se reconheça sua existência a partir de uma exibição de unidade”.

<sup>101</sup> Existem inúmeras citações sobre o trabalho árduo e diário de intérpretes e compositores em vários momentos da história, na busca da excelência na atividade musical, bem como da dificuldade de músicos em lidar com questões relacionadas a salários, cachês e direitos autorais.



Para Raynor há pontos em que a submissão do compositor (e também dos intérpretes) à corrente geral de pensamento é explícita e de importância quanto à sua posição como membro da sociedade.<sup>102</sup>

Por outro lado, esta característica múltipla da atividade do músico, é uma forma de complementar os baixos salários, os cachês e *couverts* artísticos insuficientes praticados no país. Uma maneira de amenizar (ou de lutar contra) as condições inadequadas de trabalho (distâncias, locais, violência), à sujeição à demanda do mercado de entretenimento, à falta de atenção aos direitos e deveres da profissão.

São itens desconhecidos pela sociedade brasileira, sobretudo sobre a efetiva participação do setor cultural na economia do país, o qual necessita de um olhar mais preciso. Frederico Silva<sup>103</sup> aponta, entre outras, as seguintes constatações sobre o setor “Espetáculo vivo e de atividades artísticas”,<sup>104</sup> no qual a música está inserida: as mulheres são minoria, recebem mais e possuem mais tempo de escolaridade que os homens;<sup>105</sup> a escolaridade do setor é maior que a média nacional, mas abaixo da média da cultura;<sup>106</sup> os negros são minoria, têm menor escolaridade e com rendimentos inferiores aos dos brancos.<sup>107</sup>

São múltiplas visões de um setor que, apesar de proclamar a promoção da diversidade, apresenta forte discrepância de gênero, de salários e de acesso ao emprego, de discriminação e preconceito étnicos,<sup>108</sup> além de possuírem um alto grau de informalidade e instabilidade. Seriam eternas formas de discriminação e preconceito

<sup>102</sup> Raynor, Henry. *Op. cit.*, p. 19.

<sup>103</sup> Frederico Silva *apud* Brasil. Ministério da Cultura. *Economia e Política Cultural. Acesso, emprego e financiamento*. Frederico A. Barbosa da Silva (autor). Brasília: Ministério da Cultura, 2007a, p. 12-83.

<sup>104</sup> Estes dados, ainda que parciais e imprecisos, atendem às exigências momentâneas para suscitar a discussão.

<sup>105</sup> Os dados contidos na pesquisa mencionada acima contrastam com o trabalho de Dilma Pichoneri sobre músicos de uma orquestra paulista, onde as mulheres representam 26% dos integrantes (115 no total) e apenas quatro mulheres são solistas (em 21 no total). Pichoneri, Dilma Fabri Marão. *Músicos de Orquestra: um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp, 2006, p. 100-101.

A título de comparação, conforme a pesquisa de Idalina Conde, em Portugal esta situação se repete onde as mulheres são minoria na área da música Conde, Idalina. *Artists as Vulnerable Workers*. CIES e-WORKING PAPER N° 71. 2009. Disponível em: [http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP71\\_Conde\\_001.pdf](http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP71_Conde_001.pdf). Acesso em 2 de junho de 2010, p. 5-16. Entendemos que as escalas das pesquisas são diferentes, porém, estas informações nos remetem à necessidade de mais estudos e que estes sejam mais abrangentes.

<sup>106</sup> Vale ressaltar que muitos dos músicos brasileiros, sobretudo de orquestras, não possuem cursos superiores, conforme Pichoneri (*Op. cit.*, p. 68).

<sup>107</sup> Fato que se repete em todo o mercado de empregos no país, segundo Frederico Silva *apud* Brasil. *Op. cit.*, 2007a, p. 102.

<sup>108</sup> Seriam heranças, segundo Maurício Monteiro, da sociedade colonial brasileira, estratificada e escravista, preconceituosa em tudo que estabeleceu diferenças e reservou os espaços de cada um? Monteiro, Maurício. *A construção do gosto: música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro 1808-1821*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008, p. 210.

também presentes em outras atividades econômicas no país? Seriam essas discrepâncias resquícios de um passado não muito distante, como nos alerta Araújo Porto Alegre?<sup>109</sup>

(...) o caráter da música brasileira deve sua melodia não somente à harmonia da língua nacional, mas ainda à imaginação tão sensível desse povo que nasceu músico. Entretanto, como toda parte, nesse paraíso terrestre o caráter musical está submetido à influência do caráter particular dos habitantes de cada uma das províncias do Império.<sup>110</sup> (...) Estranha-se entretanto, que os brasileiros, apaixonados pela música, conservem certo desprezo pelos músicos de profissão, a ponto de um homem rico, que paga generosamente a lição de seu professor, se mostrar intimamente envergonhado de sua amizade. Não porque não sejam os músicos em geral dignos de estima, mas porque são pobres e num povo de comerciantes isso constitui um grave defeito. Deve-se entretanto excetuar a boa sociedade da capital que acolhes com afabilidade e trata com distinção os virtuosos de todas as províncias do Brasil que aí vêm exhibir o seu talento.<sup>111</sup>

No que diz respeito à relação entre a atividade musical e as mulheres, seriam estas situações frutos de uma política europeia em não contratar mulheres para as orquestras?<sup>112</sup> Seriam ainda resquícios de um período onde as mulheres não podiam cantar nas igrejas e eram substituídas por vozes de crianças ou pelos *castrati*?

E quanto à questão étnica? Fruto da má vontade no Brasil colônia do século XVIII, da qual falava Teixeira Coelho, citado por Mauro Madeira, em relação ao artista do povo ou ao artista em geral refletido na imagem dos mulatos e negros, uma vez que são forros, que se não fazem absolutamente ociosos se empregam no exercício de músicos?<sup>113</sup>

<sup>109</sup> Araújo Porto Alegre *apud* Debret, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia Limitada/EdUSP, 1978. Tomo II, vol. III, p. 114-115.

<sup>110</sup> Araújo Porto Alegre diz ainda que no Brasil “ouve-se dia e noite o som da marimba do escravo africano, do violão ou do cavaquinho do homem do povo, e a harmonia mais sabida do piano do homem rico”. Na Bahia a música era o lundu (“dança excessivamente voluptuosa”) e em Minas a modinha (“romance sentimental cheia de pensamentos delicados”). Araújo Porto Alegre *apud* Debret, Jean Baptiste. *Idem*, p. 115.

<sup>111</sup> Araújo Porto Alegre *apud* Debret, Jean Baptiste. *Idem*, p. 114-115. De certa forma o que o músico vivencia no Brasil de hoje pode ser um reflexo desse comportamento de então. Há ainda certo desprezo pela profissão musical, seja porque o músico ganha pouco, tenha a fama de boêmio, entre outros preconceitos em relação à atividade. Porém, ao mesmo tempo, há uma idolatria àqueles que fazem sucesso, que estão nas mídias, ganhando rios de dinheiro e arrastando multidões para os shows, como acontece com os músicos de alguns seguimentos da música popular brasileira, como por exemplo, a música sertaneja. Em alguns casos não há somente a identificação do público com a música, mas também com o vestuário, com as histórias cantadas nas letras, com o estilo de vida dos músicos, que se transformam em idolatria por parte dos fãs, que veem nesses artistas o sucesso e a realização financeira. É certo que neste processo há um enorme envolvimento e interesse comercial de um segmento econômico ligado à cultura, ao lazer e ao entretenimento.

<sup>112</sup> Recentemente, 1982, os músicos e o maestro da Orquestra Filarmônica de Berlim se viram em um clima de discórdia sobre a contratação da clarinetista Sabine Meyer, marcada pelo preconceito pela participação feminina em seu quadro de músicos composto por poucas mulheres.

<sup>113</sup> Madeira, Mauro de Albuquerque. *Letrados, fidalgos e contratores de tributos no Brasil Colonial*. Brasília: Unafisco/Sindifisco, 1993, p. 41-41. Teixeira Coelho (*idem*, p. 41-42 ) segue dizendo: “são

São preconceitos e estereótipos de um tempo recente que ainda estão muito presentes na vida do músico brasileiro e de sua atividade como trabalho que chegam até os dias atuais de forma muito forte e consistente. Preconceitos e estereótipos que estão presentes, mesmo que imperceptíveis, nas perguntas “você vive de quê?” e “você trabalha com quê?”.

## 1.2 – Noções preliminares sobre o músico erudito profissional brasileiro

Definir quem é o músico erudito no Brasil no dias atuais talvez seja uma tarefa complexa. Não só por sua vasta e diversificada lista de atividades, locais de atuação e condições de trabalho como profissional, mas, também, pela dificuldade proporcionada pela discussão do que se estabelece como erudito.

Este músico pode ser, inicialmente, identificado como o artista voltado a compor e a interpretar a música ocidental, europeia e do continente americano, que circula em salas de concertos, casas de óperas, teatros e auditórios, à qual se convencionou chamar por música erudita, também conhecida como clássica, séria, culta, pura (instrumental), histórica, artística, de concerto, acadêmica, complexa.

Além de compor, tocar e cantar, com sensibilidade e sentimento, o músico erudito é um profissional que lida com o estudo, o ensino, o conhecimento, a pesquisa, a leitura, a análise e o questionamento do mundo ao seu redor.

Porém, como dissemos, tem-se ainda na imaginação popular um conceito romântico sobre o músico e de que ele é, além das qualidades descritas, excêntrico, louco, agraciado com vocação, dom e talento para o exercício de seu ofício, possuidor de dotes especiais que permitem que as obras suscitem emoções.<sup>114</sup>

---

tantos na Capitania de Minas, que certamente excedem ao número que há em todo o Reino. Mas em que interessa ao Estado esta aluvião de músicos?”. Segundo Mauro Madeira (*Op. cit.*, p. 41) “a ociosidade era apanágio da nobreza e vitupério da pobreza. Privilégio da fidalguia e dos reis e a vadiagem vingança envergonhada ou desabusada dos pobres livres”. Alguns nomes ilustres, entre outros, da música brasileira também receberam tratamentos semelhantes: 1) Padre José Maurício Nunes Garcia, “um defeito vizível de ser mulato”. Cardoso, André. *A música na corte de d. João VI, 1808-1821*. São Paulo: Martins, 2008, p. 81; 2) Antônio Callado, “mestiço inovador”, portador da ‘raça nova’”. Diniz, André. *Op. cit.*, p. 73; 3) Patápio Silva, “quem seria aquele mestiço que tinha assim o direito de entrar no esplendor de um salão?!”. Souza, Maria das Graças Nogueira et alli. *Patápio: músico erudito ou popular?* Rio de Janeiro: Funarte, 1983, p. 30.

<sup>114</sup> Entretanto, vale ressaltar que a “ideia de dom e talento implica (como é frequente) a ideia de espontaneidade de expressão ou da inspiração sublime”, como sugere Becker (*Op. cit.*, p. 41), difere da

O termo romântico, por sua vez, tem o caráter de “pitoresco, romanesco, fabuloso”, mas, também, de “desordenado, confuso, oposto ao disciplinado, ao regrado, ao classificado”, segundo Elias Saliba.<sup>115</sup>

Ora, essas imagens (aliadas ainda ao ócio, à preguiça, entre outras coisas, como dissemos acima, não contribuem para caracterizar o músico mediante o uso do termo erudito. Pelo contrário, fazem com que ainda pareça inapropriado nomeá-lo assim. Mas, sigamos com a discussão.

Em uma rápida busca em alguns dicionários da língua portuguesa<sup>116</sup> encontra-se vários termos que permitem descrever o que vem a ser o termo erudito. Representa, entre outras coisas, quem ou o que tem ou demonstra erudição, culto, douto, doutrinado, ilustrado, instruído, letrado, literato, luminar, sábio, portador de um sistema cultural alto, sofisticado, de alta intelectualidade, privilegiado; diz-se da música clássica. Por sua vez, erudição significa um saber aprofundado em um ramo do conhecimento; instrução, cultura vasta e variada; sabedoria, saber e sapiência; elitismo.

Descrições cercadas de debates difíceis, conforme Chartier,<sup>117</sup> que indicam não ser simples identificar um nível cultural ou intelectual, a partir de um conjunto de objetos ou de práticas, e, segundo Alfredo Bosi, que se apresentam num horizonte assentado em um esquema de fruição dos bens culturais que aparentemente receberam a chancela de “os melhores”.<sup>118</sup>

Essa cultura, de elite, seria, assim, segundo Chartier, uma “intelectualidade dos pensamentos do topo, suscetível apenas de uma análise interna, individualizando a irreduzível originalidade das ideias”, uma oposição ao popular, termo aplicado “ao que é criado pelo povo ou àquilo que lhe é destinado”, que representaria a cultura da maioria, coletiva, definido “por algo que não o é”.<sup>119</sup>

Michel de Certeau chama a atenção para o fato dos eruditos terem como postulado de que eles são os responsáveis por mudar o mundo, portadores daquilo que somente eles podem repetir, sob mil formas diversas, possuidores da “cultura de

---

realidade do trabalho musical, fruto de muito estudo e dedicação. Como dissemos na introdução, voltaremos às questões sobre dom, talento e vocação no próximo capítulo.

<sup>115</sup> Saliba, Elias Thomé. *As utopias românticas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 13.

<sup>116</sup> Cito alguns dos dicionários consultados: Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda Dicionário Aurélio da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Positivo, 2010. 5ª. ed. Caldas, Aulete. Minidicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. Houaiss Antônio, Villar, Mauro de Salles, Franco, Francisco Manoel de Mello. Dicionário Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

<sup>117</sup> Chartier, Roger. *Op. cit.*, 2002b, p. 55.

<sup>118</sup> Bosi, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia da Letras, 2009, p. 335.

<sup>119</sup> Chartier, Roger. *Op. cit.*, 2002b, p. 54-56.

mestres, de professores e de letrados”, que “cala ‘o resto’ porque se quer e se diz a origem de tudo”, em que tudo vem do centro. O autor segue em sua reflexão dizendo que, do mesmo modo, “a lei que quer que tudo dependa de uma elite, fixa igualmente para a transmissão da cultura uma via descendente e hierárquica”.<sup>120</sup>

Para Bosi, a cultura erudita brasileira é centralizada no sistema educacional, na instituição, principalmente nas universidades, como uma forma de organização das classes dominantes, por meio do “mundo do receituário” da cultura dominante, e que vigora em todas as carreiras a que a universidade dá acesso.<sup>121</sup>

O músico erudito brasileiro hoje atenderia aos enunciados acima? Seria um representante musical da elite intelectual brasileira? Portador de uma música e de um conhecimento que postula a transmissibilidade dos valores de um modo centrífugo? Representante de uma elite econômica, política e social?

Seria portador de uma linguagem e de conhecimentos ligado ao seu tempo? Sua formação condiz com o postulado de hierarquização dos eruditos? Como se dá sua profissionalização? Como se caracteriza seu trabalho? Seu cotidiano de trabalho e estudo o colocam em um espaço privilegiado em relação aos demais artistas para receber esta terminologia de músico erudito?

Quem é este profissional? De que forma ele atua? Onde? Quais são suas atividades diárias como músico e como indivíduo? O que é ser erudito em termos profissionais no mundo da música brasileira? O que representaria ser erudito ao se tratar de música? Quem seria nos dias atuais este músico: o solista, o compositor, o músico de orquestra, o professor, o conhecedor? Como a sociedade vê este artista hoje no Brasil?

Provavelmente a maioria destas questões não encontrará respostas neste capítulo. No entanto, o que se pretende aqui é traçar algumas noções preliminares que amparem a discussão sobre este profissional hoje no Brasil, a partir dos usos que faz da linguagem musical e do conhecimento, das características do trabalho musical, da formação e profissionalização, do cotidiano de trabalho e estudo, que permitam nomear ou não esse músico como erudito.

---

<sup>120</sup> Certeau, Michel de. *A Cultura no Plural*. Campinas: Papyrus, 2010. 6ª. Ed, p. 168-169.

<sup>121</sup> Bosi, Alfredo. *Op. cit.*, p. 309-317.

## Linguagem e conhecimento: um profissional ligado ao seu tempo?

Para Schoenberg, entender a música significaria “exercê-la plenamente, senão na prática, ao menos em sua compreensão e entendimento, estudando-a, dominando seu *métier*, inteirando-se de seus elementos”.<sup>122</sup>

De acordo com Harnoncourt, diferente de outras épocas, o músico erudito na atualidade interpreta obras que não são exclusivamente de seu tempo. Mais, ele busca interpretar uma música e compreender uma linguagem do passado que não corresponde “à situação intelectual de seu tempo”. Transforma a linguagem musical do passado em uma língua estrangeira, estranha, feitas por e para pessoas de outras épocas.<sup>123</sup>

Ainda segundo este autor, nossas escolas persistem em manter uma educação musical europeia voltada para a “música histórica”, enquanto deveriam estar sintonizadas com a música atual. O músico erudito ao tentar salvar e trazer ao presente a parcela da herança musical do passado deixa de lado uma música contemporânea realmente viva que desempenhe um papel importante na vida atual, abandonando uma de suas maiores características que é a compreensão de seu tempo.<sup>124</sup>

Assim, o músico se afasta desta expressão que não satisfaz nem a ele, nem ao público. De um lado, conforme Flo Menezes, pelo fato de que cada vez menos domina sua língua e muito menos sua fala; de outro lado, assim como o homem médio, ele não quer ouvir, não suporta ver a si próprio, “pois é triste e mesmo desesperador mirar-se no espelho e enxergar sua própria condição desumana”.<sup>125</sup>

Mas se o músico erudito se afasta da música de seu tempo, dela o público também se distancia. Todavia, não se pode responsabilizar o ouvinte por esta atitude. Não só pelas inúmeras e diversificadas linguagens musicais imputadas por meio de intensa promoção nos meios de comunicação, mas, também pelo fato de quanto mais

---

<sup>122</sup> Arnold Schoenberg *apud* Menezes, Flo. *Apresentação à edição brasileira de Adorno e o paradoxo da música radical*. IN: Adorno, Theodor W. *Introdução à sociologia da música*. São Paulo: Unesp, 2011, p. 19.

<sup>123</sup> Harnoncourt, Nikolaus. *O discurso dos sons. Caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 21-26.

<sup>124</sup> *Idem*.

<sup>125</sup> Menezes, Flo. *Op. cit.*, p. 26-40.

elaborado o produto cultural, visto como especializado, menor é sua aceitação pela população, que acaba sendo menos procurado, como alerta Menezes.<sup>126</sup>

Espera-se do público comportamentos de um “ouvinte ideal”, segundo Adorno, citado por Freire, a quem “nada escapa e, a quem o compositor considera como o único que pode compreendê-la perfeitamente, graças a uma ‘audição totalmente adequada’”.<sup>127</sup>

Mas pode-se esperar do público brasileiro tal comportamento? Pela falta de apoio ao acesso e às escolhas musicais, seria este um comportamento condizente com a situação da música atualmente? É provável que não, até mesmo pelo próprio distanciamento do músico erudito de sua linguagem atual, como vimos acima.

Para Neschling, “a música contemporânea, especialmente quando se trata de um concerto inteiramente dedicado a ela, não atrai o público tradicional”,<sup>128</sup> mesmo com toda a tentativa de inclusão de obras inéditas.<sup>129</sup> Em 1782, em Leipzig, a proporção de música de compositores vivos chegava a 89%. Em 1845, segundo Alex Ross, já caíra para cerca de 50% e, perto do final do século XIX, rondava os 25%.<sup>130</sup> Um olhar mais profundo poderá revelar situação similar ou ainda mais grave quando se trata da música brasileira, principalmente a contemporânea, nos repertórios dos concertos e recitais, cuja presença deve ser pouco expressiva.<sup>131</sup>

Essas informações permitem constatar que, diferente de outras épocas, em que as pessoas eram ávidas por consumo de música em recitais, concertos e saraus e ou partituras e, posteriormente, de discos, o público atual de música erudita está afastado da linguagem musical de seu tempo.

Por este prisma, parece inapropriado dizer que o músico erudito seria o portador de um saber e de um conhecimento atual que atinge e transforme a sociedade.

---

<sup>126</sup> *Idem*, p. 17.

<sup>127</sup> Segundo Adorno, existiriam oito tipos de comportamento musical: 1) o ouvinte ideal; 2) o bom ouvinte; 3) o consumidor de cultura; 4) o ouvinte emocional; 5) o ouvinte rancoroso; 6) o “expert” em jazz (especialista); 7) o ouvinte de música de fundo; 8) o a-musical. Theodor Adorno *apud* Freire, Vanda Bellard. *Música e Sociedade. Uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao Ensino Superior de Música*. Florianópolis: ABEM, 2011, p. 18-19.

<sup>128</sup> Pode-se entender por “público tradicional” aquele ouvinte apreciador da música compreendida entre o período Barroco e o fim do Romantismo.

<sup>129</sup> Neschling, John. *Op. cit.*, p. 138-142.

<sup>130</sup> ROSS, Alex. *Escuta só*. São Paulo: Companhia da Letras, 2011, p. 30.

<sup>131</sup> A constante presença em recitais e concertos nos dá condições de tecer comentários como esse visto que é possível notar certo distanciamento do músico brasileiro de nossa música, mas não só a contemporânea. A inclusão desse repertório é ainda muito pequeno quando comparado com o repertório de músicas estrangeira.

## Trabalho

O distanciamento do público reflete-se no aspecto econômico da atividade musical e, como condição de mercadoria, a música não escapa das leis de mercado, que se ecoa na comercialização de discos e partituras, no acesso aos recursos financeiros e nos apoios estatais e privados para a música erudita, entre outros, os quais estão interligadas em uma rede denominada por Howard Becker de “mundos da arte”.<sup>132</sup>

Prestes Filho cita que, segundo os dados da Associação Brasileira de Discos (ABPD), “a música clássica representa apenas 1% do faturamento das gravadoras”, apesar de sua tradição e da existência de público cativo no país.<sup>133</sup>

No que diz respeito aos projetos de música erudita, aprovados e realizados através da Lei de Incentivo à Cultura, Lei Rouanet, do governo federal brasileiro, estes não representam a maioria dos projetos, nem receberam os maiores recursos financeiros, segundo Furtado.<sup>134</sup>

Paula Reverbel chama a atenção de que a música erudita também não se encontra na lista dos projetos brasileiros apoiados pelo *crowdfunding* ou financiamento coletivo da internet, que surge como um novo meio de apoio à realização de projetos culturais com a expectativa de colocar em xeque as deformadoras leis de fomento à área cultural.<sup>135</sup>

A quase inexistência de lojas voltadas ao comércio de artigos de música é outra consequência deste aspecto econômico que reflete-se na dificuldade para

---

<sup>132</sup> Uma atividade pertencente aos “mundos da arte”, ou seja, uma “rede de indivíduos cuja actividade cooperativa, coordenada graças a um conhecimento partilhado dos meios convencionais de trabalho, produz o tipo de obras que estabelecem precisamente a notoriedade do mundo da arte”, e que “estabelecem constantemente relações estreitas e essenciais com outros mundos dos quais se querem diferenciar. Partilham idênticas fontes de abastecimento com esses mundos, recrutam aí pessoal, adoptam ideias daí provenientes e competem com eles disputando-lhes o público e os recursos financeiros”. Becker, Howard. *Op. cit.*, p. 21-55.

<sup>133</sup> Prestes Filho, Luiz Carlos. *Cadeia Produtiva da Economia da Música*. Rio de Janeiro: PUC-RJ/Instituto Gêneses, 2005, p. 287.

<sup>134</sup> Furtado, Luís Carlos V. *Música e Política Cultural no Brasil: Iniciativas do Ministério da Cultura de 1996 a 2000*. Dissertação de Mestrado. Goiânia: UFG/EMAC, 2002, p. 61. Vale ressaltar que essas informações dizem respeito ao total de projetos de música erudita realizados entre 1996 e 2000, no Brasil, tais como recitais, concertos, CDs, DVDs, entre outros. No entanto, durante a coleta de dados, não foi possível identificar informações precisas quanto à época de composição das obras musicais e a nacionalidade dos compositores.

<sup>135</sup> Reverbel, Paula. *Dinheiro público para quê?* Vida Digital. 2011. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/vida-digital/dinheiro-publico-para-que#texto2>. Acesso em 9 de agosto de 2011.



encontrar partituras e livros especializados.<sup>136</sup> Apenas 40% dos municípios brasileiros possuem lojas especializadas em venda de discos e similares.<sup>137</sup> Nestas, uma busca rápida nas prateleiras das poucas existentes, nota-se a pouca presença de música contemporânea, sobretudo a brasileira.

Estas condições do mercado de música erudita no Brasil refletem-se no trabalho do músico brasileiro e na manutenção de suas necessidades básicas que, como indivíduo, tem que encarar a busca de recursos como qualquer trabalhador.

Até o século XIX, o músico garantia sua vida com uma função claramente definida de escrever e executar músicas. Neste mesmo século, com a mudança da organização social, com a diminuição da subvenção à música pela igreja e pelos nobres, que, até então, lhe garantia a vida, as circunstâncias de emprego musical mudaram radicalmente e o músico, assim como qualquer pessoa, teve que encontrar outras formas de garantir seu sustento. Se de um lado, o músico ganha certa liberdade para compor e tocar, de outro, passa a pagar pela incerteza e pela provável pobreza de sua vida.

Segundo Nancy Toff, os intérpretes, então independentes, viajavam frequentemente com a intenção de realizar recitais e concertos e passam a publicar revistas, livros e partituras dirigidas não só ao músico profissional, mas também ao amador, que se torna um grande consumidor musical.<sup>138</sup> Estas novas atividades são, entre outras, reflexo, segundo Raynor, da necessidade de ganhar a vida, a qual impõe as condições ao músico, e da natureza do emprego que cria as condições que ele deve satisfazer.<sup>139</sup>

Para Nikolaus Harnoncourt (1998, p. 26-27), até a Idade Média, havia uma separação definida no papel do músico entre teóricos, práticos e completos.<sup>140</sup> No entanto, no que diz respeito ao trabalho musical, esse papel não era muito diferente da atividade múltipla e diversificada que vive o músico erudito de hoje.<sup>141</sup>

---

<sup>136</sup> Os altos preços destes produtos, muitas vezes importados, as fotocópias, os discos piratas, a grande circulação e a facilidade de acesso à música em áudio, vídeo e partituras pela internet contribuem de forma significativa para a diminuição do comércio deste seguimento musical.

<sup>137</sup> Neste trabalho ainda são relatados os números relativos a salas de música, orquestras, corais, escolas e cursos superiores de música.

<sup>138</sup> Toff, Nancy. *The Flute Book. A complete guide for students and performers*. Nova Iorque: Oxford University, 1996, p. 243.

<sup>139</sup> Raynor, Henry. *Op. cit.*, p. 19-22.

<sup>140</sup> Harnoncourt, Nikolaus. *Op. cit.*, p. 26-27. Segundo este autor os teóricos eram aqueles que voltavam-se para a construção da música. Os práticos eram os aptos a tocar, enquanto os músicos completos aqueles que conheciam e dominavam a teoria, mas também compunham e tocavam.

<sup>141</sup> É comum encontrar na literatura musical uma extensa lista de músicos que tenham exercido inúmeras atividades ao mesmo tempo, sendo elas musicais ou não.

O músico erudito brasileiro, toca, compõe, ensina, grava, edita, participa de variados tipos de eventos, integra orquestras, corais e bandas, entre outras oportunidades existentes no mercado musical. Busca em sua atividade como profissional sua manutenção como indivíduo, que atravessa a vida cotidiana.

Estas múltiplas atividades seriam não só uma forma de complementar os baixos salários e os cachês artísticos insuficientes, mas, também, uma maneira de amenizar (ou de lutar contra) as condições inadequadas de trabalho (distâncias, locais, violência), à sujeição à demanda do mercado de entretenimento, à falta de atenção aos direitos e deveres da profissão, bem como às dificuldades relativas a gênero, raça, entre outras. Recorremos a Michel de Certeau para nomear as ações desses músicos, frente às leis do mundo do trabalho, como sendo “táticas”,<sup>142</sup> ou seja, da arte do fraco, do senso de ocasião, de utilização do tempo e das ocasiões que se apresentam.<sup>143</sup>

É certo que estamos distantes do tempo em que os salários incluíam, além do pagamento em espécie, outros itens importantes para a subsistência do músico,<sup>144</sup> mas, ainda hoje, no Brasil, os pagamentos de salários e cachês não obedecem a nenhum valor de referência, nem mesmo podem ser considerados como de excelência, e, muitas das vezes, o músico desconhece os direitos e deveres da profissão.

À exceção de alguns poucos privilegiados, como solistas de renome internacional, maestros e músicos de orquestras melhor estruturadas, é provável que a grande maioria da classe musical erudita brasileira ainda procure um lugar ao sol no que se refere ao sucesso profissional e econômico.<sup>145</sup>

Tal fato nos leva a questionar a posição deste profissional como integrante de uma elite econômica que decide, compra, produz e reproduz, mesmo quando comparada a outras áreas da música no país.

<sup>142</sup> Certeau, Michel de. *A Invenção do Cotidiano. 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 101-102.

<sup>143</sup> Segundo Certeau “muitas práticas cotidianas (falar, ler, circular, fazer compras o preparar as refeições, etc.) são do tipo tática. E também, de modo mais geral, uma grande parte das ‘maneiras de fazer’: vitórias das maneiras de fazer do ‘fraco’ sobre o mais ‘forte’. (...) A tática é arte do fraco (...) determinada pela ausência de poder assim como a estratégia é organizada pelo postulado de um poder. (...) As táticas apontam para uma hábil utilização do tempo, das ocasiões que apresenta e também dos jogos que introduz nas fundações de um poder”. Certeau, Michel de. *Idem*, p. 46-102.

<sup>144</sup> Conforme cita Gaines o salário de Johann Sebastian Bach era de “150 florins, seiscentos quilos de trigo, quatrocentos quilos de cevada, 14 metros cúbicos de lenha e trinta caixas de cerveja sem imposto”. Gaines, James R. *Uma noite no palácio da razão. O encontro de Bach e Frederico, o Grande, na era do Iluminismo*. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 105.

<sup>145</sup> Frederico Silva (*apud* Brasil, *Op. cit.*, 2007a, p. 84-164) apresenta inúmeras informações sobre salário, renda, emprego, escolaridade, entre outros, que demonstram que o setor cultural possui, em muitos casos, índices superiores aos praticados em outras áreas econômicas no Brasil. No entanto, seria necessário lançar um olhar mais aprofundado para entender a situação econômica e as condições de trabalho do músico erudito brasileiro.

Sendo a fama um elemento mais distintivo no quesito de rendimentos, mais até do que o reconhecimento da qualidade artística e musical, as cifras de rendimentos dos músicos eruditos brasileiros de maior prestígio, apesar de significativos, são muito inferiores aos de seus colegas populares. Segundo Sérgio Martins, o cachê pago para a cantora Paula Fernandes alcançava a cifra de 200 mil reais, em 2011,<sup>146</sup> enquanto Nelson Freire, talvez a maior expressão musical erudita brasileira da atualidade, recebia, em 2003, em torno de 20 mil dólares, ou algo próximo a 50 mil reais, em valores atuais.<sup>147</sup>

Nas listas dos dez discos mais vendidos no país, as quais incluem artistas brasileiros e estrangeiros, não há um único álbum de artistas de música erudita, cabendo todos os lugares aos gêneros populares.

A reputação do artista e da obra reforçam-se mutuamente e quando a distribuição da arte implica uma transação no mercado, o nível de reputação pode ser convertido em valor financeiro, segundo Becker.<sup>148</sup> Entretanto, mesmo sem tecer juízos de valor, nem a qualidade da obra nem do artista são primordiais. Questões de inserção na mídia e aceitação pelo público são fatores mais determinantes para o sucesso e, conseqüentemente, para o retorno financeiro diferenciado.

Preocupa-se em ver o artista, sem se preocupar com a arte ou, recorrendo novamente a Certeau, “mede-se o ser pelo fazer”.<sup>149</sup>

Assim, estas rápidas considerações sobre o trabalho e o mercado de música, nos leva a considerar que ainda parece inapropriado nomear esses músicos como eruditos.

## **Formação e profissionalização**

É claro que, para que haja a execução de uma ideia musical, seja de criação ou de interpretação, implica-se “uma formação específica prévia, competência e sensibilidade”, segundo Becker.<sup>150</sup>

---

<sup>146</sup> Martins, Sérgio. *Coisa de Rico*. Revista Veja. São Paulo: Abril, Edição 2222, Ano 44, no. 25, de 22 de junho de 2011. p. 130-131.

<sup>147</sup> Martins, Sérgio. *O pianista. Nelson Freire deixa o recato de lado e fala de sua carreira e de sua vida*. Revista Veja. Edição 1800. 30 de abril de 2003. Veja on-line. Disponível em [http://veja.abril.com.br/300403/p\\_130.html](http://veja.abril.com.br/300403/p_130.html). Acessado em 4 de agosto de 2011, p. 131.

<sup>148</sup> Becker, Howard. *Op. cit.*, p. 45.

<sup>149</sup> Certeau, Michel de. *Op. cit.*, 2008, p. 228.

<sup>150</sup> Becker, Howard. *Op. cit.*, p. 29.

Seria ilusão supor que tudo se aprende. Álvaro Cunhal vai além e diz que seria “ilusão, soberba de academismos, pretender que tudo se ensina”. O autor diz que atividade artística pode ou não tornar-se uma profissão, porém é a profissão que resulta da criatividade e não a criatividade que resulta de uma opção profissional.<sup>151</sup>

Mas uma vez que a legislação brasileira não exige uma formação superior para o exercício da profissão musical, à exceção dos cargos de professores da rede pública de ensino e das universidades, em muitos casos o músico erudito brasileiro não tem a preocupação em realizar sua formação universitária. Assim, não sendo necessário à profissionalização do músico erudito, visto que é um trabalho que inclui tanto as atividades de nível superior quanto outras que requerem apenas determinada habilidade, o diploma universitário é, assim, pouco valorizado, mesmo que esteja associado a “uma escala de recompensas de prestígio e renda”, como cita Wanderley Santos.<sup>152</sup>

Aumentam ainda mais o desinteresse pelo diploma e por este tipo de formação quando são observadas as poucas possibilidades de acesso aos cursos universitários, seja pela inexistência de cursos de graduação em música em várias regiões do país, pela dificuldade de acesso a eles ou mesmo por decisão pessoal.

Assim, o músico, muitas das vezes, opta por realizar sua formação em cursos técnicos em conservatórios e escolas de música, em aulas particulares e ou em festivais de música. Mas vale ressaltar que esta decisão não significa que o diploma universitário não faça parte do currículo de uma grande parcela dos músicos eruditos brasileiros, segundo Pichoneri.<sup>153</sup>

Escolhas, entretanto, nem sempre satisfatórias devido à falta de professores e de escolas especializados, bem como pela incerteza da continuidade das políticas governamentais,<sup>154</sup> pelas dificuldades para a aquisição e a manutenção de instrumentos musicais, pela falta ou inexistência de material específico, e que são, entre outras, algumas das inúmeras barreiras com que o músico se depara em sua formação no Brasil.

---

<sup>151</sup> Cunhal, Álvaro. *A arte, o artista e a sociedade*. Lisboa: Editorial Caminho, 1996, p. 201-202.

<sup>152</sup> Santos, Wanderley Guilherme dos. *Prefácio*. In: Coelho, Eduardo Campos. *As Profissões Imperiais. Medicina, Engenharia e Advocacia no Rio de Janeiro. 1822 – 1930*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 9.

<sup>153</sup> Pichoneri, Dilma Fabri Marão. *Músicos de Orquestra: um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp, 2006, p. 49-73.

<sup>154</sup> Inúmeras vezes presenciei, durante as mudanças dos governantes do estado de Goiás ou do município de Goiânia, que os professores de música de escolas de música e centros culturais ligados aos órgãos públicos e que exerciam cargos comissionados foram exonerados, gerando instabilidade e incertezas tanto na formação dos alunos quanto no futuro profissional desses trabalhadores. Fatos como esses, acredito, também devem ser comuns nas demais regiões brasileiras.

No entanto, de acordo com Frederico Silva esse músico brasileiro possui algo em torno de dez anos a mais de estudos que a maioria dos brasileiros,<sup>155</sup> fato que faz dele um privilegiado no que diz respeito à educação, mas que, também, não o coloca necessariamente em uma elite intelectual brasileira.

### **Cotidiano de trabalho e estudo**

Trabalho e estudo são escolhas que repousam sobre várias realidades, por exemplo do emprego do tempo do músico entre o aprimoramento e aperfeiçoamento técnico, de domínio da música, do conhecimento da especificidade da linguagem com a qual trabalha, enfim de uma gama de saberes que não são dadas e são frutos de um intenso trabalho de horas de dedicação à causa musical, em sacrifício a outras atividades socialmente valorizadas, seja no descanso, no lazer, no consumo ou na composição de sua renda.

São práticas cotidianas que representam uma busca constante pela realização e reconhecimento pessoal e profissional iniciada no surgimento da música como profissão, de dedicação diária aos estudos, de rotinas intensas de trabalho, de pesquisas e experimentações sonoras, de repertórios. Uma atividade, segundo aqueles que vivenciam o mundo da música, em que a realização musical se dá muito mais pela transpiração do que pela inspiração e que vai muito além do que se considera como vocação, dom, habilidade ou talento.

Felizmente, a vida do músico não é só cercada de dificuldades e afazeres. A composição e ou a escolha de obras a serem apresentadas que agradem ao público e a si próprio, o desenvolvimento de interpretações que atendam aos anseios do compositor e do estilo musical, a concretização técnica e musical de um aluno, entre outros, são fatos corriqueiros que se traduzem em satisfação e em benefício pessoal, profissional e artístico.

Nem mesmo a dedicação aos estudos musicais, iniciados muito cedo na vida da maioria desses musicistas, geralmente na infância ou na adolescência, representa perda de tempo, mas, sim, ganho pelo prazer da realização musical.

---

<sup>155</sup> Frederico Silva *apud* Brasil, *Op. cit.*, 2007a, p. 105.

É comum ouvir nos relatos de músicos que, sem esquecer o lado pessoal, os aspectos práticos ligados à vida cotidiana, ao trabalho, à família e à sociedade da qual fazem parte, têm a música não só como trabalho, mas como parte integrante da vida.

Ora, mas estudar e trabalhar não é privilégio ou se resume à vida do músico, o que também não parecem ser motivos suficientes para nomeá-lo pelo termo erudito.

Nem mesmo os próprios músicos parecem estar tranquilos quanto a estas nomenclaturas, diferenças e separações da atividade musical entre popular e erudito. Segundo Liliana Segnini,<sup>156</sup> os músicos envolvidos nas discussões para a Classificação Brasileira de Ocupações (CBO) concordaram com a separação dos profissionais da música em dois grupos: “Músicos compositores, arranjadores, regentes” e “Musicólogos e Músicos intérpretes”.<sup>157</sup> A autora cita ainda que a proposta do Ministério do Trabalho e Emprego (MTE) em subdividir a classe musical em eruditos e populares não foi aceita pelos grupos envolvidos, não importando o gênero musical a que pertenciam.<sup>158</sup>

São atividades que se misturam e se confundem com as de outros profissionais de outras áreas, artísticas ou não (mas, sobretudo com as dos músicos populares), e carregam os incômodos da contraposição entre o erudito e o popular. Demonstram ainda que, segundo Becker, nos mundos da arte não existem “fronteiras precisas que permitem afirmar que uma determinada pessoa [músico erudito] pertença a um mundo específico e outra [músico popular] não”.<sup>159</sup> Entre o que é e o que não é.

São fronteiras imaginárias em que as diferenças existem muito mais nas formas de utilização da linguagem sonora do que nas particularidades do trabalho de cada um, ou, utilizando as palavras de Michel Maffesoli, quando discute a questão da identidade dos indivíduos na modernidade, uma “distância unida”, uma maneira na qual a sociedade encontrou para “uniformizar, a unificar e, ao mesmo tempo, a separar indivíduos”.<sup>160</sup>

Em muitos momentos nos deparamos com uma circularidade nas atividades dos músicos nas quais os elementos heterogêneos coexistem, que demonstram não

---

<sup>156</sup> Segnini, Liliana Rolfsen Petrilli. *Formação Profissional e Trabalho nas Narrativas de Músicos Premiados*. Projeto Rumos Itaú Cultural Música. São Paulo: Itaú Cultural, 2009, p. 16.

<sup>157</sup> Cf. Brasil. Ministério do Trabalho e Emprego. *Classificação Brasileira de Ocupações*. Disponível em: <http://www.mteco.gov.br>. Acesso em 3 de setembro de 2011.

<sup>158</sup> Segnini, Liliana Rolfsen Petrilli. *Ibidem*.

<sup>159</sup> Becker, Howard. *Op. cit.*, p. 54.

<sup>160</sup> Maffesoli, Michel. *Sobre o Nomadismo*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 83.

haver (ou que não deveria haver) uma hierarquia de importância e de valores quanto à atividade musical praticada como trabalho.<sup>161</sup>

Laura Rónai, em sua interessante discussão sobre música popular e música erudita, alerta que “quanto mais se tenta enxergar esta linha (divisória), quanto mais a ela se aplica uma lente de aumento, tanto mais ela parece sair do foco”.<sup>162</sup>

Assim, pelo exposto até aqui, contudo sem encerrar a discussão, parece inapropriado, como dissemos repetidamente neste texto, nomear o músico pelo termo erudito. Seu uso aparentemente é decorrente da falta de um termo melhor que o defina. Nomeá-lo como músico clássico também soa insuficiente uma vez que remete a tempo e lugar distantes de nossa realidade. Apesar de serem utilizados e aceitos pela sociedade, estes termos não condizem com a realidade da atividade deste profissional, como veremos no decorrer deste trabalho.

Recorremos novamente a Certeau, para dizer que as palavras classificam, nomeiam, impõem uma injunção vinda do outro (uma história) e alteram a identidade.<sup>163</sup> O que existe é o nome e, segundo Ginzburg, “quanto mais a sociedade é complexa, tanto mais o nome parece insuficiente para circunscrever inequivocadamente a identidade de um indivíduo” (ou mesmo de um grupo).<sup>164</sup>

Nomeá-lo desta forma, mais do que uma “prática distintiva”, nas palavras de Maffesoli,<sup>165</sup> é defini-lo de uma maneira simplista isolando-o do mundo e do cotidiano do profissional da música. É esquecer-se das preocupações, que, por exemplo, Franz Liszt já alertava em 1835, em relação à sua situação do músico na ordem social e às suas relações individuais, políticas e religiosas, à necessidade de contar suas dores e suas misérias, suas fadigas e decepções. De protestar contra a injustiça, a censura, a tortura. De questionar o passado, de profetizar o futuro. De ensinar ao público, de onde viemos, para onde vamos, a missão que temos que fazer.<sup>166</sup>

Talvez, segundo Becker, seja preciso encarar a arte (música erudita) como um trabalho não muito diferente dos outros e tratar os indivíduos a quem chamamos

---

<sup>161</sup> Veremos nos quarto e quinto capítulos alguns aspectos de circularidade nas atividades musicais.

<sup>162</sup> Rónai, Laura. *Música Popular e Música Erudita: Água e Óleo? Músicos do Brasil*. 2009. Disponível em: <http://www.musicosdobrasil.com.br/ensaio.jsf>. Acesso em 19 de maio de 2011. A autora discorre sobre inúmeras relações composicionais, sociais e sobre o trabalho dos músicos nestes dois universos musicais.

<sup>163</sup> Certeau, Michel de. *Op. cit.*, 2008, p. 186.

<sup>164</sup> Ginzburg, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais. Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 171-172.

<sup>165</sup> Maffesoli, Michel. *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes, 1999. 2ª. ed., p. 202

<sup>166</sup> Liszt, Franz. *Cartas de um artista*. Barcelona: Tizona, 2009, p. 24-25.

artistas (músicos eruditos) como trabalhadores não muito diferentes dos outros,<sup>167</sup> como veremos no decorrer desta pesquisa.

Talvez seja o momento de despir o músico dessa vestimenta cujo código é rigoroso e ritualístico. Uma vestimenta que classifica, separa, hierarquiza, ratifica os contratos secretos do grupo, mantêm as distinções sociais, as condições e as distâncias entre as classes.<sup>168</sup> Ela é tão somente uma representação. Uma identidade simbólica.

Talvez, somente a rotina do músico erudito como trabalhador fosse suficiente para descê-lo do pedestal do eruditismo. Talvez, retornando a Rónai, “esteja na hora de desistirmos de achar uma resposta categórica para a questão, e partirmos para a formulação de novas e excitantes perguntas”.<sup>169</sup>

Talvez pudesse ser o momento de pensarmos que, antes de tudo, somos músicos e, em nosso caso, flautistas.

### 1.3 – O trabalho musical: argumentação e entrecruzamentos teóricos

Se o termo erudito (ou o popular) estigmatiza o músico, a atividade musical também sofre com as imagens estereotipadas e preconceituosas lançadas a ela. Por ser muito ligada ao lazer e ao entretenimento a atividade musical muitas vezes não é considerada como trabalho, porém, fruto do desconhecimento de quem as cria.

Para entender essa imagem criada pela sociedade, de que a atividade musical seria o oposto ao trabalho, podemos recorrer a algumas questões (O que é o trabalho? O que é ser trabalhador? Em nosso caso, qual é a inter-relação entre a música e o trabalho? Ser músico é ser trabalhador?) que poderão apoiar e promover uma discussão inicial.

Ao tratar sobre o que se considera como trabalho algumas palavras vêm à tona, tais como, *stress*, submissão, sofrimento, incerteza, instabilidade, desigualdades salariais, informalidade, mas, também, realização, renda, qualificação, estabilidade, entre outras. São múltiplos significados possíveis que o trabalho adquire e os modos como ele é representado. São representações que surgem, sem necessariamente substituir as existentes, e que servem para salientar, em diversos momentos históricos,

<sup>167</sup> Becker, Howard. *Op. cit.*, p. 21.

<sup>168</sup> Certeau, Michel de. *Op. cit.*, 2010, p. 48

<sup>169</sup> Rónai, Laura. *Op. cit.*, p. 9.



como elaboramos saberes, representamos as coisas no mundo e conferimos valores a elas, segundo Márcia Kuyumjian.<sup>170</sup>

O trabalho é visto como uma atividade pertencente ao reino das necessidades,<sup>171</sup> do esforço físico, “a viver de salário ou a se colocar a serviço de alguém”, segundo Paul Veyne, citado por Kuyumjian.<sup>172</sup> O trabalho é uma atividade com leis próprias, que regem horários, com controle sobre o tempo e sobre o fazer, com objetivos econômicos e regimes jurídicos, especializado e distante do interesse do indivíduo, segundo Kuyumjian.<sup>173</sup>

A autora segue dizendo que, não mais visto como forma de viver e trabalhar, o trabalho passa a representar uma forma de viver e de se realizar, de garantir rendimentos e bem-estar, de pertencer à sociedade de consumo.<sup>174</sup> Desta forma o trabalho deixa de ser somente o exercício de uma atividade. É, também, o sinal de inserção no *status* social, conforme Lautier.<sup>175</sup>

Mas como alcançar essa inserção social? De que forma, como trabalhador, esses atores sociais podem ser inseridos neste contexto?

Em resposta à pergunta sobre qual motivo padeiros em Boston gostariam de ser respeitados, Richard Sennett ouviu que, além de bons pais, queriam ser considerados bons trabalhadores.<sup>176</sup> Mas o que poderia significar ser um bom trabalhador?

Tomando como referência a questão da geração de “valor excedente”, de Karl Marx, poderíamos dizer que o bom trabalhador é aquele sujeito que desempenharia suas funções com eficiência, resultando em grande produção e com qualidade. E de que um bom trabalho poderia ser aquele que permitiria atender aos anseios de renda, *status*, inserção e distinção social deste trabalhador.<sup>177</sup>

E quais seriam estes tipos de trabalho?

---

<sup>170</sup> Kuyumjian, Márcia de Melo Martins. *O trabalho e o social. Temporalidade e contextos históricos*. In: Revista Textos de História, v. 14, n. 1/2, Revista da Pós-Graduação em História da UnB. Brasília: POSHIS/UnB, 2006, p. 141-157.

<sup>171</sup> Hannah Arendt cita que “não importa o que façamos, supostamente o faremos com vistas a ‘prover o nosso próprio sustento’”. Arendt, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. 11<sup>a</sup>. ed., p. 157.

<sup>172</sup> Paul Veyne *apud* Kuyumjian, Márcia de Melo Martins. *Idem*, p. 145.

<sup>173</sup> Kuyumjian, Márcia de Melo Martins. *A solidão de uma aventura. História da estória do garimpeiro*. Tese de Doutorado. Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília, 1996, p. 97.

<sup>174</sup> Kuyumjian, Márcia de Melo Martins. *Op. cit.*, 2006, p. 156-157.

<sup>175</sup> Lautier, Bruno. *Trabalho ou labor? Dimensões históricas e culturais*. In: Revista Ser Social, no. 5, jul/dez, 1999. Revista do Programa de Pós-Graduação em Política Social do Departamento de Serviço Social da UnB. Organizado por Márcia de Melo Martins Kuyumjian. Brasília; UnB, 1999, p. 20.

<sup>176</sup> Sennett, Richard. *A corrosão do caráter. Consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo*. 15<sup>a</sup>. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010, p. 20.

<sup>177</sup> Marx, Karl. *O Capital. Crítica da economia política. Livro primeiro. O processo de produção do capital*. Vol. 1. 5<sup>a</sup>. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 211.

Encontrar uma resposta que atenda a amplitude da questão parece ser uma tarefa complexa. Não só pela subjetividade quanto aos critérios de inserção e distinção social, mas também pela complexidade do que seria realizar-se profissional e financeiramente.

É claro que renda e reconhecimento profissional podem gerar recompensas pessoais aos trabalhadores. Tradicionalmente, no Brasil, as profissões ditas imperiais - medicina, engenharia, direito – herdaram não somente o *status* conferido a estas profissões, mas também a distinção de renda conferida a elas do tempo do Brasil Império,<sup>178</sup> que ainda se destacam em relação às inúmeras e novas profissões existentes no mercado.

Porém, outras atividades têm despertando interesse, mesmo aquelas vistas com receios e preconceitos, como no caso das artes. Segundo Menger, citado por Vera Borges, ano após ano, na França, jovens buscam, na incerta carreira de ator, oportunidades de sucesso profissional e financeiro.<sup>179</sup>

É claro que a preocupação com uma profissão que possa apresentar um futuro promissor é importante e é certo que “importa saber que tipo de trabalho é reconhecido pelo sistema”, como ressalta Márcia Kuyumjian.<sup>180</sup> Entretanto, ainda segundo Menger *apud* Borges, as carreiras artísticas parecem gerar certo encantamento e magia capazes de seduzir os jovens e, aparentemente, ainda é a paixão que os movem para a escolha destas profissões, mesmo sabendo que a possibilidade de sucesso e retorno financeiro por meio da atividade artística seja remota.

Não muito diferente das demais profissões artísticas, a atividade musical é marcada pela diversidade, pela acumulação de funções e diversificação dos setores de atividade. Mas, essas características não são exclusivas de sua atualidade. Em uma

---

<sup>178</sup> Segundo Durand, os salários pagos anualmente aos catedráticos da Academia Imperial de Belas-Artes eram quase três vezes menos que um professor de mesmo nível nas faculdades de medicina. Durand, José Carlos. *Arte, Privilégio e Distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989, p. 13-14.

<sup>179</sup> Pierre-Michel Menger *apud* Borges, Vera. *A arte como profissão e trabalho: Pierre-Michel Menger e a sociologia das artes*. Revista Crítica de Ciências Sociais. Dezembro de 2003, p. 129-134. Disponível em: <http://rccs.revues.org/1209>. Acesso em 14 de abril de 2010, p. 130. Fato semelhante na área artística parece ocorrer no Brasil. Como professor de música da Escola de Música e Artes da Universidade Federal de Goiás tenho observado, anualmente, a chegada de novos alunos aos cursos oferecidos por esta instituição. Há, no entanto, uma oscilação muito grande do número de candidatos e percebe-se, com certa apreensão, o pouco interesse despertado por alguns desses cursos, seja pela pouca perspectiva de obtenção de empregos formais no meio musical, seja pela falta de reconhecimento da atividade como profissão pela sociedade. Os cursos de Bacharelado em Música e de Musicoterapia, por exemplo, vêm registrando significativa redução do número de candidatos nos últimos processos seletivos. Já os cursos de Licenciatura em Música registraram um acréscimo significativo na demanda devido à exigência de diploma de curso superior para o exercício da atividade em escolas de ensino regular.

<sup>180</sup> Kuyumjian, Márcia de Melo Martins. *Op. cit.*, 1996, p. 50.

rápida busca na bibliografia que trata sobre a história da música e de seus inúmeros atores sociais, instrumentistas, cantores, compositores, entre outros, é fácil identificar que a acumulação de atividades sempre foi uma característica da profissão musical.

Uma “atividade multiface”, na definição de Thaís Ludovico em que seus praticantes tocam, compõem, pesquisam, lecionam, gravam, produzem música e promovem a interdisciplinaridade com outras áreas de conhecimento, muitas vezes concomitantemente, mas que também direcionam suas atividades para áreas extramusicais.<sup>181</sup>

Uma desmultiplicação de si, de mobilidade setorial e de polivalência profissional, segundo Menger, como maneiras de vencer as barreiras impostas por um mercado que é marcado pela precariedade das condições de trabalho, pelas dificuldades financeiras, pelas desigualdades de rendimentos, pelas incertezas e indefinições dos tipos de contratos de trabalho.<sup>182</sup> Uma atividade na qual é possível observar não só a especificidade, a originalidade e a competência profissional no trabalho musical, mas também o que a distingue e a aproxima das demais formas de trabalho.

De acordo com Lautier, o trabalho “é posto a propósito do trabalho industrial, como se o sentido do trabalho dos outros só pudesse ser deduzido a partir das diferenças com a indústria”.<sup>183</sup> Seguindo esta linha de raciocínio, Ricardo Antunes recorre a Marx para dizer que o trabalho produtivo não se restringe ao trabalho manual direto, incorporando também outras formas de trabalho que não diretamente manuais.<sup>184</sup>

Para Menger (2005, p. 44)

não só as actividades de criação artística não são ou deixaram de ser a face oposta do trabalho, como elas são cada vez mais assumidas como a expressão

<sup>181</sup> Ludovico, Thaís Loboque Aquino. *O músico anfíbio: um estudo sobre a atuação profissional multiface do músico com formação acadêmica*. Dissertação de Mestrado em Música – Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, 2007, p. 92-94. A autora denomina este sujeito como “músico anfíbio”, pela natureza da ambiguidade e das contradições advindas da atuação musical, que exerce com desenvoltura os vários, múltiplos e complexos campos da atuação profissional (*idem*, p. 91). Freidson *apud* Santos usa a denominação “híbrida” para a arte como trabalho, por não considerá-la nem profissão, nem lazer. Santos, Maria de Lourdes Lima dos. *Apresentação da edição portuguesa*. In: Menger, Pierre-Michel. *Retrato do Artista enquanto Trabalhador. Metamorfozes do Capitalismo*. Lisboa: Roma, 2005, p. 35.

<sup>182</sup> Ainda segundo este autor os empregos artísticos dividem-se em assalariados permanentes (a tempo inteiro no interior das organizações estáveis), independentes remunerados (cessão de obra ou prestação de serviços), contratos intermitentes (através da multiplicidade de entidades empregadoras, com certa autonomia do artista, hiper-flexível (alternando entre períodos com e sem trabalho). Menger *apud* Borges, Vera. *Op. cit.*, p. 131-134. Formas flexíveis de emprego às quais ele designa como “hibridação dos estatutos da actividade” Menger, Michel-Pierre. *Op. cit.*, 2005, p. 101-117.

<sup>183</sup> Lautier, Bruno. *Op. cit.*, p. 15.

<sup>184</sup> Antunes, Ricardo. *Os sentidos do trabalho. Ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho*. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 102.

mais avançada dos novos modos de produção e das novas relações de emprego engendradas pelas mutações recentes do capitalismo. Longe das representações românticas, contestatórias ou subversivas do artista, seria 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 desigualdades contemporâneas, a medida e a avaliação das competências ou ainda a individualização das relações de emprego.<sup>185</sup>

E é nesta fragmentação da atividade artística que o músico busca, na diversidade da atividade artística, suprir suas necessidades fisiológicas e o complemento dos seus salários atuando em eventos de naturezas diversas tais como casamentos, batizados, festas, ou em outros tipos de eventos públicos como nos apresenta Juliana Coli,<sup>186</sup> gravações em estúdios, compra, venda e manutenção de instrumentos (em espaços em que nem sempre são constituídas empresas pagadoras de impostos e taxas), e ou mesmo dar aulas particulares de instrumento em escolas privadas e ou em casa (seja do próprio flautista ou do aluno), sendo que muitas delas carregam características do trabalho informal, e se obriga, em muitos casos, a exercer dupla, e até mesmo tripla, jornada de trabalho, que se estende às noites e aos finais de semana. Jornadas que também se prolongam em suas residências.

Peço licença para fazer uma pequena interrupção para apresentar noções sobre o termo trabalho informal ou informalidade que se fazem importantes para a presente reflexão.

Ausência de carteira assinada, trabalhos sem vínculo empregatício e o não pagamento de benefícios sociais são algumas características do trabalho informal. No entanto, “há de se reconhecer o incômodo do próprio termo informal [mas também do que seja informalidade e trabalho informal] para localizar uma modalidade, uma manifestação da realidade empírica que não pode ser obliterada pela ‘tagarelice’ acadêmica ou política”, segundo Santos e Kuyumjian.<sup>187</sup> Também não satisfaz, entre pesquisadores do mundo do trabalho, “a resposta simplória que opta pelo maniqueísmo de que é informal o que não é legal”. Diante da diversidade do objeto o que se sugere é

<sup>185</sup> Menger, Michel-Pierre. *Op. cit.*, p. 44.

<sup>186</sup> Coli, Juliana Marília. “*Vissi d’arte*” por um amor a uma profissão (um estudo sobre as relações de trabalho e a atividade do cantor no teatro lírico). Tese de Doutorado em Ciências Sociais na Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2003, p. 179.

<sup>187</sup> Santos, Carolina Cassia Batista e Kuyumjian, Márcia de Melo Martins. *A informalidade e a apropriação do direito: considerações sobre a cidade de Brasília*. Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo, ano 11, no. 18, 2006, p. 104.

“a impossibilidade de um conceito fechado sobre a informalidade”, como citam Dalbosco e Kuyumjian.<sup>188</sup>

Luciana Requião, ao analisar a relação de trabalho entre os músicos e os empresários das casas de shows da Lapa, Rio de Janeiro, diz que “a totalidade dos músicos trabalha sem vínculo empregatício formalizado” e utiliza para essa prática o termo “contratos informais (‘de boca’)”.<sup>189</sup> Em muitas das atividades desenvolvidas pelo músico, como as citadas acima, não são pagos impostos e taxas referentes aos serviços prestados pelo músico e mesmo assim o músico não se nega a fazê-lo. Um dos fatores que o levam a se prestar a tal papel, mesmo sabendo que tais serviços não irão contribuir para seu futuro como trabalhador formal (tal como a falta de carteira assinada, como mencionado acima, que não contribuirá para a contagem de tempo de serviço para a aposentadoria, mas que pode ser adquirida mediante o pagamento de suas contribuições previdenciárias como autônomo), é de que os valores são pagos sem descontos, tornando-se mais atrativos, em muitos casos, do que os serviços formais onde são praticados os descontos referentes à Previdência Social, ao Imposto sobre Serviços (ISS) e ao Imposto de Renda (IR). Entretanto, são atividades “desabrigadas de qualquer reconhecimento oficial”, conforme Dalbosco e Kuyumjian,<sup>190</sup> e, segundo Santos e Kuyumjian, “os que se submetem a empregos formais geralmente percebem menos pelo trabalho”.<sup>191</sup> Pode-se dizer que o mesmo se aplica aos serviços eventuais. Mas vai além. Para Dalbosco e Kuyumjian é necessário olhar

o papel da informalidade como instituinte de representações sociais. Apesar de seu alto grau de insegurança e aleatoriedade, o trabalho informal inaugura formas alternativas de sociabilidade. Os mecanismos de entrada e permanência, o reconhecimento e a utilidade social de várias atividades, bem como mesmo os necessários intercâmbios com os segmentos formais, ensejam um manancial de códigos e simbolismos, de ampla aceitação pública, que relativizam a marginalidade social de um conjunto representativo de trabalhos informais.<sup>192</sup>

<sup>188</sup> Dalbosco, Eduardo e Kuyumjian, Márcia de Melo Martins. *Os desafios de compreender o trabalho informal*. Revista Ser Social, no. 5 (jul/dez/1999), p. 191-217.

<sup>189</sup> Requião, Luciana. *Eis aí a Lapa... Processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa*. São Paulo: Annablume, 2010, p. 172.

<sup>190</sup> Dalbosco, Eduardo e Kuyumjian, Márcia de Melo Martins. *Op. cit.*, p. 198.

<sup>191</sup> Santos, Carolina Cassia Batista e Kuyumjian, Márcia de Melo Martins. *Op. cit.*, p. 113.

<sup>192</sup> Dalbosco, Eduardo e Kuyumjian, Márcia de Melo Martins. *Op. cit.*, p. 217.

Dissemos que a música é ligada ao lazer e, dessa forma, vista como oposta ao trabalho, pertencente ao espaço do lúdico, do prazer e da satisfação pessoal, de uma atividade sem fins lucrativos.<sup>193</sup>

Não creio que seja desejo do músico separar a música do lazer e ou do entretenimento. Mas vinculá-la quase que exclusivamente a elas é desconhecer outros significados pertinentes a ela.<sup>194</sup>

É desconhecer que o músico profissional, segundo o Projeto Político Pedagógico da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (UFG/EMAC) é aquele sujeito social que se encontra apto à realização musical – criação e interpretação, em seus múltiplos aspectos – por das suas atividades como compositor, regente, cantor e instrumentista, com amplo e aprofundado domínio dos conhecimentos teóricos e práticos fundamentais, capaz de atuar com competência na produção de obras musicais, na direção musical de grupos vocais e instrumentais variados e para atuar como solista, camerista e ou em diversos conjuntos musicais, bem como em atividades, entre outras, ligadas à produção, arranjo, gravação. Ser músico é ser capaz de contribuir para o exercício do pensamento reflexivo e para a sensibilidade artística e a manifestar-se na sociedade através das dimensões artísticas, culturais, sociais, científicas e tecnológicas.<sup>195</sup>

---

<sup>193</sup> Hannah Arendt, ao propor a distinção entre trabalho e obra, cita que “a língua grega distingue entre *ponéin* e *ergazesthai*, o latim entre *laborare* e *facere* ou *fabricari*, que têm a mesma raiz etimológica, o francês entre *travailler* e *ouvrer*, o alemão entre *arbeiten* e *werken*. Em todos esses casos, apenas os equivalentes de ‘trabalho’ têm uma conotação inequívoca de dores e penas. O alemão *Arbeit* se aplicava originalmente apenas ao trabalho agrícola executado por servos, e não à obra do artesão, que era chamada *Werk*. O francês *travailler* substituiu o mais antigo *labourer* e deriva de *tripalium*, uma espécie de tortura”. Arendt segue dizendo que “a palavra ‘trabalho’ compreendida como um substantivo, jamais designa o produto final, o resultado da ação trabalhar, mas permanece como um substantivo verbal classificado com o gerúndio, enquanto o nome do próprio produto é invariavelmente derivado da palavra para a obra”. Por sua vez., obra tomaria novos significados como “é o caso do francês *ouvrer* e do alemão *werken*. Em ambas as línguas, diferentemente do uso corrente do inglês *labor*, as palavras *travailler* e *arbeiten* quase perderam seu significado de dor e atribulação. (...) É interessante também o fato de que os substantivos *work*, *ouvre*, *Werk* apresentam uma tendência crescente de serem usados em relação às obras de arte nas três línguas”. Seguindo a linha de pensamento de Hannah Arendt podemos ainda refletir sobre o verbo “tocar”: em francês *jouer*, em alemão *spielen* (*blasen*, que significa soprar, para os instrumentistas de sopro) e *play*, na língua inglesa. Curiosamente todas essas palavras carregam também o significado de “brincar” o que confere a elas um caráter simbólico “que definem o trabalho como o oposto do divertir-se [*play*]”. Arendt, Hannah. *Op. cit.*, p. 98-157.

<sup>194</sup> Segundo Alan Merriam (1987, p. 219-227), a música teria, além do divertimento, as seguintes funções sociais: de expressão emocional, de prazer estético, de comunicação, de representação simbólica, de reação física, de impor conformidade a normas sociais, de validação das instituições sociais e dos rituais religiosos, de contribuição para a continuidade e estabilidade da cultura, e de contribuição para a integração da sociedade. Merriam, Alan. *The Anthropology of Music*. Northwestern: Northwestern University, 1987, p. 219-227.

<sup>195</sup> Brasil. UFG/EMAC. *Curso de Bacharelado em Música*. Projeto Político Pedagógico. Goiânia: UFG/EMAC, 2008a. Mimeo.

Enquanto que, ainda conforme a UFG/EMAC, como professor de música é de sua competência, entre outras, ensinar música, organizar projetos de ensino e difundir conhecimento da área de música/ensino em diferentes contextos educacionais e que, também, compreenda os processos de produção, realização, fruição, divulgação e ensino da música.<sup>196</sup>

Segundo o artigo 2º. da lei federal nº 6.533, artista é o profissional que cria, interpreta ou executa obra de caráter cultural de qualquer natureza, para efeito de exibição ou divulgação pública, através dos meios de comunicação de massa ou em locais onde se realizam espetáculos de diversão pública.<sup>197</sup> Enquanto que, segundo a Classificação Brasileira de Ocupações (CBO), Grupo 2627, músicos intérpretes são aqueles que

interpretam músicas por meio de instrumentos ou voz, em público ou em estúdios de gravação e para tanto aperfeiçoam e atualizam as qualidades técnicas de execução. Costumam exercer suas atividades organizando-se em grupos sob formato de duos, trios, quartetos, bandas, coros, orquestras e também individualmente, em carreiras solo. Podem combinar essas duas modalidades ou se especializar em uma delas. A maioria trabalha como autônomo para empresas e instituições diversas, públicas ou privadas, apresentando seu trabalho nos mais variados ambientes e para os mais diversos públicos; apenas uma pequena parcela é empregada, geralmente em corpos musicais estáveis, vinculados à esfera pública estadual e municipal ou a universidades. Seus horários de trabalho costumam ser irregulares e, em algumas das suas atividades, alguns profissionais podem permanecer em posições desconfortáveis.<sup>198</sup>

Um indivíduo que apresente tais qualificações deveria ser reconhecido como trabalhador? E sua atividade poderia ser considerada trabalho? Particularmente, acredito que sim. Entretanto, não é o que ocorre, e, lamentavelmente, pouco tem sido feito para que esta situação se modifique.

Seja por não entender que o músico, na maioria dos casos, não possui emprego e salário fixos,<sup>199</sup> vive de atividades ocasionais, com renda incerta, pelo menos na maioria dos casos, que permitiria classificá-lo como um bom trabalhador, a

<sup>196</sup> Brasil. UFG/EMAC. *Curso de Licenciatura em Música*. Projeto Político Pedagógico. Goiânia: UFG/EMAC, 2008b. Mimeo.

<sup>197</sup> Brasil. Presidência da República. Subchefia para Assuntos Jurídicos. *Lei no. 6.533, de 24 de maio de 1978. Dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artistas e de técnico em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências*. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Leis/L6533.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L6533.htm). Acesso em: 21 de setembro de 2011.

<sup>198</sup> BRASIL. Ministério do Trabalho e Emprego. *Classificação Brasileira de Ocupações*. Op. cit.

<sup>199</sup> Para Bernard Friot (*apud* Lautier, 1999, p. 18) o emprego seria uma maneira particular de atar trabalho e salário, determinado arbitrariamente, vinculando a aquisição de recursos ao exercício de uma atividade.

sociedade brasileira arma-se de preconceitos e insiste em não reconhecer a atividade musical como profissão ou como trabalho, tão pouco o músico como um trabalhador.<sup>200</sup>

Tais estereótipos lançados à atividade musical impedem que a sociedade possa reconhecê-lo por uma existência e por uma identidade social, bem como pelo pertencimento a uma rede de relações e trocas, com direitos e deveres.<sup>201</sup>

Para Menger mesmo pertencente aos “mundos da arte”,<sup>202</sup>

os apoios que a coletividade pública dá aos artistas não têm o poder de satisfazer a tripla utopia muitas vezes posta em evidência pelos artistas: a do emprego a tempo inteiro, a de acesso igual a um estatuto profissional acessível a todos e igualmente protetor para cada um, e da ruptura com as situações de concorrência interindividual e as suas classificações hierárquicas.<sup>203</sup>

Ora, se essa tripla utopia não pode ser garantida à atividade musical, se esta condição nem sempre é dada a este artista como trabalhador, até mesmo pela própria condição do trabalho artístico,<sup>204</sup> pensar o trabalho musical como um instrumento que assegure rendimento, garanta seu bem-estar e sua participação na sociedade de consumo pode tornar-se uma tarefa inglória, porém, desafiadora e empolgante.

É preciso que o músico brasileiro fale. Precisamos ouvi-lo, saber o que pensa, reflete e discute sobre sua atividade como trabalho e de sua postura como trabalhador.<sup>205</sup>

Poderia ser muito simples afirmar que música é trabalho e ser músico é uma profissão. Mas, seria uma afirmação impulsionada somente pela paixão que esta manifestação artística desperta em nós.

<sup>200</sup> Para Freidson a atividade artística não poderia ser enquadrada nos parâmetros do “ideal-tipo de ‘profissão’”, ou seja, na capacidade de dispor de um corpus delimitado de saberes, de competências, traçando fronteiras que impediriam as incursões dos não habilitados no desempenho dessa profissão. Freidson *apud* Santos, Maria de Lourdes Lima dos. *Op. cit.*, 35.

<sup>201</sup> Segundo Freidson, sua identidade social é mantida “à custa do empenhamento pessoal, reforçado pela aprovação e reconhecimento de outros artistas que povoam uma ou mais das múltiplas comunidades informais e dispersas que integram o mundo da arte no seu conjunto”. Freidson *apud* Santos, *Op. cit.*, 2005, p. 35-36.

<sup>202</sup> A música, como integrante dos mundos da arte, “é uma atividade reconhecida, transmitida, organizada, celebrada”, e, como toda atividade, “estabelece relações estreitas e essenciais com outros mundos, obedece a regras, a constrangimentos, insere-se numa divisão do trabalho, em organizações, profissões, relações de emprego, carreiras profissionais”, segundo Becker. Becker *apud* Menger, Michel-Pierre. *Op. cit.*, 2005, p. 8.

<sup>203</sup> Menger, Michel-Pierre. *Idem*, p. 26-27.

<sup>204</sup> Segundo Menger “o auto emprego, o *freelancing*, e as diversas formas atípicas de trabalho – trabalho intermitente, trabalho a tempo parcial, multi-assalariado – constituem as formas dominantes de organização de trabalho nas artes, e têm como efeito introduzir nas situações individuais de actividade a descontinuidade, as alternâncias de períodos de trabalho, de desemprego, de procura de actividade”. Menger, Michel-Pierre. *Idem*, p. 18.

<sup>205</sup> No decorrer deste trabalho ouviremos o que o flautista brasileiro tem a dizer sobre esse assunto.



Um bom exemplo disso é a reflexão que circulou, recentemente, na rede social, *Facebook*, e que corrobora a esta maneira de pensar a atividade.

Sou MÚSICO e por vezes troco as saídas por ENSAIOS; o estilo pelo TRABALHO a qualquer hora, a qualquer dia, noites de festa por um CONCERTO; roupa de marca por PARTITURAS e não me importa nada de tudo o que deixei, porque o AMOR e a satisfação de fazer uma EXCELENTE APRESENTAÇÃO valem mais que tudo e, sei que os verdadeiros amigos entendem! Vamos ver quantos MÚSICOS ORGULHOSOS colam isto no seu mural, porque a MÚSICA NÃO É UM HOBBY, É MEU TRABALHO E A MINHA VIDA!!!<sup>206</sup>

Esta declaração de amor à música distancia esse músico de outras práticas sociais inerentes à vida como lazer, diversão, descanso, entre outros. Porém, permite identificar aspectos que caracterizam a atividade musical diante de escolhas pessoais e profissionais tais como a necessidade de estudos, ensaios e aperfeiçoamento, a preocupação com as apresentações, a cumplicidade com as partituras e a compreensão de que a música é prazer, mas não é só lazer. Trata ainda sobre a questão da própria sobrevivência e de sua manutenção através da atividade musical como um trabalhador.<sup>207</sup>

Tim Blanning diz que o músico compõe, toca e ouve música por dinheiro e prazer.<sup>208</sup> Ora, mesmo que o artista trabalhasse apenas por esse motivo, ele não deveria ser passível de condenação. O autor cita ainda que Claudio Monteverdi, no século XVII, vivendo e trabalhando em Veneza, ao recusar a proposta de trabalho do duque de Mântua, revelou o que um músico queria: dinheiro, estabilidade, controle e respeito.<sup>209</sup>

<sup>206</sup> Não foi possível identificar a autoria. Grifos do próprio autor.

<sup>207</sup> Ao perguntar a alguns músicos como veem a música como profissão e o músico como profissional as respostas, enviadas por correio eletrônico, continham palavras como “ética, formação, responsabilidade, meio de sustento, produção, valorização do trabalho (ou a falta desta no Brasil) e de que é uma atividade que alcança a sociedade”. São, assim, representações elaboradas e vistas pelos próprios músicos como significativas. Ou seja, segundo Nunes e Mello um conjunto de atributos ou requisitos que são satisfeitos “como um processo de construção contínua, no início como ocupação sistematicamente organizada até o reconhecimento institucional”. Nunes, Jordão Horta e Mello, Matheus Guimarães. *Socialização e identidade: o trabalho em serviços musicais*. XV Congresso Brasileiro de Sociologia. 2011. Disponível em <http://www.sbsociologia.com.br>. Acesso em 8 de outubro de 2011, p. 3.

<sup>208</sup> Blanning, Tim. *O triunfo da música. A ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*. São Paulo: Companhia da Letras, 2011, p. 87.

<sup>209</sup> Tim Blanning cita as razões do compositor: 1) Dinheiro: em Veneza Monteverdi ganharia mais, enquanto em Mântua já tinha ido de chapéu na mão para implorar ao tesoureiro ducal que lhe pagasse. Segundo o compositor “nunca em minha vida sofri maior humilhação do espírito”; 2) Estabilidade: o cargo era permanente, não afetado por mudanças súbitas como a morte de um governante; 3) Controle: como “*maestro di capella*” ele decidia quem era contratado e despedido, e controlava todas as outras questões ligadas às atividades de seus subordinados, chegando até os coristas; 4) Respeito: segundo Monteverdi, “não existe nenhum cavalheiro que não me estime e respeite, e quando vou tocar, seja música de igreja ou música de câmara, juro a Vossa Excelência que a cidade inteira vem correndo ouvir”. *Idem*, p. 27.

Da mesma forma, Haydn, na década de 1790, em Londres, atestava que, além dessas condições, ter acesso a uma instituição musical de qualidade e a disponibilidade de livros e partituras eram itens decisivos para o exercício da música.<sup>210</sup>

Ainda segundo Blanning são requisitos que o músico de hoje ainda deseja,<sup>211</sup> visto que não se pode negar os problemas, as dificuldades, os sofrimentos, os problemas físicos, os preconceitos, os estereótipos, as preocupações quanto ao futuro profissional e a instabilidade financeira quando se discute a atividade musical como trabalho.

É preciso, pois, analisar, entender e explicar os processos da profissionalização artística de um sujeito social que tem que gerar os riscos de uma profissão incerta e demonstrar que música é “trabalho” e ser músico é ser “trabalhador”.

Mas, voltemos um pouco, onde reforçávamos que certas as perguntas, tais como “você vive de quê?” e “você trabalha com quê?”, são ouvidas constantemente por músicos.

Assim como estas perguntas, também dirigidas ao artista de uma forma geral, há uma expressão que é de grande representatividade para o flautista brasileiro: “levar a vida na flauta”.

Pergunte a um flautista brasileiro (estudante, diletante, amador ou profissional), ou estrangeiro que vive e trabalha no país, se alguma vez em sua vida, ao contar para alguém que toca flauta, ouviu essa expressão. Provavelmente ele responderá que sim (e talvez não saiba dizer quantas vezes a ouviu), pois parece que ela é indissociável de sua vida.

É possível que o flautista brasileiro ouça essa expressão desde o começo dos estudos de música, pois ela é tão presente em sua vida que se tem a impressão de que ela venha inserida como um acessório guardado no estojo do instrumento e que o flautista a receba e a absorva no momento em que monta e toca pela primeira vez a flauta.<sup>212</sup>

Mas, seria essa expressão uma realidade do cotidiano de estudo e trabalho do flautista? De que forma ela é representativa em sua prática musical cotidiana? Afinal, o que ela representa?

---

<sup>210</sup> *Idem*, p. 41.

<sup>211</sup> *Idem*, p. 27.

<sup>212</sup> Segundo um dos flautistas entrevistados: “a gente ouve essa piadinha desde que começa a tocar flauta: ‘ah, você leva a vida na flauta’ (risos)”.

Ora, como dissemos na introdução deste trabalho, aparentemente as respostas a estas questões seriam simples e fáceis de serem respondidas (e é bem provável que muitos brasileiros a conheçam), afinal “levar a vida na flauta” representa nada mais do que ter uma vida tranquila, de quem não trabalha.

Mas seus significados vão além disso e nos ajudam a compreender as representações criadas sobre a flauta, o flautista e sua atividade. Lançar os olhos a essa expressão nos ajuda a discutir e compreender os caminhos trilhados pelo flautista profissional brasileiro no processo de construção identitária como trabalhador.

Para isso, buscamos rastros que nos permitissem verificar como se deu o surgimento da expressão “levar a vida na flauta”, recorrendo a material impresso, sobretudo aos dicionários, mas, também, a livros e artigos que tratassem sobre essa expressão. Recorremos ainda às informações contidas em charges de humoristas e obras de arte de pintores, brasileiros e estrangeiros, que retrataram o flautista (brasileiro ou não) e a cotidianidade brasileira em situações muito peculiares que nos ajudam a compreender a construção das imagens sobre o flautista como alguém que vive despreocupadamente, despretensiosamente, enfim, que leva a vida na flauta.<sup>213</sup> É o que doravante passaremos a discutir.

#### 1.4 – “Levar a vida na flauta”

Começamos nossa reflexão observando e analisando aspectos da palavra “flauta”, do que ela representa, de seus simbolismos e os possíveis desvios de significados que possam ter adquirido com o passar dos anos. Afinal, a partir dela é que se deu origem a tudo que se refere ao flautista.

Em inúmeros dicionários de língua portuguesa aparecem definições variadas e, no mínimo curiosas, sobre a flauta. Em 1823, o verbete para a palavra “fauta” ou “flauta”, conforme o dicionário editado por Moraes e Silva, nomeava um instrumento musical que

---

<sup>213</sup> Também foram ouvidos os flautistas brasileiros sobre o que pensam a respeito dessa expressão. Apresentaremos essas informações no sexto capítulo, após lançarmos o olhar para os caminhos percorridos por este sujeito na construção identitária como artista e trabalhador. Curiosamente algumas respostas trazem significados que vão além dos presentes nas fontes consultadas, como os dicionários de língua portuguesa. Nestes a expressão assume novos entendimentos com o passar do tempo.

consta de canudo com buracos, nos quaes pondo-se os dedos, e soprando-se por um se varião os sons: a *flauta doce* sopra-se por uma boca como a dos assobios, e pífaros; a *travessa*, ou *travessia*, sopra-se pelo primeiro buraco do extremo tapado.<sup>214</sup>

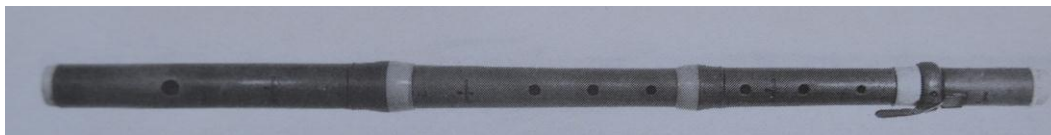


Figura 7: Flauta de uma chave. August Grenser, Dresden, metade do século XVIII. Madeira com encaixe de marfim e chave de bronze.<sup>215</sup>

Esta definição, um tanto quanto atrasada mesmo para seu tempo, provavelmente se refere aos instrumentos que datam de antes do início do século XIX, os quais passaram por profundas transformações em sua construção, tais como a introdução de chaves, a pesquisa e a experimentação de novos materiais (da madeira aos metais), de novas dimensões do corpo e novos formatos do bocal, entre outras, até chegar ao instrumento próximo ao que conhecemos atualmente.<sup>216</sup>

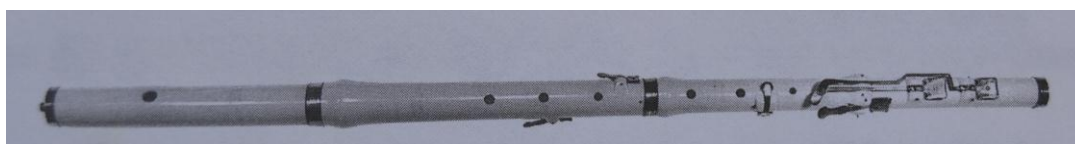


Figura 8: Flauta de seis chaves. Clementi & Co., Londres, aproximadamente 1802-21. Marfim com pontas de prata.<sup>217</sup>



Figura 9: Flauta de oito chaves. Rudall & Rose, Londres, entre 1827-37. Madeira com anéis e chaves de prata, com bocal embutido em marfim.<sup>218</sup>

<sup>214</sup> Moraes e Silva, Antonio. *Diccionario da Língua Portuguesa Recopilado de todos os impressos até o momento por Antonio de Moraes e Silva*. Lisboa: Typographia de M. P. Lacerda, 1823. Tomo Primeiro.

<sup>215</sup> Nancy Toff, *Op. cit.*, p. 79.

<sup>216</sup> Para conhecer a história do desenvolvimento da flauta transversal sugiro os livros de Nancy Toff (1986; 1996) e de Laura Rónai (2008).

<sup>217</sup> Nancy Toff, *Op. cit.*, p. 79.

<sup>218</sup> *Idem*, p. 80.



Figura 10: Flauta em dó, Verne Q. Powell. Boston, 1996. Prata com pé em si.<sup>219</sup>

Entretanto, a definição acima não difere muito daquilo que conhecemos sobre a flauta<sup>220</sup> na atualidade que pode ser definida como um instrumento longilíneo em forma de tubo dividido em três partes: a cabeça (o bocal, onde está posicionado o porta lábio), o corpo e o pé (onde estão as chaves). O bocal é a parte por onde se inicia a produção do som através do ar soprado pelo flautista. Nas demais partes estão as chaves com as quais são feitas diversas combinações de dedos e que são também responsáveis (juntamente com o bocal) pela determinação das notas, altura e afinação. A flauta é posicionada da esquerda para a direita do flautista<sup>221</sup> e apoiada pelos dedos e pela região da boca (parte do lábio inferior e acima do queixo), no corpo e no bocal do instrumento, respectivamente, dando sustentação ao instrumento para que a execução ocorra da melhor maneira possível.

Dito isso, é só pegar o instrumento e sair tocando pela estrada a fora, levando a vida na flauta, como no conto “Sonho de uma flauta”, de Hermann Hesse.

Toma - disse meu pai, e entregou-me uma pequena flauta de osso - leva isso e não esqueças teu velho pai, quando alegrares com tua música as pessoas nas terras distantes. Já é tempo de agora veres o mundo e aprenderes alguma coisa. Mandei fazer a flauta para ti, porque não sabes nenhum outro ofício e só gostas de cantar. Mas pensa também em só tocar sempre canções bonitas e agradáveis, senão seria pena pelo dom que Deus te concedeu.<sup>222</sup>

Mas seria assim tão simples e fácil “levar a vida na flauta”? O próprio Hermann Hesse responde esta questão, mesmo que momentaneamente.

Meu querido pai entendia pouco de música, não era um sábio; pensava que eu tinha apenas de soprar a linda flautinha e tudo estaria bem. Eu não queria decepcioná-lo, por isso agradeci, botei a flauta no bolso e me despedi.<sup>223</sup>

<sup>219</sup> Arquivo pessoal.

<sup>220</sup> Refiro-me à flauta em dó, mais utilizada pelos flautistas como instrumento de trabalho.

<sup>221</sup> Segundo Nancy Toff até o aparecimento das primeiras chaves, em torno de 1600 (TOFF, 1996, p. 43), os flautistas podiam optar por posicionar a flauta tanto para a direita como para a esquerda. No entanto, com a inclusão de mais chaves o flautista se viu obrigado a segurá-la da esquerda para a direita, uma postura padronizada atualmente. Toff, Nancy. *Op. cit.*, p. 43.

<sup>222</sup> Hesse, Hermann. *Sonho de uma flauta*. Disponível em <http://www.rubedo.psc.br/Artlivro/soflauta.htm>. Acessado em 25 de agosto de 2012.

<sup>223</sup> *Idem*.

Mas, voltemos ao instrumento e ao flautista.

É importante pensar em uma postura corporal em que os ombros fiquem arqueados, o corpo fazendo uma pequena rotação para a esquerda (sobre o eixo da coluna vertebral) para que o braço esquerdo fique mais próximo do instrumento e formando um ângulo próximo e inferior a 90°, onde o cotovelo fica na parte mais baixa e a mão esquerda na altura dos ombros. A mão esquerda também é responsável por apoiar e segurar a flauta, enquanto o braço direito dá suporte e apoio no lado oposto ao bocal. Os dedos formam um desenho que lembra um arco. Após dar esses primeiros passos e ter consciência de toda essa postura o flautista pode então se voltar para a musculatura e mantê-la sem enrijecimentos para que os dedos possam agir de forma rápida e precisa. Depois de conseguir entender e executar esses movimentos e posições, que mais se parecem com os de um contorcionista, o flautista volta sua preocupação aos lábios, ao bocal e à respiração (outro momento de extrema dificuldade) para que então comecem a surgir os primeiros sons. Fácil, não?

O pôster, reproduzido na figura abaixo, que anunciava o curso de flauta ministrado no Brasil por Keith Underwood, flautista norte-americano, nos dá uma ideia sobre as dificuldades da postura do flautista. Além de um desenho do próprio professor segurando seu instrumento, o pôster trazia, ainda, por mais que pareçam cômicas, algumas recomendações e instrumentos que poderiam ser utilizados durante os estudos para que o flautista pudesse atingir os objetivos de uma postura adequada, tais como: balão para manter o pé da flauta alto; um peso para virar a flauta para fora e outro para a cabeça ficar erguida; limitadores para que o flautista não levante os dedos em demasia; espelho para verificar a embocadura; mola para manter o pulso esquerdo para dentro; e, não menos importante, um recipiente contendo comprimidos tranquilizantes.

# Problemas de Postura ?

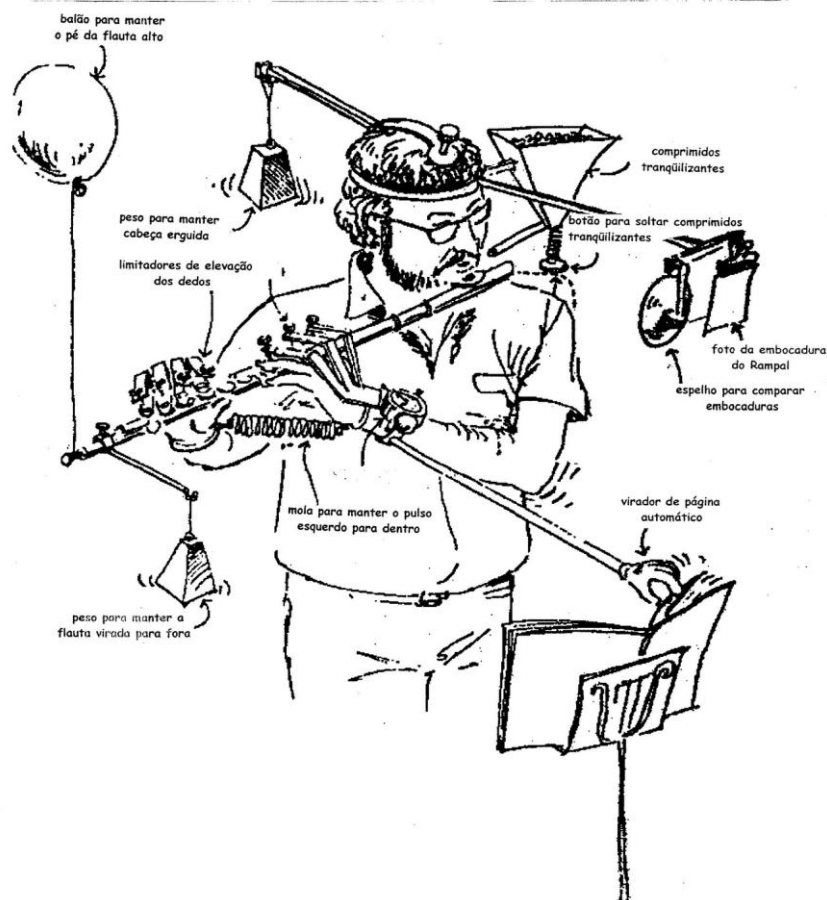


Figura 11: Pôster de curso de Kieth Underwood<sup>224</sup>

A postura poderá alterar-se de acordo com o gosto pessoal, com as adequações do corpo e com as características físicas de cada flautista. São particularidades e dificuldades que o acompanham desde o primeiro contato com o instrumento até o fim de sua vida profissional. É claro que os primeiros passos serão mais complicados e que, de alguma forma, o corpo humano se adapta às más e às boas posturas (assim como a camas de pregos e ou a colchões de água).<sup>225</sup> Só o tempo será capaz de mostrar ao flautista se suas escolhas por determinada postura foram boas ou não.

<sup>224</sup> A imagem abaixo foi reproduzida a partir de um pôster informativo sobre as aulas do flautista estadunidense Keith Underwood quando de sua passagem por Goiânia em 1986.

<sup>225</sup> Ou como cita Marina Colasanti: “Eu sei que a gente se acostuma. Mas não devia”. Colasanti, Marina. Eu sei, mas não devia.” Disponível em: [http://releituras.com/mcolasanti\\_eusei.asp](http://releituras.com/mcolasanti_eusei.asp). Acesso em 20 de janeiro de 2014.

É muito comum ouvir, com o passar do tempo, o flautista reclamando de dores nas costas, nos braços, no pescoço e nos ombros.<sup>226</sup> O flautista profissional parece se esquecer das agruras do início do estudo do instrumento, especialmente no que diz respeito a segurar a flauta, posicionar os dedos nas chaves e a boca no bocal e ainda produzir algum som, como vimos na imagem acima. Porém, é fácil fazer com que qualquer flautista se recorde desse momento. Para isso, basta que segure a flauta no sentido contrário ao usual, ou seja, da direita para esquerda, para sentir os incômodos relativos à postura.

Dito isso “levar a vida na flauta” já não parece uma coisa tão simples e fácil como muitos pensam.<sup>227</sup>

Mas, antes de seguir viagem, voltemos os olhos novamente à palavra flauta e a outras derivadas desta e verificar outros sentidos dados a ela.

Michel de Certeau observa que em muitos casos as palavras “abandonam seu valor substantivo para ganhar um valor adjetivo”.<sup>228</sup> Assim, adquirem novos significados e aquilo que nos remeteria a um determinado objeto, fato, coisas ou sujeitos, passam a carregar novas representações.

Em 1859, segundo Corrêa Lacerda, “fruta” dizia respeito a um instrumento rústico, pastoril, contudo, só usada na poesia.<sup>229</sup> Talvez fosse uma maneira de anunciar seu desuso e a provável substituição, nas páginas impressas, pela palavra flauta.

Por sua vez, a palavra “flauta” vai deixando de ser apenas a referência a um instrumento musical e a sua característica pastoril e assume novos significados com o passar dos anos, no cotidiano dos brasileiros, especialmente no final do século XIX e início do seguinte.

Segundo Maria das Graças Souza *et alli*, o jornal Correio da Manhã, em março de 1904, publicou o caso da “flauta encantada”, um escândalo sobre o sumiço de uma flauta que seria dada como prêmio ao ganhador do concurso para flautistas do então Instituto Nacional de Música (INM), no Rio de Janeiro.

---

<sup>226</sup> Veremos algumas particularidades sobre problemas de saúde ocorridos pela prática diária da flauta no sexto capítulo.

<sup>227</sup> Como dissemos, felizmente não precisamos carregar o piano, porém, segurar a flauta no dia a dia não é tarefa tão fácil quanto parece.

<sup>228</sup> Certeau, Michel de. Montaigne: “*Dos Canibais*”. In: Certeau, Michel de. *Lieu de L'autre. Histoire religieuse et mystique*. Paris: Gallimard-Seuil, Hautes Études, 2005. Tradução de Naraiana de Melo. Material de aula. Na citação o substantivo mencionado era bárbaro” que se transforma no adjetivo “cruel”.

<sup>229</sup> Corrêa Lacerda, D. José Maria D’Almeida. *Diccionario da Língua Portuguesa*. Lisboa: Escritório de Francisco Arthur da Silva. Editor, Proprietário. Rua dos Douradores, n. 31 E, 2 andar, 1859, p. 526.



Vai ser aberto o cofre, agora em torno  
 Na compostura solene e grave  
 Todo o pessoal que d'arte e glória e adorno  
 Firme se estende sob a augusta nave.  
 Reina um silêncio sepulcral e morno.  
 O Henrique Oswald dá uma volta à chave  
 E nos gongos a porta, sem transtorno  
 Move-se doce, musical suave...  
 Mas, Oh céus! "Non est hic"! e de repente  
 As faces enche o escândalo de rugas  
 E aquela nota desconcerta a gente?  
 Fugiu...? que valem pequeninas rugas?  
 A flauta de Patápio, certamente,  
 Era uma flauta para fuga...<sup>230</sup>

Ainda sobre a "flauta encantada" a revista *O Malho* trazia as seguintes charges:



Figura 12: Charge "Flauteação"<sup>231</sup>

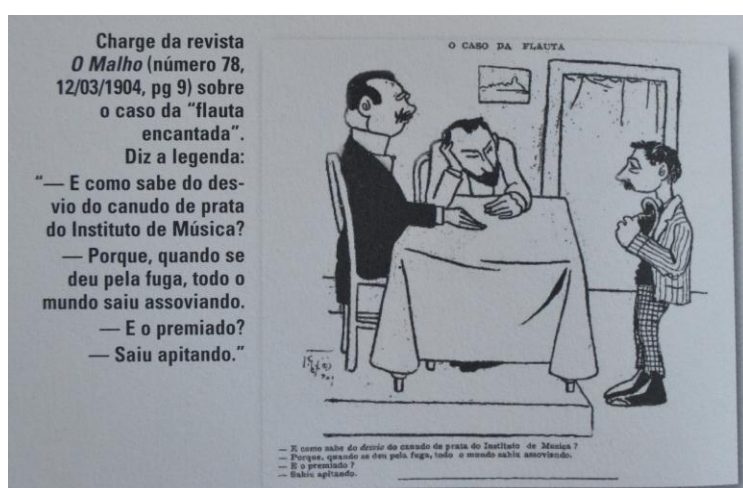


Figura 13: Charge "O Caso da Flauta"<sup>232</sup>

<sup>230</sup> Souza, Maria das Graças Nogueira *et alli*, *op. cit.*, p. 31. Patápio Silva foi o ganhador do concurso.

<sup>231</sup> Essa charge foi copiada de Oliveira, Maurício. *Patápio Silva, o sopro da arte. A incrível trajetória do flautista que se tornou um mito da música brasileira*. Florianópolis: Insular, 2012, p. 128.

Segundo Souza *et alli* essa mesma revista trouxe ainda outras ironias sobre o desaparecimento da flauta do INM: “O Instituto parece mesmo uma grande flauta, tão cheia de buracos...”<sup>233</sup>

Esses autores citam ainda a manifestação do jornal *A Tribuna*, sobre o ocorrido no INM, considerado como “Tempos calamitosos”, que tratou sobre o fato por meio do seguinte diálogo:

- Santo Deus! Até roubam uma flauta do Instituto de Música (um homem sentado com as mãos na cabeça).
- Onde iremos parar (outro homem em pé). Já andava tudo numa flauta, agora a flauta desaparece.<sup>234</sup>

Esse diálogo remete assim a novos significados que a palavra “flauta” passa a assumir que, no início do século XX, referia-se à “boa vida, vadiagem, indolência, zombaria”.

Segundo Gurgel o termo era corrente em 1910 em material impresso, como cita na introdução de seu Dicionários de Gírias:

Algumas gírias têm datas. Procurei, imprimir o máximo de precisão, a partir da primeira citação bibliográfica disponível. Este é um critério – há outros - , mesmo sabendo-se que antes de chegar ao texto impresso, transformar-se em referencia léxica ou bibliográfica, a gíria percorreu uma trajetória na cultura oral, seu nascedouro e estuário. Dificilmente teremos a idade precisa de cada gíria, inclusive aquelas que apresentam um código filológico com inúmeras variações, de radical ou terminação.<sup>235</sup>

Esse critério para inserção de uma gíria em um impresso também foi utilizado por Raul Pederneiras em seu livro “Geringonça carioca: Verbetes para um dicionário da gíria”, de 1922:

as profissões, os accidentes da hierarquia social naturalmente possuem especiaes vocabulários, mas a *geringonça*, a *língua-verde*, o *patuá*, ou que melhor nome tenha, designa expressamente o calão dos malfeitores, da vadiagem, da escória, que o fallar commum pouco a pouco adopta por sua excentricidade ou por sua novidade. (...) Metaphorica, imaginosa aqui, brutalmente esculpida alli, a gíria provoca atenção das excentricidades dos idiomas, porque, muitas vezes generalisada pela frequente publicidade, a geringonça perde o character de classe e se integra no fallar commum do povo inculto. (...) Desta, muitos termos também passaram para o uso commum com a divulgação dada pelos jornaes. Em todas essas gírias há muito que

<sup>232</sup> *Idem.*

<sup>233</sup> Souza, Maria das Graças Nogueira *et alli*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>234</sup> *Ibidem.*

<sup>235</sup> Gurgel, J. B. Serra e. *Dicionário de Gíria. Modismo Linguístico. O Equipamento falado do brasileiro*. Brasília: Edição do autor, 2009. 8ª. ed, p. 9.

respigar i na expressão grosseira ou exótica ha, de onde em onde, tropos felizes e expressivos symbolismos. Estuda-los não é consagra-los, é pesquisar as causas das linguagens diferenciadas.<sup>236</sup>

Segundo Roy Porter, citado por Monica Velloso, dada a importância conferida à palavra impressa e, posteriormente, ao dicionário, que funcionariam como uma espécie de selo de aprovação para a inclusão na linguagem-padrão, a linguagem falada só teria sancionada a sua existência a partir do momento em que fosse integrada ao circuito da escrita.<sup>237</sup>

Mas voltemos a outro diálogo irônico do início do século XX, agora com o título “Vocação”:

O pai passando a mão na cabeça do filho:  
 – Ah! Menino levado! Você ainda hoje flauteou o colégio, hein? Palavra de honra que já não sei o que fazer de ti.  
 – Ora papai, manda-me para o Instituto de Música.<sup>238</sup>

Chama a atenção neste diálogo o verbo “flautear”, que, segundo Viotti, significava “faltar à palavra ou à aula”.<sup>239</sup> Tão peculiar e íntimo ao flautista, este verbo “transitivo, irregular”, remetia ao ato de tocar flauta ou, como traz o dicionário de Moraes e Silva, a

tapar os registros ou servir-se do ingenho, que faz saírem as vozes mais pianos e doces, trazida a metáfora da fruta doce; ou doçaina; também se fruta a rabeça, e outros instrumentos. (...) Frautar a voz (fig): pronunciá-la baixa, menos forte, e docemente; Frautar-se: fallar manso, para não se ouvir muito.<sup>240</sup>

Termos e significados também utilizados por Correa Lacerda, em 1859, em seu dicionário da língua portuguesa.<sup>241</sup>

<sup>236</sup> Pederneiras, Raul. *Op. cit.*, p. 3.

<sup>237</sup> Roy Porter *apud* Velloso, Monica Pimenta. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-1930). Mediações, linguagens e espaço*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 86. Para Chartier “a publicação das obras implica sempre uma pluralidade de atores sociais, de lugares e dispositivos, de técnicas e gestos e, tanto a produção do texto quanto as construções de seus significados, depende de momentos diferentes de sua transmissão. É nesse sentido que se podem entender as obras como produções coletivas e como resultadas de ‘negociações’ com o mundo social. Essas ‘negociações’ não são somente a apropriação de linguagens, de práticas ou de rituais. Elas remetem às transações, instáveis e renovadas, entre a obra e a pluralidade de seus estados”. Chartier, Roger. *Op. cit.*, 2002b, p. 10-11.

<sup>238</sup> Souza, Maria das Graças Nogueira *et alli*, p. 31.

<sup>239</sup> Viotti, Manuel. *Novo dicionário da gíria brasileira*. 2. ed. São Paulo: Bentivegna, 1956, p. 200.

<sup>240</sup> Moraes e Silva, Antonio. *Op. cit.*, p. 889. Grifo do autor.

<sup>241</sup> Corrêa Lacerda, D. José Maria D’Almeida. *Op. cit.*, p. 526.

O diálogo “Vocação”, citado acima, sugere então novos significados para “flautear”, como veremos abaixo, derivado do verbo frutar e que se aproximam aos utilizados nas charges e nos textos citados acima.

O Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa, editado em Lisboa, em 1881, traz o verbo já com a grafia definitiva e com os seguintes significados: “Flautear (flautiar), v. tr. Tocar flauta. (chul.) tergiversar, tentar iludir por meio de subterfúgios”.<sup>242</sup> Pouco adiante, em 1910, o Antiga Linguagem Portuguesa, já era mais direto e citava flautear como enganar, iludir.<sup>243</sup> Raul Perderneiras, em Geringonça, citava-o como “faltar à palavra, flauteação”.<sup>244</sup>

Ora, mas Raul Pederneiras traz outro importante significado sobre a palavra flauta que merece ser tratado aqui. Em seu dicionário de gírias “flauta” também tem o significado de “charuto bichado, vadiagem”. E o que se entendia por “charuto”, na gíria em uso no primeiro quarto do século XX, era “homem negro, mulato ou cafuso”.<sup>245</sup>

É bem possível que esses significados fizessem alusão à flauta (feita de ébano e ainda utilizada no Brasil no final do século XIX e início do seguinte)<sup>246</sup> e ou aos músicos barbeiros (muitos deles flautistas e negros).<sup>247</sup>

Segundo Raul Pederneiras vadiar era um dos sinônimos da expressão “cahir na vida” (que também significava prostituir-se, referia-se à mulher da vida, à meretriz), enquanto “trabalhar”, na gíria dos ladrões da época, era roubar.<sup>248</sup>

São termos e significados que se tocam e se misturam em muitos pontos. A leveza e a suavidade do som da flauta, o (não) trabalho e a vida mansa e a vadiagem, vão aos poucos compondo a expressão “levar a vida na flauta” tão ouvida cotidianamente por flautistas brasileiros de tantas gerações, conforme foi observado nas entrevistas realizadas.

<sup>242</sup> Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa. Lisboa. Imprensa Nacional, 1881.

<sup>243</sup> Brunswik, H. (coord.) *Antiga Linguagem Portuguesa*. Lisboa: Empresa Lusitana Editora, 1910. Editor e Proprietário F. A. Miranda e Souza.

<sup>244</sup> Pederneiras, Raul. *Op. cit.*, p. 25.

<sup>245</sup> *Idem*, p. 16.

<sup>246</sup> “Cantigas modulei ao som da flauta,/ Da minha flauta d’ébano.” Machado de Assis, do conto ‘O DIPLOMÁTICO’, de 1896 (Disponível em <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/contos/macn005.pdf>. Acesso em 5 de maio de 2013).

<sup>247</sup> Assim chamados por desempenharem a atividade de barbeiro, geralmente negros livres ou a serviço de seus senhores, desde o tempo do Brasil colônia. Voltaremos a esse assunto no terceiro capítulo, pois há alguns pontos, no que diz respeito aos termos até aqui discutidos que ainda merecem atenção.

<sup>248</sup> Pederneiras, Raul. *Op. cit.*, p. 46-48.

Vale ressaltar (e lembrar) que, segundo Gurgel, “difícilmente temos a idade precisa de uma gíria”, porém, os significados de boa vida, vadiagem, indolência, zombaria, que assumem o verbete “flauta”, datam de 1910.<sup>249</sup>

Em 1943, “flauta” surge no “Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa”, elaborado por Bandeira, Luz e Barroso como uma particularidade do brasileiro<sup>250</sup> (ou dos “brasileirismos”, segundo Peregrino Júnior *apud* Velloso, em matéria veiculada no Jornal do Brasil, em 1921),<sup>251</sup> e traz consigo as representações da “disposição de espírito que nada toma a sério; [de] levar tudo na flauta”.

No dicionário editado por Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, em 1951,<sup>252</sup> a palavra “flauta” aparece como “levar tudo na flauta” e, em 1965, no Dicionário Etimológico-Prosódico da Língua Portuguesa, flautear possui a característica de “viver comodamente, sem trabalhar, mais usada na expressão levar vida *flauteada*, sem muito trabalho, vadiamente”.<sup>253</sup>

Em 1960, Aldo Canazio, assim definia o flautista:

FLAUTEADOR (Flautear + dor) - diz-se daquele que flautea, que é amigo de flautear, tomando este verbo numa das seguintes acepções: a) levar a vida na flauta; viver despreocupadamente, sem ter compromissos ou, tendo-os sem prestar-lhes maior atenção; viver com uma disposição de espírito que nada faz tomar a sério; não se afligir com coisa alguma, com desleixo e conseqüências de seus atos; b) fugir ao cumprimento do dever ou das promessas, escusar-se às suas obrigações; faltar a palavra dada, ludibriar, trair a confiança: tentar enganar com subterfúgios; c) espaiar-se, distrair-se passeando; flunar; vadiar; faltar a aula para vadiar; gazetear; d) meter a

<sup>249</sup> Gurgel, J. B. Serra e. *Op. cit.*, p. 9.

<sup>250</sup> Bandeira, Manuel; Luz, José Baptista da; Barroso, Gustavo. *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1943. Vale reafirmar o que traz esse dicionário sobre essa expressão ser uma particularidade da cultura e da identidade brasileiras. Nas entrevistas realizadas por mim com flautistas que vivem e trabalham em Portugal (três portugueses, duas espanholas, dois estadunidenses, uma francesa e um alemão) a expressão “levar a vida na flauta”, como a conhecemos aqui, é desconhecida. Também nos dicionários de língua portuguesa editados em Portugal (e consultados durante minha permanência na Universidade de Lisboa cumprindo parte de minhas atividades do Doutorado Sanduíche - CAPES) as definições para flauta e flautear acompanham os significados dos dicionários editados no Brasil, sempre com a referência de que são de uso corrente em nosso país e surgem nesses impressos posteriormente às publicações brasileiras. Talvez isso seja fruto, como comenta Mônica Velloso das “escaramuças entre portugueses e brasileiros em relação à linguagem”, e ironizado, por Ramalho Ortigão e Eça de Queirós, no jornal *Farpas* (1871-73), citados por Monica Velloso, sobre o “‘extravasamento’ do brasileiro sobre o português de Camões”, considerando-se “os vocábulos brasileiros como indignos de figurarem em um dicionário respeitável. A língua brasileira é descrita ironicamente como ‘melaço fluído e baboso’. Assim, argumenta-se, os brasileiros falam como se atirassem as palavras para uma escarradeira”. Ramalho Ortigão e Eça de Queirós *apud* Velloso, Monica Pimenta. *Op. cit.*, p. 61.

<sup>251</sup> Peregrino Júnior *apud* Velloso, Monica Pimenta. *Op. cit.*, p. 68.

<sup>252</sup> Ferreira, Aurélio Buarque de Hollanda. *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1951. 9ª. ed.

<sup>253</sup> *Grande Dicionário Etimológico-Prosódico da Língua Portuguesa. Vocábulos, Expressão da Língua Geral e Científica – Sinônimos*. Contribuições do Tupi-Guarani por Francisco da Silveira Bueno. São Paulo: Saraiva, 1965. 3º. volume.

ridículo ou abulha, motejar; ridicularizar; troçar; chasquear; mangar; gracejar; brincar. Daí, a segunda sinonímia de flauteador: a) não te rales; b) malandro (bras. Pop.: que, ou aquele que se esquivava ao trabalho a que está obrigado); entrujão ou intrujão; panto mineiro; espertalhão; embusteiro; embromador; mamparreador; tergiversador; c) vadio; flanador; gazeteiro; d) motejador; trocista; chasqueador; manjador; gracejador; galhofeiro; brincalhão.<sup>254</sup>

Vale lembrar que tanto a expressão “levar a vida na flauta”, quanto o verbo flautear também remetem ao flautista como aquele sujeito que simplesmente toca flauta.

O flautista também foi nomeado frautista e frauteiro.<sup>255</sup> No entanto, sobre esta última nomenclatura não há nenhuma referência que o ligue à figura dos pianeiros,<sup>256</sup> apesar de frequentarem os mesmos espaços de trabalho, como foi o caso de Antônio Callado, amigo e contemporâneo no mundo da música de Chiquinha Gonzaga, no final do século XIX, como alerta André Diniz.

Mas qual seria, no apagar das luzes do século XIX, o principal palco da cidade para esses pianistas, violonistas e cantores? Ora, ou eram as rodas de choro, ou os bailes de salão, ou mesmo as sedes das sociedades, ou mesmo as casas de partituras. Não raro, alguns tocavam nos incipientes cinemas e sobreviviam como músicos de banda. Mas a coqueluche para os compositores e instrumentistas era o teatro de revista, ou teatro musical, que se encaixou como uma luva no lazer do carioca.<sup>257</sup>

Esses novos significados que as palavras (flauta, flautear) assumem já permitem compor a imagem criada sobre o flautista brasileiro mediante o uso da expressão “levar a vida na flauta”, como conhecemos hoje, e que passou a fazer parte dos dicionários de língua portuguesa e dos textos editados no Brasil,<sup>258</sup> como uma representação daquele que vive na flauta, de viver na flauta, de vadiar, de não trabalhar, como o exemplo “*vive na flauta desde que terminou a faculdade*”, citado por Houaiss e outros.<sup>259</sup> É o que parece representar a cena desenhada por Jean Baptiste Debret.

<sup>254</sup> Canazio, Aldo. *Dicionário de Masculinos e Femininos da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Barros S.A., 1960.

<sup>255</sup> Moraes e Silva, Antonio. *Op. cit.*, 1823, p. 889.

<sup>256</sup> Para um aprofundamento sobre o pianeiro sugiro a obra de Robervaldo Linhares Rosa, tese de doutoramento, onde são traçados “o desenho do termo pianeiro e sentidos das diferenças e semelhanças entre o pianista e o pianeiro, cujos respectivos fazeres sugerem especificidades também relacionadas aos seus respectivos lugares de performance”. Rosa, Robervaldo Linhares. *Como é bom poder tocar um instrumento: Presença dos pianeiros na cena urbana brasileira - dos anos 50 do Império aos 60 da República*. Brasília, UnB/Instituto de Ciências Humanas, Departamento de História, PPGHIS, 2012, p. 304.

<sup>257</sup> Diniz, André. *Op. cit.*, p. 50.

<sup>258</sup> Antônio Cândido cita que “(...) enquanto uns poucos livres trabalhavam e os outros flauteavam ao Deus dará, colhendo as sobras do parasitismo, dos expedientes, das munificências, da sorte e do roubo miúdo”. Cândido, Antônio. *Dialética da Malandragem. Caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias*. In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 8, 1970, São Paulo, USP, p. 82.

<sup>259</sup> Houaiss Antônio, Villar, Mauro de Salles, Franco, Francisco Manoel de Mello. *Op. cit.*, p. 904.



Figura 14: A Sesta, de Jean Baptiste Debret<sup>260</sup>

O desenho de Debret, “A Sesta”, retrata muito bem o espírito do descanso, do não fazer nada, muito característico do levar a vida na flauta, descrito por ele da seguinte maneira:

É nesta galeria que se tem por hábito tomar a fresca, pois, no campo principalmente, as peças do andar térreo não passam de grandes alcovas fechadas por portas inteiriças. É aí que durante o silencioso descanso de depois do jantar, abrigado dos raios do sol, o brasileiro se abandona sem reserva ao império da saudade; essa delicada saudade, quinta essência da volúpia sentimental, apossa-se então de seu devaneio poético e musical, que se exprime nos sons expressivos e melódiosos da flauta, seu instrumento de predileção, ou por um acompanhamento cromático improvisado no violão e cujo estilo apaixonado ou ingênuo colore sua engenhosa *modinha*. Satisfeito com esse passatempo que lhe dá uma nova posição, prepara no encantamento do seu sonho o novo triunfo que terá algumas horas mais tarde no salão.<sup>261</sup>

Mas a palavra flauta ainda carrega outros significados (como por exemplo, utensílio de ferreiro, com uma parte plana, que se aplica sobre a obra e que serve para endireitar ou alisar certas peças), às vezes de caráter pejorativo. Em alguns casos, segundo Gurgel, a flauta representa o órgão sexual masculino (“O cara é chegado em tocar flauta”). Em Portugal, há a gíria “flauta lisa”, que também representa o pênis, onde “tocar flauta lisa é masturbar-se”. Está ligada ainda à homossexualidade (flauta doce): “O Riquinho virou o fio, agora é flauta doce”.<sup>262</sup>

<sup>260</sup> Debret, Jean Baptiste. A Sesta. Prancha litografada. In: Debret, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia Limitada/EdUSP, 1978, Tomo I, Vol. I e II, p. 24. A técnica é denominada pelo autor como “prancha litografada”. As obras desta publicação foram realizadas durante sua permanência no Brasil entre 1816 e 1831.

<sup>261</sup> Debret, Jean Baptiste. *Idem*, p. 201.

<sup>262</sup> Gurgel, J. B. Serra e. *Op. cit.*, p. 391. É bem provável que o flautista brasileiro tenha ouvido que vive com a boca na flauta. Essas “brincadeiras”, vindas do meio musical ou não, também se estendem a outros instrumentos musicais, como por exemplo à clarineta, que também se faz uma alusão ao órgão masculino

A palavra praticada faz com que objetos, pessoas, símbolos adquiram novos significados e vem, às vezes, carregada de maledicência ou, segundo Pierre Mayol, com “duplo sentido”.

Assim como o vendedor do mercado utiliza sistematicamente a técnica do *duplo sentido*, por metaforização da semelhança com a forma dos objetos que vende: um molho de verduras seria como um monte de pelos pubianos; as cebolas se tornam testículos; quanto às cenouras, nem é preciso falar.<sup>263</sup>

Pierre Mayol segue em sua análise sobre a palavra e complementa sobre seus usos e apropriações.

Uma prática sistemática das práticas de linguagem no bairro de uma cidade mostraria certamente a atividade desses pares cuja tensão interna cria um sentido imprevisto no texto da conveniência. A prática significativa é portanto, caso seja lícita esta analogia, a performance da pulsão da língua, a maneira como ela age a partir de e sobre a língua por um trabalho de desmonte e de reutilização – de transformação – dos códigos, no próprio interior das palavras para lhes solapar o pacífico uso social. Então as palavras fazem a festa, tornam-se perigosas, capazes de desencadear o escândalo (como no mercado, a bofetada!): vêm então perturbar o monumento rígido do bom comportamento, mostram as suas falsas janelas, revelam de modo insolente as rachaduras da soberba fachada por onde deslizam o vento fino do desejo, a tempestade da cobiça; separam com o dedo a carapaça que protege para deixar a nu, rindo, a sua nudez.<sup>264</sup>

Mas onde se dão (ou deram) as práticas sobre as palavras discutidas até aqui?

Francisco Fernandes, em 1953, traz em seu dicionário que o significado de “não tomar nada a sério”, aplicado à palavra “flauta”, é de origem desconhecida.<sup>265</sup> No entanto, podemos ao menos procurar alguns rastros que, se não revelem tal fato, podem nos auxiliar na reflexão sobre onde ela poderia ter surgido.

Voltemos então aos escritos de Raul Pederneiras para rever uma importante informação sobre o falar das ruas: “(...) a *geringonça*, a *língua-verde*, o *patuá*, ou que melhor nome tenha, designa expressamente o calão dos malfeitores, da vadiagem, da

---

(e ainda carrega o estereótipo de ser preta), ao trombone (de que o trombonista vive segurando ou pegando na “vara”) e ao violinista “que vira a cara e mete a vara”.

<sup>263</sup> Mayol, Pierre. *Morar*. In: Certeau, Michel, Giard, Luce, Mayol, Pierre. *A invenção do cotidiano: 2. Morar, cozinhar*. Petrópolis: Vozes, 2003. 5ª. ed, p. 65.

<sup>264</sup> *Idem*, p. 68-69.

<sup>265</sup> Fernandes, Francisco. *Dicionário Brasileiro Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Globo, 1953. 2ª. ed.



escória, que o falar *commum* pouco a pouco adopta por sua excentricidade ou por sua novidade”.<sup>266</sup>

Ora, pouco a pouco, aqui e acolá, as gírias, pertencentes ao povo inculto,<sup>267</sup> conforme cita Pederneiras, vão imprimindo marcas de pertencimento e identidade.

Para João do Rio, citado por Monica Velloso, em suas crônicas publicadas em “A alma encantadora das ruas”, em 1908, “a rua continua, matando os substantivos, transformando a significação dos termos, impondo aos dicionários as palavras que inventa criando o calão que é o patrimônio clássico dos léxicos futuros”.<sup>268</sup>

Ruas descritas em palavras, como na caricatura “Planta da Cidade”, de Raul Pederneiras, de 1903, onde o autor “cria uma topografia de uma cidade que contrasta com o imaginário urbano oficial”, segundo Velloso.

O núcleo central é a Praça da República – denominada ironicamente de “campo das adesões” –, que daria origem às ruas: Travessa das Notas Falsas, Travessa dos Filantes, Travessa dos Pistolões, Avenida das Madamas, onde estaria localizado o Colégio Suzana. Bem próximo estaria o Morro do Senado e da Câmara, onde se localizaria os “Surdos e Mudos” e a “Praia do Subsídio”. Logo em seguida, destaca-se o “Morro do Pinto”, em frente do qual estaria a Praia da Quebradeira. Mapeiam-se as ruas próximas: Travessa da Flauta, Rua dos Artistas Notáveis, Travessa do Berimbau.<sup>269</sup>

E é lá, na rua, segundo esta autora, que “as gírias, o calão e os patuás são considerados como elementos representativos de um linguajar brasileiro” e “neste discurso, frequentemente o malandro é identificado como um dos seus detentores mais originais e criativos, (...) considerado como o responsável pelo dito da rua”.<sup>270</sup>

Esse malandro, “brasileiro da gema”,<sup>271</sup> segundo José Clemente *apud* Velloso, em um artigo intitulado “O Bairro e o Morro da Mangueira”, publicado na Revista do Brasil, em 1926,<sup>272</sup> era o frequentador das ruas, dos bares, das noites, das serenatas, o boêmio que “canta loas às ruas desertas, lampiões, lua e cães vadios”,<sup>273</sup> como vemos no desenho de Portinari, “Serenata”.

<sup>266</sup> Pederneiras, Raul. *Op. cit.*, p. 3.

<sup>267</sup> *Ibidem*.

<sup>268</sup> José Clemente *apud* Velloso, Monica Pimenta. *Op. cit.*, p. 75.-76.

<sup>269</sup> Velloso, Monica Pimenta. *Op. cit.*, p. 55.

<sup>270</sup> *Idem*, p. 67-71.

<sup>271</sup> Mônica Velloso (2004, p. 76) alerta para o uso do termo que ainda não se referia ao “carioca da gema”, apesar de ser a cidade do Rio de Janeiro o espaço onde ocorrem estas manifestações.

<sup>272</sup> João do Rio *apud* Velloso, Monica Pimenta. *Op. cit.*, p. 65-66.

<sup>273</sup> Velloso, Monica Pimenta. *Op. cit.*, p. 56. Cantar nas ruas já era uma prática comum na metade do século XIX, como é o caso do flautista Antonio Callado que “andava sempre por suas noites enluaradas com o modinheiro Chico Albuquerque, exímio cantor e violonista”. Diniz, André. *Op. cit.*, p. 50.



Figura 15: Serenata, de Cândido Portinari<sup>274</sup>

Segundo Gilmar Rocha, uma das representações da figura do malandro estaria no vestuário.

(...) o guarda-roupa do malandro, se assim me posso referir ao conjunto das imagens do seu vestuário, evidencia uma lógica na qual um certo estilo de roupa corresponde a um determinado comportamento. Dependendo da combinação, se camisa listrada ou camisa de seda, sapato branco ou chinelo cara-de-gato, gravata ou um lenço amarrado ao pescoço, a roupa denuncia um momento histórico ou sua inserção na geografia da cidade. Vimos que não há um único tipo de malandro, ao contrário, parece haver mesmo um sistema da malandragem em que o malandro do morro se veste diferente do malandro da Lapa que, por sua vez, se veste diferente do malandro dos terreiros de macumba, que também é diferente do malandro do carnaval, mas nem sempre estas nuances são tão claras e distintas. Sem desprezar todas estas variações, basicamente dois tipos paradigmáticos dividem as principais representações da personagem: de um lado, encontramos o simpático e alegre malandro-sambista, quase sempre usando chapéu de palha, camisa listrada e sapato branco, por vezes tão bem representado na pintura de Heitor dos Prazeres [figura abaixo]; do outro lado, o malandro-valente, normalmente boêmio e violento, comumente vestido de terno branco, sapato de duas cores, chapéu de panamá, guarda uma certa familiaridade com o antigo capoeira de paletó, chapéu de panamá e lenço no pescoço. Não é difícil encontrarmos os que incorporam duplamente as representações do malandro esperto, simpático e cheio de gingas, e do malandro valente, boêmio, elegante e explorador de mulheres.<sup>275</sup>

<sup>274</sup> Portinari, Cândido. Serenata. 1959. Pintura, óleo sobre madeira. 173x115 cm. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/4671>. Acesso em 20 de dezembro de 2013.

<sup>275</sup> Rocha, Gilmar. “Navalha não corta seda”: Estética e Performance no Vestuário do Malandro. Revista Tempo. Número 20: África. 2005, p. 133-154. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/tem/v10n20/07.pdf>. Acesso em 22 de janeiro de 2014.

O vestuário, similar ao descrito acima, também é um ponto marcante nas pinturas de Heitor dos Prazeres, como por exemplo no desenho abaixo.



Figura 16: Heitor dos Prazeres<sup>276</sup>

Cândido Portinari retratou o flautista brasileiro em outros momentos de sua cotidianidade, muitos deles momentos de lazer ou diversão. Nos títulos das obras o flautista surge ora como flautista, ora como músico, ora é retratado individualmente, ora com outros músicos em bandas de música ou em conjuntos que embalavam as serenatas nas noites (como vimos acima) ou em cenas peculiares dos morros do Rio de Janeiro.

Em uma delas retrata um homem, provável habitante de algum bairro da cidade do Rio de Janeiro (ao fundo o mar e dois morros que poderiam ser o Pão de Açúcar e a Urca nos indicam essa possibilidade), trajando roupas leves e calçando sapatos brancos, sentado descontraidamente em um banquinho e tocando uma flauta. Esta obra de Portinari é a representação de um momento de lazer e fruição musical de um homem em plena luz do sol, levando uma vida boa ou levando a vida na flauta.

---

<sup>276</sup> Disponível em: <http://www.heitordosprazeres.com.br>. Acesso em 22 de janeiro de 2014. O sítio não continha informações adicionais sobre as obras e contem outras obras do autor, que retratam o flautista em algumas de seus quadros. Porém preferimos inserir este exemplo por condizer mais com a descrição sobre o malandro feita por Gilmar Rocha.

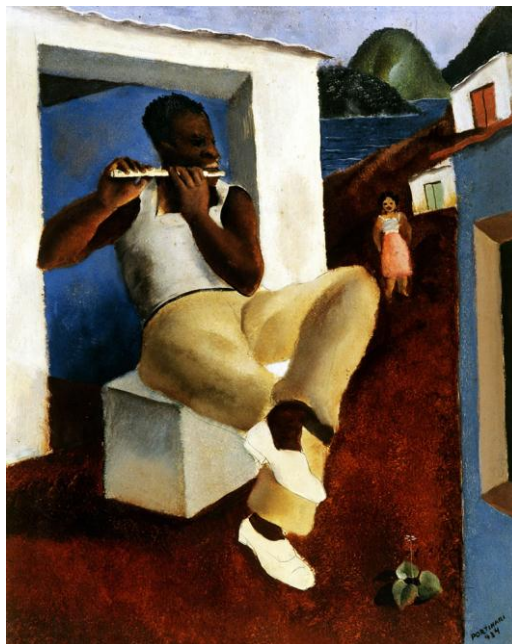
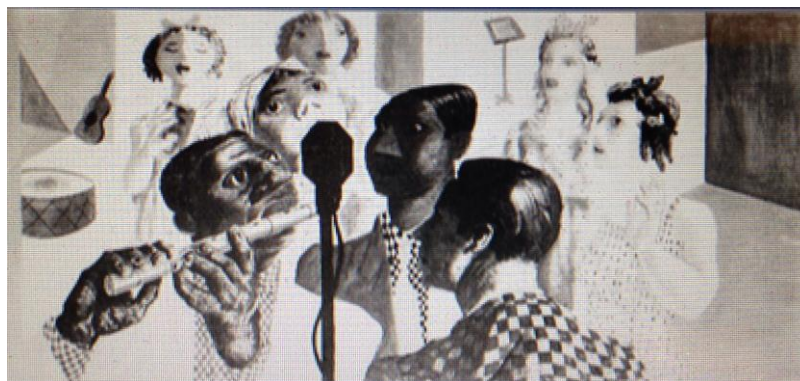


Figura 17: Flautista, de Cândido Portinari<sup>277</sup>

Mas os quadros de Portinari não trazem à luz apenas a diversão do flautista. Certas obras também retratam a atuação do flautista em locais que, se imagina, sejam locais de trabalho como a obra “O Estúdio”. Neste painel estão representados, além do flautista, cantores e cantoras em volta de um único microfone, onde se vê ainda ao fundo um violão, um instrumento de percussão e uma estante de partituras. Esta obra descortina uma aparente estrutura física frágil de um estúdio de gravação apesar de se tratar do auge da era do rádio no Brasil, compreendida entre os anos 1930 e 1960.



<sup>277</sup> Portinari. Cândido. Flautista. 1934. Pintura, óleo sobre madeira (46x37,5 cm). Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2850>. Acesso em 20 de dezembro de 2013.

Figura 18: Estúdio, de Cândido Portinari<sup>278</sup>

Em outro quadro Portinari pinta a figura do flautista trajando terno, sapatos e chapéu brancos, com meias e gravata combinadas, empunhando uma flauta, que nos traz à luz uma dupla representação do flautista, que pode tanto ser um tocador de flauta quanto um trabalhador, associada à imagem do malandro, representada pelos trajes que veste, figura tão peculiar na cidade do Rio de Janeiro, com aversão ao trabalho.<sup>279</sup>

---

<sup>278</sup> Portinari, Cândido. Estúdio. 1952. Painel, têmpera sobre tela. 300x200 cm. Série Os Músicos. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/4167>. Acesso em 20 de dezembro de 2013. Segundo Antonio Bento, “Portinari realizou duas séries de painéis para os edifícios da Rádio Tupi do Rio de Janeiro e de São Paulo. Obras contrastantes em sua narrativa; uma é alegre e até lúdica, enquanto a outra atinge o clima tempestuoso da tragédia. A encomenda foi feita em 1942 por Assis Chateaubriand. A temática dos painéis destinados à sede da emissora no Rio era a vida do carioca. Nessa obra, o pintor procurou refletir a admiração e o carinho do artista pela gente desta cidade. Retratou, entre outros, sambistas e trabalhadores. *Flautista*, *Tintureiro* e *Lavadeiras* eram algumas dessas decorações, todas de uma vitalidade extraordinária. Um incêndio destruiu desgraçadamente esses painéis. (...) A série inteira retratava o modo de ser da gente do Rio, seu espírito brincalhão e descontraído. (...) Portinari resolveu então pintar uma série de temas bíblicos. Esses trabalhos foram destinados à emissora de São Paulo”. Neste livro há uma reprodução de um dos painéis de Portinari, O Flautista. Este painel mostra uma cena muito próxima à imagem da figura 17, acima. No painel o flautista também está sentado e trajando roupas semelhantes, mas em torno dele há pessoas, aparentemente dançando em torno dele, sem a imagem dos morros e do mar. Bento, Antonio. *Portinari*. Rio de Janeiro: Leo Christiano Editorial, 2003, p. 101-102.

<sup>279</sup> Pintura, óleo sobre madeira (54 x 45 cm). Segundo Maria Thereza Ferraz Negrão de Mello, o trecho da letra da música “Lenço no Pescoço”, de Wilson Batista, retrata muito bem essa situação do malandro em relação ao trabalho: “Eu tenho orgulho de ser vadio”. Mello, Maria Thereza Ferraz Negrão de. *Op. cit.*, p. 94. Pierrucci *et all* citam que “no início da Segunda República, a malandragem se tornaria a temática predileta do nosso compositor popular – configurando-se ao mesmo tempo como um código poético e uma regra do saber-viver. A partir daí, a figura do compositor passou a ser confundida cada vez mais com o rosto do malandro, num processo progressivo de interiorização de uma personalidade na outra. Samba e malandragem tornaram-se sinônimos; de um jeito ou de outro, o compositor acaba se aproximando da malandragem – seja como recurso temático, seja pelo modo boêmio de viver e de não trabalhar, seja através da observação caricatural do próprio malandro”. Pierrucci, Antônio Flávio de Oliveira *et al.* *O Brasil Republicano, v. 11: economia e cultura (1930-1964)*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. Tomo III, 4ª. ed., p. 620.



Figura 19: Flautista, de Cândido Portinari<sup>280</sup>

Como vimos, a rua é (foi) responsável pelo surgimento e disseminação das gírias no falar do brasileiro. Aquelas relacionadas à flauta não fogem à regra. As cenas descritas e apresentadas até aqui nos dão uma ideia de que os frequentadores dos bares, das noites, das serenatas, da boemia, da vida musical da cidade do Rio de Janeiro possam ter sido os responsáveis por criar e disseminar tal expressão no falar cotidiano entre os frequentadores desses espaços. Falar que se espalharia pelo país, como uma prática do malandro, da maneira de ser do “brasileiro da gema”, outrora chamado pelo que hoje conhecemos como “carioca da gema”.

Vale lembrar que não era o enfoque principal desta pesquisa encontrar a origem da expressão “levar a vida na flauta”, mas encontrar alguns indícios sobre sua origem que permitissem ter uma visão ampla sobre os estereótipos que a atividade músico-laboral do flautista assume diante da sociedade.

Mas teria o flautista essa vida mansa, seria adepto da vida boa, como tanto rezam a expressão e as gírias em torno da palavra flauta e do verbo flautear? O que pensam os flautistas brasileiros a respeito da expressão? As representações do malando teriam contribuído para a formação da imagem de alguém que tem aversão ao trabalho?

E se a vida do flautista for o contrário do que reza a expressão? Onde ele trabalha? Qual é sua carga de trabalho? Quais são as agruras e os prazeres advindos

<sup>280</sup> Portinari, Cândido. Flautista. 1957. Pintura, óleo sobre madeira. 54x45 cm. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/3355>. Acesso em 20 de dezembro de 2013.

dessa prática? Quais são os caminhos de sua formação? Sua atividade condiz com seu conhecimento? Como são suas relações de trabalho? Quais são seus anseios e seus temores? Como é sua cotidianidade de trabalho e estudo? Como o flautista vê sua atividade como trabalho e profissão?

Enfim, são inúmeras questões sobre o flautista brasileiro como trabalhador que compõem o rico e variado mundo do trabalho deste músico, ao qual lançaremos nossos olhares daqui em diante.

## 2. TRAJETÓRIAS DE FORMAÇÃO DO FLAUTISTA PROFISSIONAL BRASILEIRO

Para além das questões de dom e vocação<sup>281</sup> que envolvem a atividade musical, a formação do músico abarca os cursos formais de graduação e pós-graduação, as aulas de instrumento e de teoria musical com professores particulares, em escolas especializadas ou em cursos de curta duração. Há ainda músicos que, pela vocação e autodidatismo, atingem um alto grau de eficácia no manejo de instrumentos e na criação musical, reconhecidos pela qualidade de seus trabalhos, embora isto ocorra de forma menos usual. A vocação, como o chamamento, busca o ideal da atividade profissional, o envolvimento da vida com a atividade e a vida dedicada à atividade. A música ocupa esse lugar devocional de um valor intramundano, da busca da perfeição e do belo na criação e no tocar. Ao mesmo tempo, solicita do tocador a definição de sua missão como músico, de bem escolher o que melhor se adapta a um estilo e biótipo.

Seja qual for o caminho percorrido, o músico é um ator social que lida com o seu fazer musical e com as inferências do mundo social que o rodeia. A imagem do músico solitário que dedica horas à técnica é, em parte, verdadeira. Por não estar isolado, mas convivendo em um grupo social, no qual valores, memória e intenções são manifestas, o músico também deixa transparecer no seu trabalho, as marcas da sociedade. Parte desse compartilhar encontra-se no entender a importância e a

---

<sup>281</sup> Segundo Weber “não dá para não notar que já na palavra alemã *Beruf*, e talvez de forma ainda mais nítida no termo inglês *calling*, pelo menos *ressoa* uma conotação religiosa – a de uma missão dada por Deus – e quanto mais enfaticamente acentuamos a palavra num caso concreto, mais ela se faz sentir (...) e reconhece que o único meio de viver que agrada a Deus não está em suplantar a moralidade intramundana pela ascese monástica, mas sim, exclusivamente, em cumprir com os deveres intramundanos, tal como decorrem da posição do indivíduo na vida, a qual por isso mesmo se torna a sua ‘vocação profissional’”. Weber, Max. *A Ética Protestante e o “Espírito do Capitalismo”*. São Paulo: Companhia da Letras, 2004. 11ª. Reimpressão, p. 71-72. Nas palavras de Bellah *et al*, citados por Delicado, Borges e Dix, a vocação, ou o chamamento, é “o ideal prático de atividade e caráter que torna o trabalho de uma pessoa moralmente inseparável da sua vida. Incorpora a pessoa numa comunidade de prática disciplinada e julgamento robusto cuja atividade tem significado e valor em si própria no produto ou lucro que dela resulta”. Bellah *et al* *apud* Delicado, Ana, Borges, Vera e Dix, Steffen. *Profissão e Vocação. Ensaios sobre grupos profissionais*. Lisboa: ICS, 2010, p. 13.

Para Louis Pinto “para se lançar num campo [artístico, religioso, jornalístico] é preciso acreditar na importância das alternativas específicas que ele propõe, dedicar-se a ele, isto é, ter uma espécie de ‘vocação’ que permita esperar daí outra coisa que não uma estrita recompensa monetária da ‘força de trabalho’ mobilizada: a satisfação de estar em harmonia com as expectativas. Essa crença combina os registros ordinariamente distintos do interesse e da paixão, da ganância e da dedicação, do pessoal e do coletivo, pois quem a possui, quem por ela é animado ou ‘possuído’, empenha sua pessoa, suas convicções e seus talentos especificamente diante de indivíduos que têm importância para si, mas sem precisar se impor objetivos de modo consciente, calculado e refletido”. Pinto, Louis. *Op. cit.*, p. 136



necessidade de uma boa e sólida formação, na busca de conhecimento musical e aprimoramento técnico para o exercício de sua atividade. Formação necessária para enfrentar um mercado cada vez mais exigente. Esclareça-se, formação e mercado de trabalho formam a base da preocupação do músico que enfrenta a ausência de regras e normatizações pouco consolidadas que orientem o exercício profissional. Pois, a um só tempo, o bem tocar é uma exigência, mas a sociedade, através de suas instituições, não consegue demarcar o lugar sócio-profissional do músico.<sup>282</sup> Parece haver uma barreira entre o belo e o eficaz para a condução da sociedade. Este preâmbulo permite inquirir sobre os inúmeros significados do compor e tocar um instrumento, seja em uma audição solo, de câmara ou orquestral.

Assim, o despertar para a música, as influências familiares e escolares, a iniciação musical, a descoberta do instrumento, os professores, as escolas frequentadas, as orquestras jovens, entre outros, são marcos importantes na formação do músico. Marcos presentes nas trajetórias narradas por flautistas profissionais no Brasil, conforme revelam as entrevistas realizadas.

São traços característicos de uma formação, longa e contínua, iniciada, em muitos casos, na infância e que se prolonga por toda vida, muitas vezes intercalada por uma profissionalização precoce em que o jovem músico é conduzido ao restrito e competitivo mercado de trabalho sem as ferramentas apropriadas para enfrentá-lo. Ao falar de ferramentas significa que o flautista ingressa no mercado de trabalho, muitas vezes prematuramente, sem a prática instrumental em grandes conjuntos musicais como as orquestras e bandas de música, em estúdios de gravação, eventos diversos, sem ter acesso a estágios supervisionados em salas de aulas em escolas de música ou mesmo para dar aulas particulares em casa.

Estas são constatações preliminares sobre o flautista como um trabalhador, mas que permitem identificar caminhos relevantes para o exercício da atividade musical profissional no Brasil.

---

<sup>282</sup> Apesar da discussão e da falta de consenso em se considerar o trabalho musical como uma profissão (isto é, considerando a força do capitalismo ao longo do século XX, falar em profissão tornou-se quase que somente sinônimo de produção, de um bem de troca que atenda ao mercado consumidor), vale lembrar que considerar-se-ia profissão “não como um conjunto de atributos ou requisitos que devem ser satisfeitos, mas como um processo de construção contínua, no início como ocupação sistematicamente organizada até o reconhecimento institucional”, segundo Nunes e Mello (2011, p. 3), de trabalhadores que se reconhecem como profissionais uma vez que lidam com o imaginário, com a construção de valores, com a memória, com a identificação e a tradução das sensibilidades, dos medos, dos temores e das frustrações como um grupo de atores sociais, bem como pela preparação despendida para a atividade que exercem, pelas responsabilidades advindas desta prática, por ter na atividade o meio de subsistência, dentre outras.

Essas informações basilares abrem este segundo capítulo com a intenção de discutir a necessidade e a importância da formação para o músico profissional, do reconhecimento dos pares e do mercado e da busca de conhecimento e aprimoramento técnico para o exercício da atividade musical.

### **Formação: caminhos percorridos**

São inúmeros os caminhos que conduziram os flautistas brasileiros ao mundo da música. As motivações para o início da vida musical diferem entre os flautistas e as entrevistas não indicam que haja uma motivação que se sobressaia às outras.

Alguns relatos soam como um chamamento, algo que circula entre o fantástico, o sublime e o inexplicável. Hans Hess, flautista alemão, nascido em 1930 e que se radicou no Brasil em 1957, diz:

– Quando eu era gurizinho, com seis ou sete anos, e naquela época, eu vivi(a) em Wurzburg, uma cidade universitária na Baviera, (...) eu me lembro que eu caminhava nas ruas, às vezes passava aquelas bandas marciais, eu ficava marchando ao lado com, literalmente, os cabelos de pé da emoção que a música me transmitia, o ritmo da música. (...) Eu ficava perto da banda, petrificado, ouvindo o que estava tocando. Então, a música pra mim sempre foi, realmente, um catalisador de sentimentos. (...) ainda hoje quando ouço algumas músicas (...) elas abrem como se fossem um filme, uma fotografia, um filme, um acontecimento que aconteceu há pouco tempo. Mas tão impressionante, com cores tão vivas, que eu me pergunto como isso é possível.<sup>283</sup>

Para alguns dos entrevistados, a motivação para se aventurar no mundo da música surgiu por acaso. Segundo Miguel Fabrício,<sup>284</sup> flautista nascido em Volta Redonda, em 1960, a oportunidade de estudar música surgiu de forma inusitada, quando encontrou um pedaço de jornal jogado no chão contendo o seguinte anúncio: “Pró-

---

<sup>283</sup> Hans Hess em entrevista ao programa “Música em Pessoa” em 16 de junho de 2010, da Rádio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <http://programamusicaempessoa.blogspot.com.br/2010/06/hans-hess.html>. Acesso em 21 de maio de 2012.

<sup>284</sup> Vale lembrar que, como foi dito na introdução, nem sempre os nomes dos entrevistados serão apresentados. Em alguns momentos considereei que os comentários poderiam expô-los por algum motivo mais delicado e, em outros, porque nem todos os flautistas autorizaram que seus nomes fossem citados, mas que concordaram que as informações relatadas fossem disponibilizadas.

Música e Seminário de Música. Diante disso, fui lá e me matriculei”. Para Rosana Araújo, natural de Goiânia, o início de seus estudos de flauta “foi a coisa mais... ‘puro acaso’... do mundo”.

– Eu fazia balé no Teatro Goiânia e aí, aquelas coisas de programa de governo que acaba em 4 anos, o programa do balé acabou e eu fiquei ociosa, não tinha nada pra fazer e o meu irmão tocava violão, estudava no Conservatório, no Instituto de Artes. E ia ter um programa do novo governo que era justamente tentar montar uma Orquestra Sinfônica em Goiânia. que até então não existia . Eles estavam fazendo lá uma palestra, apresentando os instrumentos e tal e o meu irmão me chamou: “vamos lá ver?” Super assim, informal. Ele já estudava violão lá, nesta altura ele também participou dessa palestra e mudou pra viola e eu vi a flauta, vi o professor apresentando a flauta, gostei muito da flauta e resolvi estudar flauta. Depois ainda levou um ano pra eu começar porque eu não tinha o instrumento e o Instituto de Artes também não tinha o instrumento.

Em outros relatos soa como destino,<sup>285</sup> como no caso de uma jovem flautista que relatou:

– Algumas amigas minhas da igreja iriam fazer o teste e no dia do teste eu fiquei sabendo. Quando elas estavam indo, fui só acompanhar. Chegando lá, o guarda me deixou fazer a inscrição, no dia. E de cinco meninas que nós fomos, só eu e mais uma passamos. E essa desistiu com um mês. Então, fiquei só eu.

O fato da música estar presente em vários locais, nas ruas, nos rádios, nas casas, no grandes auditórios de performance, atua como algo que toca a alma, encanta e desperta o interesse daquele que poderá se aventurar no mundo da música, a querer aprender a tocar um instrumento, conhecer e entender a linguagem musical e dominar esse universo surpreendente e extasiante, por mais longo que seja esse processo.

As práticas sociais e culturais também são significativas. Ter alguém próximo que aprecia música (toque um instrumento ou cante ou participe de algum curso de formação musical) pode ser um grande estímulo para despertar o desejo de participar desse mundo mágico. A presença de bandas, orquestras e ou pequenos conjuntos, que de alguma maneira interfere na formação do gosto musical de uma cidade, pode se refletir nesses processos, que ainda são impulsionados, mesmo que em menor proporção, pela presença da música na escola regular.

---

<sup>285</sup> Mesmo que acaso e destino sejam sinônimos, nas falas elas surgem como distintas. Destino significa uma predestinação e acaso, mero acontecimento.

São cenários que fazem emergir a prática musical e o gosto pela atividade de modo profissional.

Apesar da relevância das narrativas sobre diferentes fatores estimuladores à entrada na atividade profissional, há ainda que se considerar os relatos sobre o importante papel da família para essa escolha e ter parentes, instrumentistas ou cantores, amadores ou profissionais, constitui-se como um facilitador para a opção pela carreira musical.

– Meu pai chegou numa época e disse: “bom, vou ensinar música a vocês”. Eu e minhas duas irmãs. Eu deveria ter 10 anos no máximo. Ele fez um quadro com pauta, marcou aulas com giz e deu a 1ª. aula. Fez a escala diatônica de Dó. Mas aí não deu mais aula. Parou... Tudo o que ia estudar tinha que estudar numa banda de música: Sociedade Euterpe Comercial. Ficava lá na rua onde eu morava, lá em cima. (Moarcir Liserra *apud* SILVA, 2008, p. 173)

– A questão da música que eu ouvi criança era da parte da minha mãe. Ela cantava uns *lieder* em alemão, *Stillernacht*, em alemão, e outras coisas de Schubert, popularizado. Meu pai cantava muitas coisas em francês, porque a Ilha Maurício recebia os navios, (no) século XIX, como o Brasil. Então, a música de lá, era uma música mestiça. Música de salão francês com outras contribuições, africana, rítmica, tem umas coisas de Operetas francesas. Então, quando eu comecei a minha vida musical, em casa, não tinha nada, não tinha piano, não tinha toca-disco, não tinha rádio, não tinha piano, nem nada. A minha primeira iniciação musical foi cantada por meu pai. Ele cantava árias de Operetas, declamando fábulas de La Fontaine, esse tipo de coisa assim.

– Minha formação musical vem desde a infância. (...) a gente ficava sempre muito perto do ambiente musical (...), que era o ambiente onde a gente circulava. Entre os professores da Universidade, as famílias daqueles professores, os filhos. (...) a gente tinha um ambiente artístico muito forte. (...) com 18 anos, eu entrei pra faculdade e eu comecei a estudar regularmente com a minha mãe, porque até então eu me virava em casa. Ela me dava uma aulazinha assim quando passava. (...) a gente já fazia muita música de câmara, eu tocava muito com meu irmão, em casa, o Carlos. Fazia com a minha mãe uns duetos. Fui aprendendo assim.

– Tenho influência familiar, porque a minha mãe, hoje aposentada, trabalhou como professora de música, a vida inteira. Então, eu sempre cresci tendo essa forte influência da minha mãe tocando, estudando dentro de casa. E quando eu completei seis anos de idade, ela me colocou numa escola de música, Instituto de Educação Musical, que tem aqui em Salvador, onde comecei fazendo iniciação musical, enfim. Comecei a tocar flauta transversal, ainda nessa escola, quando eu estava com 11 anos de idade e uma escolha minha porque eu sempre gostei do som do instrumento, a sonoridade sempre me atraiu. Escolhi, minha mãe comprou o instrumento e eu comecei a ter aulas.

– Na minha família a música sempre esteve muito presente tanto sob forma de música viva, de fazer musical mesmo, como também de escutar gravações e sempre teve presente tanto, digamos assim, a vertente mais eurocentrista da música clássica, como também uma sensibilidade para música popular brasileira e latino americana. (...) Esse traço criativo já era presente na família. Minha mãe, (...) tinha uma voz bem rouca e não conseguia cantar direito, mas ela queria me ajudar, aí, às vezes, ela ia comigo no piano, ela tocava uma melodia de alguma canção bem simples, alguma coisa bem..., no piano, tocava um pedacinho e esperava eu achar aquelas notas na flauta doce.

(...) Agora que me dei conta, mas eu tive uma prática de ditado musical com a minha mãe tocando melodia simples ao piano que eu reproduzia na flauta doce, que era um instrumento que eu não sabia tocar direito, mas já conseguia usar pra fazer alguma música e me divertir.

Não obstante os fatores alinhados que conduziram os entrevistados ao mundo da música, convém mencionar os que passaram a tocar e cantar por uma necessidade dos pais de manterem os filhos ocupados enquanto trabalhavam. Nesse caso, há a influência dos hábitos do Rio de Janeiro e São Paulo, locais nos quais, a entrada da linhagem musical europeia era mais fértil, e geralmente, refere-se às pessoas pertencentes à classe média, atuando como funcionários públicos e com mais facilidade de prover os filhos de outras experiências de aprendizado além do colégio regular.

– Eu comecei a estudar música por necessidade dos meus pais porque eles vieram transferidos funcionários do Governo Federal do Rio de Janeiro pra cá [Brasília]. (...) eles precisavam deixar as crianças na escola e criar alguma atividade pra ter onde deixar as crianças e uma das atividades que eles pensaram foi música. Colocaram a gente na escola de música, meus irmãos com 7, 8 anos, eu com 5. Então comecei a fazer musicalização, aquelas atividades mais voltadas pra criança. E isso com certeza foi o que me levou a despertar pra música.

– Tinha, tinha não, até hoje tem essa bandinha lá, cidade do interior, tradição, e o sonho da minha família, que depois tornou-se pesadelo (risos), era que eu entrasse nessa banda, acho que para ocupar meu tempo, pra não ficar na rua, e eu relutei de início, mas, depois comecei as aulas de teoria musical, isso eu tinha mais ou menos uns 10, 11 anos.<sup>286</sup>

Existe, nessa última fala, indícios de que a música, enquanto lazer e ocupação temporária, era bem vinda, mas, como profissão, pode se tornar um temor para os pais. Repara-se nesse caso, a preocupação com o salário e a autonomia financeira do(a) filho(a), dificilmente encontrada na atividade musical.

Escolher um instrumento seja ele piano, violão, viola, violino ou flauta, tem muita influência familiar que, como se diz no jargão popular “de pequeno é que se torce o pepino”, também de pequeno é que se conduz a prole para o que é conveniente e agradável para a família. São caminhos semelhantes.

Eu escolhi a flauta porque meu pai era flautista e compositor. Comecei com meu pai, depois, quando eu devia ter uns oito ou 10 anos meu pai teve uma doença na boca, e arrancou os dentes. Não podia mais tocar. Então, eu comecei... Eu estava em casa, pegava a flauta e começava a soprar. Minha

<sup>286</sup> Em entrevista realizada em 2012, em Lisboa, a flautista francesa, Sophie Perrier, radicada em Lisboa, relata que seus pais ao identificarem que não teriam que levar os filhos para a escola de música, pela proximidade de casa, e que não teriam gastos extras com isso, resolveram matriculá-los.

mãe me advertia: “olha, cuidado, seu pai chega aí e vê você mexendo na flauta...” Até que fui estudando, estudando....<sup>287</sup>

– Meu pai João Dias Carrasqueira foi um flautista extraordinário e um grande professor, um homem muito generoso e devotado, um amante da flauta, sabia tudo de flauta, dos grandes flautistas, dos mestres, era impressionante o que meu pai sabia. (...) eu fui aprendendo meio que sem perceber e, quando eu vi, eu já estava tocando, ele já colocando a gente pra tocar, minha irmã é pianista, também. (...) Lá em casa a gente ouvia de tudo.<sup>288</sup>

– O início musical se deu com o meu pai. Ele tocava saxofone, não era profissional, ele me deu um flautim quando eu tinha uns 12 a 15 anos, mais ou menos, então, eu comecei com o flautim, que era um instrumento menor, talvez ele pensou (ser) mais fácil de pegar pelo tamanho.

– Tive minha iniciação musical com meu pai, que é flautista também, está com 88 anos, mas, atualmente ele diminuiu a possibilidade de tocar, mas sempre muito animado, (vem) da família, meu bisavô, avô dele era flautista, era maestro de banda, essa coisa toda da tradição brasileira.

– Meu pai era flautista amador e naturalmente eu convivi ouvindo meu pai tocando. Ele tocava mais serenatas, valsas, choros, essa coisa toda. (...) Eu, um belo dia minha mãe me perguntou por que eu não experimentava tocar flauta, porque eu já mexia com aquela flautinha de lata. (...) Bom, então, nessa época, 12 anos, eu tocava essa flautinha de lata e um belo dia minha mãe me mostrou a flauta do meu pai e eu comecei a brincar com a flauta.

– Eu sempre quis estudar flauta, dessas coisas inexplicáveis da vida porque na minha família, particularmente, eu não tenho ninguém ligado à música erudita, apesar do meu pai ser uma pessoa, um melômano, sempre ouvimos muita música em casa, mas ninguém com formação.

Não se pode omitir as pessoas que foram movidas pela intuição, uma sensibilidade única que os aproximou do mundo dos sons, por apreciarem ou por sentirem-se atraídos pela musa Euterpe, a “Doadora de Prazeres”.



Figura 20: Euterpe, de Johann Heinrich Tischbein<sup>289</sup>

<sup>287</sup> Moaryir Liserra *apud* Silva, Andreia Cristina Lopes da. *A influência da Escola Francesa de Flauta no Rio de Janeiro no Século XX*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008, p. 173.

<sup>288</sup> A transmissão oral, mas, também, visual, é uma característica marcante do ensino musical. Observar como se faz os detalhes e ter a possibilidade de ouvir os resultados musicais são condições primordiais no aprendizado.

<sup>289</sup> Tischbein. Johann Heinrich (1722-1789). Euterpe. 1782. 641 × 520 pixels. Disponível em: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:The\\_Muse\\_Euterpe\\_by\\_Johann\\_Heinrich\\_Tischbein.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Muse_Euterpe_by_Johann_Heinrich_Tischbein.jpg). Acesso em 20 de janeiro de 2014.

Às vezes, essas influências (oportunidades ou imposições) surgem de forma curiosa como relata Sidnei Maia:

– Um dia meu pai chegou em casa com um violão e me deu um violão de presente. A gente nunca tinha falado sobre o assunto, eu nunca tinha pedido isso, nunca tinha externado nenhuma vontade de tocar violão, de repente chega e violão, parece que é assim: “ah, violão todo mundo toca, aprende aí”.<sup>290</sup>

De maneira menos intensa, mas não menos importante, ter amigos músicos de certa forma foi decisivo para a escolha da atividade musical como profissão.

– A gente sempre se influenciou muito desde adolescente, um amigo [pianista] de infância praticamente, a gente tem muita ligação, não só pela música, a música foi a responsável por tudo, mas identidade, amizade, essas coisas que a gente cultivava durante anos.

E essa presença se deu também na continuidade (ou em novas opções) dos estudos.

– Fiz 3 anos de Engenharia Elétrica, no 3º ano já não aguentava mais (risos), eu estava numa crise que já não aguentava mais e eu não sabia mais o que fazer, eu nunca conseguia me afastar da flauta e da música e aí meus colegas, eu tinha muitos colegas músicos em Campinas, onde eu estava estudando, falavam: “não, você tem que vir pra música. Não! Abandona Engenharia, larga disso e você tem que ser músico, você gosta de música, vai ser feliz, vai fazer o que você gosta e tal”. E aí por conta disso, no 3º ano eu abandonei a Engenharia e entrei na UNICAMP, em Música.<sup>291</sup>

A figura do professor, que emocionante, vê-lo tocar com cuidado e carinho o instrumento que domina, seus gestos, seus movimentos, sua tenacidade no dedilhar, o ressoar na sala da sonoridade elegante que arranca do choroso instrumento, é uma situação que entusiasma um(a) aluno(a) para se dedicar ao instrumento.

<sup>290</sup> Essa introdução repentina do violão demonstra de certa forma o descrédito que se tem pela música como conhecimento e da maneira estereotipada como se vê a atividade musical.

<sup>291</sup> Esse relato traz à luz a imagem hierarquizada das profissões, onde a música não ocupa lugar de destaque, quando relacionadas a outras profissões. Chegando a idade de entrar na universidade a tendência é a de muitos pais e escolas encaminharem os jovens para uma profissão conceituada, com boas perspectivas de autonomia financeira, sobretudo a engenharia, o direito e a medicina, conhecidas como profissões imperiais. No entanto, o chamado da música faz com que alguns desses jovens abandonem seus cursos de origem e ou mesmo a universidade para se dedicarem à música; outros persistem nos estudos e se graduam, desenvolvendo paralelamente as duas atividades. Em alguns casos a música se torna profissão, em outras a música torna-se um lazer de fim de semana, momento de deleite entre amigos. Vale ressaltar que alguns flautistas disseram ter cursado, alguns concluíram, engenharia, computação e psicologia.

– Foi ali naquele festival, com a professora Odette que eu tomei a decisão: “não, é isso que eu quero. É isso o que eu vou fazer”. Todos os alunos estavam esperando a professora e eu estava aflito, estava ansioso para conhecer a Odette pessoalmente porque eu ouvia falar muito bem dela. E ela entra na sala, dá bom dia pra todo mundo, aquela simplicidade dela, aquele sotaque leve, francês, me apaixonei por aquilo tudo. Ela montou a flautinha dela e começou a tocar o *Syrinx*, Debussy, de cor, só que eu já conhecia a peça, colegas meus da escola técnica já haviam tocado, só que eu nunca ouvi, até hoje, ninguém tocar essa peça como ela. De uma simplicidade que emociona. Eu me emocionei, fiquei todo arrepiado: “nossa, o que essa mulher tem? Será que ela é mágica? Será que ela...” Tem alguma coisa especial nela. Bom, foi a primeira impressão que eu tive da Odette.

– E aí, o Evaldo José, que era o professor lá, muito simpático, muito carismático, eu fiquei encantada até com o jeito dele, acho que me influenciou muito na minha opção pela flauta, e eu passei a assistir as aulas dele e eu ia e ficava lá vendo o pessoal tocar, encantada pela flauta e voltava pra casa, sem flauta. Um ano depois eu ganhei uma flauta do meu irmão e aí eu comecei a estudar e aí foi, fui embora.

– [O João Dias Carrasqueira era] uma pessoa realmente muito especial e se eu já tinha vontade de estudar flauta transversal, porque eu via meu irmão tocando, quando eu conheci o Carrasqueira foi derradeiro. Só que eu não tinha uma flauta transversal e meu irmão não me deixava tocar na flauta dele, então, quando o João Dias foi pra Piracicaba, eu acho que isso foi em 75, se eu não me engano, 75, quando o João Dias foi pra Piracicaba ele falou: “vou te emprestar uma flauta, você vai começar a estudar flauta transversal hoje, agora”. E ele tinha sempre umas flautas que ele levava pra socorrer algum aluno que estivesse com problema no concurso, e ele tinha lá umas flautas e ele pegou e tirou uma flauta e deixou comigo, falou: “não, essa flauta vai ficar com você”.

O costume de ir a concertos e recitais em salas e auditórios já está em declínio há anos no Brasil (e no mundo).<sup>292</sup> Diante disso, onde os melômanos ouvem e ou ouviam música? Provavelmente em igrejas, no rádio, nos discos, na televisão e, mais recentemente, da internet.<sup>293</sup>

Local de oração e de cerimônias, a igreja oferece um valoroso momento de elevação do espírito e de apreciação musical que provoca nos devotos o prazer de apreciar uma boa música. Prática que é mencionada por alguns dos entrevistados.

– Eu não sabia nada de música, sempre tive um ambiente muito musical dentro da minha família, por ser até uma pessoa que cresceu num lar Presbiteriano, dentro de igreja sempre cantando e tendo aquelas pecinhas, coralzinho e tal. Mas, enfim, eu não tinha nenhum conhecimento formal de música, não sabia ler uma partitura, não tinha pego em nenhum instrumento, até então.

<sup>292</sup> É curioso que nos relatos, sobretudo de filhos ou de irmãos de músicos, o ambiente musical em que viviam aparece como um importante meio para despertá-los para a música, enquanto que a prática de ir a concertos e recitais foi pouco mencionada.

<sup>293</sup> É impressionante a grande quantidade de arquivos musicais de áudio e vídeo existentes na internet que proporcionam um enorme acesso à música. O acesso a obras (também em forma de partituras), compositores e intérpretes tornou-se uma rica fonte de pesquisa e apreciação musicais. Voltar-se-á a discutir sobre isso adiante.



– Minha iniciação musical foi na igreja. Sou cristão.

Os discos de instrumentistas e orquestras produzidos individualmente e ou em coleções encontrados em diversos momentos no mercado brasileiro foram (e ainda são) importantes para a formação musical de profissionais. Essas produções, algumas de excelente qualidade, permitem o acesso ao repertório orquestral, específico da flauta ou de qualquer outro instrumento. Até meados da década de 1970, muito dessas obras, se não desconhecidas, eram pouco executadas e ouvidas no Brasil, sobretudo nas regiões fora do eixo Rio-São Paulo. Nas poucas cidades que possuíam orquestras sinfônicas ou mantinham certa tradição musical o repertório de música (clássica) era mais difundido e conhecido. Ouvir, apreciar e interessar-se pela música, principalmente a clássica, dependia e, de alguma forma, ainda depende de encontrar discos com bom repertório para ter contato com diferentes obras, compositores e instrumentistas, conhecer novas interpretações e se atualizar sobre as performances realizadas na Europa e EUA, principais polos da música de concerto.

Esses discos abriam ouvidos e corações para o encantamento que as músicas sempre proporcionaram aos ‘fanáticos’, maravilhas a serem descobertas e apreciadas incansavelmente. Emocionado, Hans Hess narra que encontrou, com amigos, em meio aos escombros em Wurzburg, na Alemanha, durante a 2ª. Guerra Mundial, “uma eletrola, movida a manivela e os discos. Eu me lembro. (...) Eu ficava horas ouvindo, ouvindo”.<sup>294</sup>

Mas ele não foi o único:

– Eu não sei dizer exatamente porque a minha família, tanto do lado da minha mãe, quanto do lado do meu pai, tem muitos músicos. (...) Acho que minha vida na música começou quando a minha mãe e meu pai me deram uma vitrolinha colorida (...) a “Caixa de Pandora”, porque dali saíam todas as maravilhas, pra mim, possíveis e imagináveis. E eu tenho, assim, memórias, eu não me lembro de quase nada da minha vida (...), mas, eu me lembro muito bem das imagens musicais que eu tinha.

– Eu sempre ouvi bastante música, acho que começou daí a minha educação musical, não formal, sempre ouvindo música por influência dos meus pais, eles sempre compravam gravações, *Deutsche Grammophon*.<sup>295</sup> Eu cresci num ambiente musical nesse sentido. Meus pais são médicos, mas são grandes apreciadores de música clássica.

– Eu lembro que a minha geração tinha uns disquinhos chamados “Disquinho”,<sup>296</sup> com histórias da Carochinha, “Dona Baratinha que casou

<sup>294</sup> Hans Hess. *Op. cit.*

<sup>295</sup> Gravadora alemã com sede em Hamburgo.

<sup>296</sup> “A Coleção Disquinho foi lançada pela Continental em 1960 em compactos discos de vinil coloridos. Cada disco trazia uma história cheia de músicas e interpretadas pelo Teatro Disquinho e contavam com a

com seu Ratão que caiu no caldeirão de feijão”. E quem fazia a música daquelas historinhas era nada menos que Radamés Gnattali, um músico maravilhoso. (E eu pensava, mais recentemente, nas crianças): “caramba, elas são obrigadas a ouvir Xuxa!”

– Eu ouvia [música] obsessivamente. E os disquinhos, aquelas historinhas que tinha, inclusive, que depois eu vim saber que tinha trilha sonora até do Santoro lá no meio, uma música de alta qualidade que foi reeditado em CD.

As edições com os solistas e as coleções, principalmente aquelas com o repertório sinfônico, também estiveram presentes nesse processo.

– O Aurèle Nicolet,<sup>297</sup> desde os primórdios do meu contato com a flauta, sempre foi um flautista que eu admirava muito, tinha discos dele, gostava muito de ouvi-lo tocar, então era um tipo de som que eu queria fazer, eu queria me aproximar daquilo, a afinação, a técnica, a articulação era limpíssima, eu adorava o que ele fazia.<sup>298</sup>

– Eu sempre ouvia música em casa, então naquela época eles lançaram, acho que pela Abril Editora, ‘Os Mestres da Música’,<sup>299</sup> aquilo era apaixonante, o vinil com, tipo um livro, um encarte, uma revistona, aquilo era ótimo, eu lembro que os meus primeiros foram Bach e Tchaikovsky. Eu fiquei maravilhado com aquilo, com a música de Bach, a música de Tchaikovsky, “Lago dos Cisnes” e “Quebra Nozes”. Então, eu falei: “bom, já que eu gosto disso, eu vou estudar flauta”. Eu vi a flauta e achei bonita, não tinha ouvido o som da flauta transversal, cheguei na Escola de Música recém fundada e comecei a pegar aula com o professor Luis Laurentino, que é um carioca que tinha vindo pela Base Aérea de Anápolis, trabalhar na Banda da Base Aérea. Então, o Luís Laurentino, ele me deu, me iniciou no estudo de flauta transversal, os primeiros passos.

---

narração de Sônia Barreto, dentre outros. As músicas eram compostas e adaptadas por João de Barro, o Braguinha e orquestradas por Radamés Gnattali. Em 2001, a Warner Music lançou novamente a coleção totalmente remasterizada e com praticamente todos os títulos que faziam parte do original. Agora [2010], a Warner está retornando ao mercado com 5 coleções das ‘estórias’ mais ouvidas e vendidas da época. São 5 CDs que contam com 4 ‘estórias’ cada. O lançamento é para os filhos, mas são os pais que se emocionam com as ‘estórias’ da tradicional Coleção Disquinhos. Nos anos 60 e 70, os disquinhos encantaram no formato de compactos de vinil coloridos. Todos os CDs seguem a mesma estética dos vinis, são coloridos (azul, laranja, verde e amarelo) e tem a mesma capa de antigamente, agora adaptada ao novo formato. Nada foi mudado no conteúdo dos discos, remasterizados a partir do vinil original. Por isso, é possível reconhecer as mesmas vozes que contaram as ‘estórias’ décadas atrás, como as de Simone Morais, Nely Martins, Ísis de Oliveira e Sonia Barreto. O resultado não poderia ser melhor. Uma coleção chamada Disquinho que apresenta produtos bem acabados que embalaram várias gerações de crianças e que, ainda hoje, está no imaginário de quem viveu aquela época. Afinal de contas, quem não conhece a canção ‘Pela estrada afora eu vou bem sozinha/Levar esses doces para a vovozinha...’”. Disponível em: <http://www.americanas.com.br/produto/7322912/cd-colecao-disquinho-vol.-4>. Acesso em 10/09/2013). Toda a coleção está na internet a partir das páginas do Youtube (<http://www.youtube.com>) e do Ebooks (<http://ebooksgratis.com.br>), e disponível para download.

<sup>297</sup> Flautista suíço, nascido em 1926.

<sup>298</sup> Em outro momento este flautista cita as edições alemãs Arkiv, nas quais Aurèle Nicolet tem inúmeras gravações de obras de Johann Sebastian Bach.

<sup>299</sup> “*Mestres da Música* foi uma coleção publicada no Brasil pela Abril Cultural, em 1979, sendo composta por 60 fascículos contendo um disco. Assim como a coleção *Grandes compositores da musica universal*, publicada anos antes, foi realizada com material da coleção *I grandi musicisti* da editora italiana Fabbri. Parte dos textos foi feita no Brasil”. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Mestres-da-M%C3%BAstica>. Acesso em 10 de junho de 2013. Foram ainda colocadas no mercado brasileiro várias coleções em áudio (discos de vinil, fitas cassetes e CD) e vídeo (fitas de vídeo e DVD).

As lojas de disco, tão sumidas nos dias atuais,<sup>300</sup> eram verdadeiros garimpos onde procurávamos tesouros do repertório musical, com compositores, músicas e intérpretes inéditos em nossas discotecas. Algumas chegaram a ser conhecidas e reconhecidas nacionalmente, outras atingiam somente o público local, mas despertavam grande interesse dos músicos.

– Meu pai começou a comprar muitos discos, aqui em Brasília teve a Discodil, então, eu comecei a ouvir muito..., o disco me acompanhou muito tempo, eu ouvia as gravações todas, meu pai comprava e não eram baratas na época. Então, além das partituras eu tinha os discos e ouvia o Rampal,<sup>301</sup> eu ouvia a escola francesa.<sup>302</sup>

– O contato mais próximo que a gente poderia ter [com os intérpretes] era, às vezes, um disco, um LP,<sup>303</sup> era entender pela capa e pelo som o que ele fazia. Mas hoje em dia não, hoje em dia o acesso é muito mais fácil, mas se você souber absorver o que tem disponível não é assim tão necessário como era.

No trecho a seguir, Scalzo e Nucci expressam o que os apaixonados pelos discos sentem sobre o desaparecimento das lojas de discos:

Ainda no centro antigo [de São João del Rei], há que registrar o que hoje é apenas memória, mas desempenhou um papel fundamental entre os músicos na cidade no século XX. Ficava no número 101 da avenida Tancredo Neves e chamava-se Palácio da Música, uma loja de discos. Seu dono, o violinista Silvio de Assis, ex-integrante da Orquestra Ribeiro Bastos e da Sinfônica, reuniu ali, durante cerca de cinquenta anos, um dos melhores repertórios clássicos do Brasil. Vinha gente de fora comprar discos em São João del-Rei. Direto de sua loja, Silvio fazia um programa para a rádio local e, com as portas fechadas, ficava ouvindo música clássica até tarde da noite. Os que gostavam paravam na calçada para escutar junto.<sup>304</sup>

<sup>300</sup> Muitos desses estabelecimentos encerraram ou diminuíram significativamente suas atividades como, por exemplo, Bruno Blois e Brenno Rossi, em São Paulo, Modern Sound, no Rio de Janeiro, Discodil, em Brasília, Paulistinha, Lafaiete e Discatel, em Goiânia. Nem mesmo as grandes, como a Tower Records, em Nova Iorque, fugiram a uma tendência global, que é o fim das lojas físicas. Ainda existem lojas especializadas em venda de discos de áudio e vídeo, porém em número reduzido em relação a 20 anos atrás. Esse comércio foi transferido, em grande parte, transferidas para as grandes livrarias (e até supermercados) e a internet. Nesta tornou-se mais fácil a compra, especialmente pelo vasto catálogo disponível.

<sup>301</sup> Jean Pierre Rampal (1922-2000): flautista francês.

<sup>302</sup> Segundo Andrea Silva (*Op. cit.*, p. 7), escola “é uma maneira coletiva de pensar, ou seja, um grupo de pessoas compartilhando as mesmas ideias, os mesmos problemas e soluções técnicas, as mesmas referências sonoras, os mesmos estilos de trabalho. Resumindo, é um grupo de artistas influenciado pelas mesmas pessoas e ideias. [Na] definição de Claude Dorgeuille (1994) sobre a Escola Francesa de Flauta (...) [é] um pequeno número de artistas que deram à flauta de [Theobaldo] Boehm um brilho excepcional”. Theobaldo Boehm (1794-1881), alemão, foi flautista, compositor e construtor de flautas. Em diversos momentos das entrevistas os flautistas citaram a existência hoje de uma escola internacional ou mundial de flauta, ou seja, aquela que possui diversas influências e que não está ligada apenas a uma linha técnica e de interpretação musicais.

<sup>303</sup> Long Play. Discos de vinil com capacidade de armazenar um maior número de músicas e ou tempo de gravação dos que os Discos Compactos Simples e Duplos.

<sup>304</sup> Scalzo, Marília e Nucci, Celso. *Op. cit.*, p. 13.

Esses discos traziam, além da riqueza musical, encartes com ricas informações sobre os compositores, músicos e as obras.

Além dos discos, os filmes, sobretudo através do cinema, os vídeos e, posteriormente, as vídeos-aulas, foram fontes de inspiração para o início musical ou do instrumento.

– Eu fui assistir um filme, “A História de Benny Goodman”, (...) cuja orquestra tocava o grande trompetista Harry James e o filme era todo feito com a Orquestra do Benny Goodman mesmo, não eram atores, eram os próprios músicos e quando eu [vi] Harry James tocando eu fiquei completamente tomado por aquele som espetacular, porque ele era um trompetista muito virtuosístico e romântico e ali me despertou o desejo de tocar trompete, que na época chamava de pistão, não era nem *piston*, chamavam de pistão.

– E assistindo um vídeo, reuniram todos os músicos pra mostrar orquestras e eu ouvi a flauta transversal. Eu disse: “nossa, esse instrumento é lindo, o som é muito gostoso de se ouvir, é esse instrumento que eu quero”.

Em outros relatos as influências foram múltiplas:

– Quando eu tinha por volta de cinco anos, que eu ganhei um acordeom, naquela época todo mundo tocava acordeom, da minha avó paterna, e meus pais conseguiram um professor lá em Friburgo, para que ele começasse a me dar aulas de música e tudo mais. Alguns anos mais tarde, comecei a tocar um pouquinho de piano, porque meu irmão também é músico, ele não queria estudar acordeom e ele começou a estudar piano, e meu pai tinha um amigo que tocava numa das bandas lá de Friburgo, esse amigo dele tocava flauta e ele começou aos pouquinhos a me mostrar um pouco da flauta, mas, até naquela época, sempre se falava flautim, nunca se falava Piccolo, “ah, por que que não põe ele para tocar na banda, tocar flautim na banda, aquele instrumento diferente?” Naquela época ninguém tocava lá, aí ele começou a me mostrar os rudimentos do instrumento e essa coisa toda, e eu comecei então a diversificar um pouquinho, continuei estudando acordeom, piano, e comecei a estudar o flautim, e em pouco tempo eu estava começando a tocar na banda também. Só que naquela época era uma coisa que as pessoas de lá, eram extremamente deficientes em questão técnica, praticamente todo mundo era um autodidata, e essa pessoa que me ensinava era uma pessoa que nunca tinha estudado, ele aprendeu flauta por aprender.

Não propriamente como uma influência no despertar para a música e para a flauta, a partitura<sup>305</sup> representa para o músico um importante instrumento na busca pelo

<sup>305</sup> A partitura é a representação impressa (notação musical) das obras musicais. Na **pauta**, composta por cinco linhas denominadas de **pentagrama**, padronizada desde o século XIV, são grafados os signos musicais. A partir do século XX, a partitura adquire novas e diferentes formas, concomitantemente à sua forma tradicional, quando os compositores buscaram uma grafia musical, mais livre e ampliada, que atendesse às necessidades de expressão. Encontramos ainda a **tablatura** (notação que representa como colocar os dedos num instrumento que utiliza trastes, como o violão, em vez da leitura de notas, que

conhecimento e ampliação do repertório musical, geral e ou específico, no que diz respeito às inúmeras representações e informações que carrega.

Em uma relação que beira à paixão (ou à compulsão), o músico procura, compra (ou copia), junta e arquiva inúmeras partituras que um dia poderão ser interpretadas ou utilizadas em pesquisas, aulas ou mesmo para seu desfrute de colecionador.<sup>306</sup>

No Brasil, ter acesso às partituras nunca foi uma tarefa muito fácil. Se antes a dificuldade era devido aos altos valores cobrados pelos originais, uma vez que, em sua grande maioria, eram e ainda são editados no exterior, ou pela quase inexistência de lojas especializadas, hoje, encontrar as partituras e ter acesso a elas, se tornou mais fácil, principalmente com o advento da internet. Porém, não menos caro.<sup>307</sup>

Na contramão do acesso às obras impressas (às quais muitos músicos chamam de partituras originais), torna-se comum adquirir cópias não autorizadas, especialmente pela facilidade proporcionada pela fotocópia e pela internet. Assim, o que se vê é o pouco interesse por parte de editores, compositores e vendedores em continuar e ou mesmo aumentar a edição de obras musicais.

Mas a prática da cópia não parece ser um costume somente brasileiro (ou seria de países menos privilegiados social e economicamente?). Celso Woltzenlogel narra uma conversa que teve com alunos em Cuba que é muito significativa da prática da cópia:

– Eu fui a Cuba, todo mundo sabe que Cuba agora está começando a entrar em uma nova fase, mas eu sempre me lembro que as pessoas falavam: “se você for a Cuba, leva sabonete, pasta de dente, essas coisas assim, que o pessoal não tem nada disso”. Eu já sabendo disto levei todo o meu material para fazer uma doação. Aí, pessoal maravilhoso. Então: – ah, eu tenho o segundo volume daqueles choros lá não sei o quê.. Eu disse assim: – a capa o quê que é? É verde ou azul? – Não, é preta. (risos). É tudo Xerox.

Mas nem sempre foi fácil fazer cópias das partituras. Se hoje encontramos máquinas fotocopadoras, *scanners*, aparelhos de celulares e *tablets* com câmaras que digitalizam documentos em segundos, bem como a facilidade da informática e da

---

permite que a pessoa toque o instrumento sem conhecer as notas tradicionais) e a representação musical por **cifras** (que indicam os acordes por símbolos gráficos ou letras). Essas últimas notações são mais utilizadas pela música popular.

<sup>306</sup> Afinal, o músico também pode e deve ter suas manias.

<sup>307</sup> O mesmo pode ser dito sobre os livros sobre música.

internet, muitas vezes o músico se dava ao trabalho de copiar à mão para atender às exigências profissionais do momento, como cita o professor Carlos Rato.

– Quando tinha peças difíceis, muitas delas eu fiz cópia à mão, do trecho, antigamente não tinha muita Xerox, então fazia [cópia] dos principais, Sinfonia de, por exemplo, Villa-Lobos, a nº 10 (Sumé Pater Patrium), difícilíssima, eu copiei aquilo. Mas eu não tenho mais esse material, alguém tem, mas eu não tenho. Depois eu dei, porque eu não ia mais utilizar, era um caderno. Interessante que cada um copia uma parte. Às vezes, só uns cinco compassos, às vezes, dez, (...) eu copiava quase tudo, quando era fácil pulava, para poder estudar uma coisa difícil. Teve um outro professor que esteve aqui há pouco tempo, ele tem tudo isso, eu não lembro o nome dele, ele tem tudo, até ficou de me mandar, mas, ainda não voltou. Ele copiou tudo aquilo, está guardado com ele, à mão.

Celso Woltzenlogel cita ainda que, quando estudante no Conservatório de Paris, portar a cópia de uma partitura era sinônimo de repreensão por parte da direção.

Assim, as oportunidades de acesso à partitura surgem até mesmo como uma ‘obsessão’:

– Eu comecei a entrar no ensino formal, com estudos, escala e tal. E eu comecei a ser uma ávida consumidora de partituras. (...) Eu ia pro Rio de Janeiro, como é aquela casa que eu esqueci agora, aquela casa que tinha os shows, tinha as partituras? Ah, meu Deus, esqueci. É uma casa que vende CDs e que tinha, em baixo, onde hoje está populado por DVDs, coisas assim, eram gavetas com IMC, Henle, na época não tinha Bärenreiter, mas tinha as edições todas francesas. Então, eu comprava, eu pedia pras pessoas: “não me deem presentes, me deem dinheiro”. Natal, o meu aniversário, o que fosse. Aí, eu juntava esse dinheiro e ia pra lá gastar em partitura. Eu sempre fui muito obsessiva, com o negócio da música (risos).<sup>308</sup>

O despertar para a música ocorre, segundo os entrevistados, na maioria dos casos na infância, em seguida, na adolescência e, com menor frequência, na fase adulta.

– Eu comecei os meus estudos de música aos cinco anos de idade, no curso de iniciação musical do Conservatório Musical Carlos Gomes aqui de Campinas mesmo. Comecei e aí tem o curso de flauta doce, são três anos de curso, e eu gostei muito, continuei na flauta doce até meus 11 anos de idade.

– Eu não comecei estudar música tão cedo quanto alguns colegas meus que eu tive a oportunidade de conhecer na faculdade mais tarde. Eu comecei com 13 anos.

– Eu comecei com música muito cedo. (...) eu venho de uma família muito ligada às artes, minha mãe era dançarina, coreógrafa, sempre interagiu e trabalhou com músicos, então eu tive convívio com músicos a minha infância inteira em casa e logo (aos) cinco, seis anos meus pais nos colocaram em

<sup>308</sup> Mas quantos de nós músicos não temos essa obsessão? *International Music Co.* (IMC) é uma editora de partituras dos EUA. Henle Verlag e Bärenreiter são editoras alemãs.

cursos de iniciação musical. (...) comecei aos 10 anos, e aos 11 anos aí já estava totalmente animado pra estudar flauta transversal.

– A minha formação musical começou um pouco tarde. Na verdade, eu comecei a estudar música, flauta doce, quando eu tinha 20 anos. Isso foi em 1980. (...) Antes da flauta, a única experiência que eu tive em música foi que eu tocava bateria no grupo de jovens da igreja que eu fazia parte. Uma igreja católica. Mas, aquilo foi durante um ano só e isso eu tinha meus 15 anos, meus 16 anos, e logo aquilo passou e nada. (...) no festival de Poços de Caldas, aonde eu tive a felicidade de ter sido eleito o aluno mais aplicado. E olha que eu tinha 27 anos, 28 anos. Eu era um coroa, porque eu comecei tarde. E as pessoas olham e falam assim: “mas, como? Não pode!” Pode, se você tiver aplicação e ralar.

– Eu comecei bem tarde, eu comecei a estudar flauta com 19 anos, a minha trajetória até aí não tem nada de música. (...) e aos 17 anos, no final do colégio, me deu alguma coisa e comecei a mudar a ideia não sei por quê. Eu já tinha começado a tocar violão, flauta doce, cavaquinho com os amigos. Não sei se foi essa influência.

– Eu comecei, naquela época, com 17 anos. Eu já vou dizer uma coisa, antes de mais nada: não se começa música, tocar um instrumento, com 17 anos. Isso é uma coisa muito difícil. Só quem tem um talento inato tão forte, mas ele, se tem esse talento, ele não começa com 17 anos. (...) é um processo muito difícil pra quem já passou praticamente a adolescência. Isso é um processo comprovado cientificamente.<sup>309</sup>

No caso da flauta, aprender a tocá-la ainda na infância traz algumas limitações, sobretudo físicas, e a foto abaixo é bem representativa destas dificuldades. Nela nota-se crianças que ainda não tinham atingido uma estrutura física ideal para segurar a flauta adequadamente. É ainda muito significativa do longo caminho trilhado pelo flautista brasileiro, pois traz um jovem estudante de música ao fundo, de preto, Antônio Carlos Guimarães, então com 19 anos de idade, hoje professor de flauta na Universidade Federal de São João del Rei, e Sandra Alves, a quarta criança da direita para a esquerda, hoje primeira flautista da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais.

---

<sup>309</sup> Hans Hess. *Op. cit.*



Figura 21: Foto de alunos de flauta<sup>310</sup>

Mas, retornando aos relatos acima, nota-se uma variação muito ampla de idades para o início dos estudos musicais e é comum ouvir no meio musical que as chances de se tornar um bom músico são maiores quando a iniciação se dá em idades mais tenras. Os últimos três relatos, de flautistas das gerações intermediária e antiga,<sup>311</sup> permitem observar claramente esse sentimento tanto de professores quanto de alunos.

As definições de ‘começar cedo’ variam muito de pessoa para pessoa, mas, iniciar os estudos de música aos 5 anos soa como algo que realmente acontece muito cedo. Porém, as controvérsias sobre esse assunto são muito grandes quando se analisa as idades em que ocorrem a iniciação musical e, mesmo para aqueles que afirmaram ter iniciado os estudos tardiamente, os resultados alcançados profissionalmente parecem discordar das afirmações dos próprios entrevistados.<sup>312</sup>

Mas, se o despertar para a música surge como algo de maravilhoso na vida do músico, o passo seguinte, que é o estudo musical, nem sempre é tão simples, pelo contrário, às vezes, é um grande desafio.

<sup>310</sup> Foto retirada da página do Facebook dos flautistas mencionados, em 11 de outubro de 2013, e aqui reproduzida com autorização dos mesmos.

<sup>311</sup> Vale lembrar, como vimos na introdução (nota 33), que adotamos as três categorias de geração sugeridas por Vera Borges: jovem, intermediária e antiga.

<sup>312</sup> É preciso ressaltar que existem algumas limitações, até mesmo físicas, que impedem ou dificultam o início do estudo de um instrumento. No nosso caso, trataremos, adiante, sobre algumas dessas especificidades quando formos falar sobre a flauta e das relações com o flautista, no sexto capítulo.



Se as opiniões e reações de familiares e de pessoas próximas foram decisivas para que o músico despertasse para a música, iniciasse seus estudos e permanecesse no mundo da música, há, por outro lado, manifestações contrárias a essas decisões, uma vez que ainda há muito preconceito e desconhecimento sobre a atividade musical.<sup>313</sup>

Há que se considerar a preocupação dos pais com o futuro dos filhos, afinal, ser músico não é uma tarefa fácil, como muitos músicos afirmam. Às vezes, estas reações partem dos próprios músicos, que calejados na luta cotidiana, questionam os novos alunos que desejam ingressar nesse mundo tão cheio de contradições e dificuldades.

– Eu penso e continuo pensando igual, eu acho que se você me perguntar: “ah, você recomenda ser músico, pra alguém?” Não necessariamente, quer dizer, vai depender de uma série de coisas, se a pessoa tem talento ou não, se ela está disposta a enfrentar uma série de dificuldades que ela vai ter.<sup>314</sup> Que também não são diferentes de Medicina, Engenharia, qualquer outra coisa, mas com certeza ela vai ter dificuldade. Sabe quem me falava que não era uma boa ideia ser músico? Acabei de me lembrar: João Dias Carrasqueira. E ele falava pra mim: “olha, pensa melhor, pensa melhor, olha! É difícil, ser músico é muito difícil, você entendeu?” Porque é lógico, é muito difícil, é muito concorrido. Na minha cabeça o que pesou muito pra minha decisão de não ser músico, quando eu tinha 16, 17 anos, foi achar que eu não seria um músico bom o suficiente.

Encontrar escolas e professores especializados fora das grandes cidades também nem sempre foi uma tarefa fácil.<sup>315</sup> Os caminhos que o músico tem que

<sup>313</sup> Essa preocupação não é um fato recente. Johann Joachim Quantz (1697 -1773), flautista alemão, compositor e autor do importante tratado sobre a flauta, “*Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*” (traduzido para o inglês como “*On playing the flute*”), e os aspectos técnicos e interpretativos da música de sua época, dizia, em 1752, que era comum que as decisões sobre o que estudar fossem tomadas pelos pais que escolhiam para os filhos atividades que agradariam mais a eles mesmos ou porque tal ciência ou profissão seria mais honrada ou vantajosa que outras. Diz ainda que se os jovens escolhessem suas profissões por si mesmos “veríamos mais gente feliz e verdadeiramente útil para a sociedade”. Quantz, Johann Joachim. *On playing the flute*. London: Faber and Faber, 1966, p. 11-12. Louis Pinto diz que algumas práticas [como gastos em liberalidades e festas, danosos do ponto de vista econômico] “estão sempre ligadas a interesses, sobretudo (...) aos interesses materiais. Mas, como não estão imediatamente voltadas para a satisfação dos interesses materiais, e como o custo que elas acarretam só faz aumentar o prestígio do homem de bem, dizemos que é simbólica”. Pinto, Louis. *Op. cit.*, p. 130.

<sup>314</sup> No momento em que eu escrevia esse texto, uma amiga me lançou a seguinte questão, um tanto desafiadora, não nego: “se suas filhas estivessem inclinadas a seguir a carreira musical você seria favorável ou contra?” Falei que a resposta era difícil e que não era tão simples. Eu não seria contra suas decisões e opções pela música, mas deixaria bem claro que são muitas as dificuldades da atividade, sobretudo as financeiras, afinal, mesmo com a variedade de trabalhos, ser músico nesse país ainda concentra-se nos conjuntos musicais (orquestras e bandas) e na atividade docente. De qualquer maneira minhas filhas tiveram oportunidade de estudar música e fazer as suas opções.

<sup>315</sup> Dila Pichoneri apresenta a má distribuição dos cursos superiores em música no Brasil destacando a alta concentração na região Sudeste, fato comum quando se analisa a distribuição de acesso aos bens

enfrentar são às vezes tortuosos e demandam grande investimento de tempo e dinheiro, principalmente quando há a necessidade de grandes deslocamentos entre cidades e até mesmo entre os estados.

– É difícil, sim, viver de música neste país. E, principalmente porque faltam escolas no interior. Atualmente não sei como está, porque os anos já se passaram, foram muitos, mas, antigamente, havia uma dificuldade enorme para se estudar música. Tínhamos que estudar com músicos de banda, que nem sempre tocavam aquele instrumento que você preferia aprender. Não foi o meu caso, porque eu fui procurar numa cidade vizinha um professor de flauta.

– Estudei com o [João Dias] Carrasqueira, vindo pra, às vezes eu ia pra Tatuí, às vezes eu ia pra Campinas ou até mesmo aqui pra São Paulo, na Lapa, na casa dele. E eram aulas pontuais, assim não era com uma certa frequência, porque pra mim era bastante difícil, eu era muito jovem. Era um pouco difícil essa locomoção. Muitas vezes eu vinha acompanhado do meu pai, então, era um pouco mais difícil depender da disponibilidade dos meus pais, mas, eventualmente, eu vinha até pra São Paulo e fazia aula.

– Bom, meu irmão teve a oportunidade de estudar (acordeom), eu não tinha muita oportunidade, por que eu ia estudar como? (...) Meu pai chegou a levar um professor de música pra casa, para dar aula para umas 10, 15 pessoas em Nerópolis,<sup>316</sup> de acordeom com um professor da Academia. Com isso, meu pai também muito influente politicamente, com muito gosto pela música, foi um dos criadores da “Banda de Música União Neropolina”. E com essa bendita banda foi que eu me iniciei, iniciei tocando clarinete na banda, toquei por uns dois anos eu acho, depois passei para saxofone, mas a minha iniciação foi exatamente em banda de música.

– Eu sou do interior, na cidade que eu nasci não tinha absolutamente nada de música, mas, eu sou filha de um cara que sempre gostou muito de música. (...) Eu comecei a ter aula de musicalização com uma professora lá de Colatina mesmo. Logo depois eu mudei pra Vitória e comecei a ter aula na escola de música do Espírito Santo, aí surgiu um professor de flauta transversal, apareceu o Lenir Siqueira, foi dar aula lá e meu pai me perguntou se eu não queria ter aula de flauta transversal.

– João Dias Carrasqueira foi o meu professor de flauta transversal. Ele vinha de São Paulo, a Léa Ziggiatti Monteiro, na época era dona e diretora do Conservatório, ia buscá-lo todo sábado e a gente tinha aula com ele, isso eu tinha 11 anos, e eu me lembro assim, (ele) muito cativante, que ele pegava o violão e escrevia na hora umas valsinhas pra eu tocar e você sabe como é aluno iniciante, né? Só aquelas notas longas ali no grave.

– Da flauta em si, no início, primeiro por ser autodidata, segundo por ser saxofonista e um pouco clarinetista, e se meter a ser flautista, então no início eu tinha que me redobrar, tinha que estudar mesmo. Na época, acho que se tivesse um professor mesmo, eu teria crescido e muito em flauta, mas era coisa do autodidatismo mesmo. Quando aparecia um filho de Deus num final de semana, uma aula em Brasília, essa experiência de Brasília que eu te contei e por aí, era uma coisa que agradecia mesmo, porque a gente não tinha essas oportunidades. Então, tive que estudar muito, você imagina, você me conheceu tocando, eu não sou grande flautista, toco flauta, você me

---

culturais no país. Pichoneri, Dilma Fabri Marão. *Op. cit.*, p. 68. Porém, o surgimento de escolas de música fora do eixo Rio-São Paulo, nos últimos anos, tem permitido a formação de novos músicos. No entanto, elas ainda concentram-se nas grandes cidades ou naquelas que possuem uma forte tradição musical.

<sup>316</sup> Cidade próxima a Goiânia, em Goiás.

conheceu. Então, isso aí pra tocar pelo menos como eu toquei tinha que ter um pouco de esforço e você sabe disso, não tem como, tem que ter estudo mesmo. Então, tinha método, tinha rigor, eu estudava flauta mesmo. Eu falava: “oh, eu vou tocar esse instrumento, vou encarar isso aqui agora”.

– Só existia [aulas] até certo nível, até o nível técnico, daí pra frente a gente tinha que ir até Brasília pra pegar aula e era uma situação super desgastante, porque saía daqui cedinho e ia e passava o dia em Brasília e voltava de tarde, de noite, pra ter uma hora de aula, você ficava um dia inteiro em função disso. Mas era a única alternativa, acho que todo mundo que estudou flauta, naquela época aqui [em Goiânia], viveu essa situação.

O que impressiona é que a falta de escolas de música e de professores não é exclusividade de estados menos favorecidos social, econômica e culturalmente. Pelo contrário, engloba cidades dos estados mais prósperos do país como o Rio de Janeiro e São Paulo.

É diante das dificuldades de acesso ao ensino, às escolas de música e às aulas de instrumento que surgem nos relatos um fato curioso relacionado ao início musical e ou aos estudos da flauta: ser autodidata. Essa prática, que muitas vezes é confundida com brincadeiras ou experimentos, representam tentativas de aprender a tocar um instrumento sozinho.

– Sempre tive uma característica de autodidata. Eu não tinha nenhum conhecimento formal de música, não sabia ler uma partitura, não tinha pego em nenhum instrumento, até então. (...) Peguei a flautinha [de um amigo] e comecei.

– Eu não tive professor. Um tempo depois veio uma prima pra Brasília que sabia tocar e me deu umas aulas de violão, então, comecei tocando um pouco de violão. Mas, aí, me deu vontade de entender teoria musical, de aprender a ler música, isso ela não sabia. Mas eu tinha, por sorte, um livro de canto orfeônico, que foi da minha irmã, que ainda estudou na época do canto orfeônico, peguei aquele livro e tinha aquelas figurinhas da divisão, breve, semibreve, mínima, semínima, colcheia... Aí falei: “bom, é aqui”. E aí eu aprendi a ler música assim desse jeito e comecei no violão a estudar um pouco de música erudita, eu comprei material de música clássica, inclusive por influência de um amigo que morava perto, um violoncelista, que até hoje mora perto e hoje continua sendo meu amigo, a gente toca junto até hoje. Ele também tocava violão e eu achava bonito tocando Bach, aquele negócio e falei: “ah, quero fazer isso também”. Aprendi a ler, comprei material, enfim, peguei um pouco de experiência com ele, ele me ensinou algumas coisas e aprendi a tocar. Então, teve um momento autodidata nessa coisa.

– Meu pai era flautista amador e naturalmente eu convivi ouvindo meu pai tocando. Ele tocava mais serenatas, valsas, choros, essa coisa toda. (...) Eu, um belo dia minha mãe me perguntou: “por que eu não experimentava tocar flauta?”, porque eu já mexia com aquela flautinha de lata. (...) Bom, então, nessa época, 12 anos, eu tocava essa flautinha de lata e um belo dia minha mãe me mostrou a flauta do meu pai e eu comecei a brincar com a flauta.

– Naquela época era uma coisa que as pessoas de lá, eram extremamente deficientes em questão técnica, praticamente todo mundo era um autodidata, e essa pessoa que me ensinava era uma pessoa que nunca tinha estudado, ele aprendeu flauta por aprender.

– Meus primeiros contatos com aula de música na verdade foram bem formais. Desde criança eu gostava bastante de música, sempre gostei. Sempre que eu ganhava algum brinquedinho eu tentava tirar o som mesmo, não ficava só batendo no instrumento e o meu primeiro contato com música foi quando eu tinha uns seis anos, minha mãe me colocou numa aula de piano, mas eu não gostei muito. Eu queria tocar flauta doce, mas minha mãe não quis me deixar tocar flauta. (...) Minha primeira flauta foi um pífano. Eu tentava tocar sozinha mesmo, bem informal. Eu tentava tirar música, não tive aula, até que meu interesse foi ficando maior e eu comprei uma flauta transversal e comecei a tocar sozinha. (...) com poucas aulas eu me preparei, fiz o vestibular e entrei.

Porém, ser autodidata trouxe, de alguma forma, problemas a alguns flautistas que, sem ter as devidas orientações, acabaram por adquirir vícios de postura ou mesmo a falsa compreensão e interpretação dos estilos musicais.<sup>317</sup>

– Sempre tive uma característica de autodidata. Autodidata e, além disso, bastante comodista. Acaba que eu deixo muita coisa andar muito tempo pra depois tomar uma certa atitude. Então, eu continuei estudando, entre aspas, por um bom tempo sozinha. (...) Então, o Luís de uma maneira muito bondosa, imagino eu (risos) “está ok, tudo bem, mas eu acho que você deveria estudar mais, está no caminho” e me sugeriu que eu fizesse um curso de extensão pela UFG, que o professor que estava aí era muito bom, é um professor muito bom, não sei como é o relacionamento dele com a flauta hoje, o professor Norton Morozowicz. Aí, eu tomei essa decisão, aceitei esse conselho e fui lá pegar algumas aulas com o Norton. Foi até muito engraçado, eu cheguei e toquei pra ele ver se eu tinha condições de pegar aula com ele, e eu toquei logo de cara o Concerto em Sol Maior de Mozart, para flauta e orquestra. E, aí, ele deve ter achado muito engraçado, porque ele virou pra mim e falou: “olha, tá ok, você tem condição de pegar aula, muito bem. Isso não é bem Mozart, mas vamos lá” (risos). E eu, na época, não entendi muito o que estava acontecendo, hoje obviamente eu posso entender, foi uma coisa bem primitiva, tecnicamente falando. Então, eu sei que comecei essas aulas com o Norton, que me valeram muito, eu pude perceber qual era a minha situação tecnicamente falando como flautista, eu pude perceber que estava realmente precisando de uma direção, mas, logo depois também, eu acho que isso foi pouco tempo de aula, não foi muita coisa, peguei aula também com Sérgio Barrenechea.

– O Professor Liserra me ouviu e foi um choque pra ele, porque eu fazia posições da terceira oitava, todas erradas, todas no harmônico, não sabia as posições corretas e várias outras coisinhas e tudo mais, então, basicamente eu tive que começar a reaprender a flauta novamente. Então, isso realmente deu um pouco de trabalho, porque você consertar uma coisa que durante alguns anos já está fazendo.

– O primeiro encontro com o professor Moacyr Liserra foi muito bacana, porque eu fui encontrá-lo no auditório no 4º andar da Rádio do Ministério da

<sup>317</sup> De alguma forma os estudos não formais não chegaram a interferir totalmente para que esses flautistas continuassem suas formações e o depoimento de Odette Dias demonstra bem como isso é possível: “Na realidade eu estudei assim, formalmente, muito pouco tempo, mas de uma maneira muito intensa. Estudei dois anos a mesma (obra), até entrar no Conservatório, depois fiquei quatro anos, aí ganhei o primeiro prêmio, imediatamente apareceu esse contrato para o Brasil. Fiz o Concurso de Genebra, ganhei a primeira medalha, por unanimidade, no mesmo ano, 1951. Aí, entrei no Conservatório de Paris, em 1947, e saí em 1951, primeiro prêmio, (primeira mulher), só tinha rapaz, o único elemento feminino da classe, tem até uma foto”.

Educação, onde a Sinfônica Brasileira ensaiava. Cheguei lá, vi um senhor muito modesto, eu perguntei quem era o professor, “ah, sou eu”. Aí ele pediu para tocar, ele me disse: “você realmente está a fim de estudar seriamente?” Eu disse: “estou, estou”. “Pois, é, então, vai ter que começar do zero outra vez”. Porque eu fazia as posições da flauta, praticamente a terceira oitava era tudo em harmônico, esse dedilhado de forquilha, eu não conhecia, e o meu professor também não se deu conta disso, não percebeu.<sup>318</sup>

A prática do estudo autodidata é mais comum entre os músicos mais antigos (nas faixa etárias acima dos 42 anos), porém, é uma prática ainda observada nos dias atuais.

– Tem uma questão de incentivar, que acontece muito nesse tipo de festivais, que são alunos de vários níveis diferentes, que vêm de vários lugares diferentes, alunos que não têm professor. Eu estou em Pelotas, aqui tem um aluno talentoso que não tem professor. Ele mora numa cidade que não tem nenhum professor de flauta. (...) E, a primeira vez que eu vi, eu fiquei impressionado, era um molequinho super talentoso. E agora ele veio aqui ter aula, ele tocou, ele está tocando muito pior do que estava tocando dois anos atrás. Então, todo mundo (diz): “é porque ele não tem professor”. É porque ele quer ir de festival em festival e cada festival é uma coisa. Então, as pessoas falam pra ele fazer assim e ele faz assim (...). Daí ele se perde todo porque não tem uma assistência constante ou uma coisa firme, uma coisa que vá desenvolvendo.<sup>319</sup>

Se o instrumento musical surge na vida do futuro músico de forma semelhante à descoberta da música, algo como um chamamento, partir para o estudo específico do instrumento é tão ou mais difícil do que ingressar nos estudos musicais. Esta etapa é mais um grande desafio que o futuro flautista tem que enfrentar<sup>320</sup> e que é agravada pela dificuldade de encontrar professores específicos do instrumento ou mesmo pela falta de vagas,<sup>321</sup> mesmo em um país onde a flauta tem lugar de destaque, grande importância e forte participação na vida musical brasileira.

<sup>318</sup> Vale ressaltar que mesmo tendo algumas orientações musicais com o pai e, posteriormente, com um flautista amador em Piracicaba, este flautista pegava a flauta do pai e tocava. Mesmo assim, observa-se características do estudo autodidata.

<sup>319</sup> Nesse caso além da falta de um professor que possa orientá-lo constantemente, o aluno, ao frequentar esporadicamente as aulas em festivais de música, acaba recebendo inúmeras informações com as quais não possui conhecimento fortemente embasado para poder discernir sobre as possíveis consequências advindas desta prática, que pode gerar perdas na qualidade técnica e interpretativa do estudante de música.

<sup>320</sup> Curiosamente essa triste situação não é exclusivamente brasileira. Em entrevista realizada em 2012, Katharine Rawdon, flautista profissional estadunidense radicada em Portugal, relata que teve um professor que tinha que ensinar, numa mesma sala, para 10 alunos de variados instrumentos, durante meia hora, duas vezes por semana. Isso, segundo ela, foi “um desastre”.

<sup>321</sup> Foram relatados também outros entraves ao início do estudo da flauta, entre eles, o alto custo do instrumento, as dificuldades de acesso aos locais de compra, e, ou mesmo, as limitações físicas do aluno. Apesar de existirem flautas de menor valor há grande restrição dos pais em adquirir os instrumentos dada a incerteza da continuidade dos estudos de música de seus filhos. No que diz respeito às lojas especializadas, muitas localizadas nas grandes cidades, a internet de certa forma facilitou o acesso às

– O Reinaldo, [que] era coordenador dos sopros [da Escola de Música de Brasília] falou: “que instrumento você quer tocar?” Eu falei: “quero tocar flauta”. “Ah, não tem vaga, você vai tocar fagote porque não tem aluno de fagote”. Aí já chamou o pai do Cleber, como ele chama? O Edval. “Você vai estudar com o Edval, marca o horário aqui”. Eu nunca fui na aula, não queria tocar fagote. Até hoje eu vou à Escola de Música, aí, o Edval: “vem pra aula menino, você tem que vir aqui pra aula de fagote”. Eu nunca fui. Eu fiquei naquela história de flauta e finalmente eu convenci o meu pai comprar uma flauta. E tinha um amigo dele, acho que da Costa Rica e trouxe uma flauta da Costa Rica, uma flauta Suzuki, horrível. Aí eu fiquei naquela história. Aí eu fui lá: “Nivaldo agora tenho uma flauta”. Meu pai foi falar com ele. Aí ele falou: “então vou te dar 10 minutos de aula, entre uma aula e outra, no intervalo, eu espremo um pouquinho e você vêm aí”.<sup>322</sup>

Aquilo que poderia ser uma situação vivenciada apenas no início dos estudos de música e do instrumento, no que diz respeito à falta de professores e escolas de música, verifica-se até mesmo nas Universidades.

– Em 1985, eu entrei na USP, fiz curso de bacharelado em flauta, na época, quando eu entrei, não tinha professor de flauta ainda, quando eu estava no segundo ano o Antônio Carlos Carrasqueira entrou e aí foi o meu professor.

– Não me formei na UNICAMP, porque na época que eu entrei na UNICAMP, o Tadeu Coelho era o professor e ele tinha acabado de ganhar uma bolsa de mestrado e ele veio dos Estados Unidos começou a dar aula na UNICAMP, atraiu muitos alunos pra lá, porque ele era um ótimo professor, um flautista muito bom e tal e atraiu muitos alunos pra UNICAMP, mas em seguida ele

---

informações sobre os instrumentos (marcas, modelos, preços, etc.) e a possível aquisição dos mesmos, porém, não o acesso físico a eles, fator primordial para identificar as características de cada instrumento desejadas pelos flautistas (veremos no sexto capítulo, informações mais detalhadas sobre a relação do flautista com seu instrumento). Por fim, sendo um instrumento longilíneo, a flauta dificulta o início da aprendizagem de crianças pequenas devido à limitação física, dado o comprimento do instrumento. Essa dificuldade foi minimizada devido às adaptações realizadas nos instrumentos (como o bocal curvo) ou mesmo a utilização de instrumentos similares como os pífaros fabricados pela Yamaha, que permitem o início da aprendizagem de crianças muito novas (Disponível em: <http://br.yamaha.com/pt/products/musical-instruments/winds/recorders/yrf-21/?mode=model>. Acesso em 20/1/2014).

<sup>322</sup> Mas, curiosamente, acontecem situações, ainda bem, que geram resultados exatamente contrários, como relata um dos entrevistados: “Eu queira estudar piano. Só que para estudar piano no Gustav Ritter [em Goiânia] tinha que ter, em teoria, dez em tudo: solfejo, ditado, dez em todas as matérias. Só que em ditado eu não estava conseguindo alcançar dez. Então, a fila de espera para pegar piano era muito longa. Então, quando eu já estava do terceiro para o quarto ano de teoria, a minha professora de teoria, que era a Maria Antônia, ela falou assim: ‘gente, tem muita gente na sala de aula que está numa fila esperando para ter aula de piano, enquanto muitos instrumentos que não têm ninguém para ter aula. Por que vocês não experimentam outros instrumentos e, se não gostarem, vocês continuam esperando pelo piano?’ (...) Daí, eu fui a um recital de uma menina, Tainá, o nome dela, que era recital de formatura de flauta no Gustav Ritter. Eu nem sabia como era flauta transversal, não sabia quem era o professor, mas, de ver ela tocando, eu me encantei pelo modo que ela estava tocando, eu achei as músicas que ela estava tocando muito bonitas e falei para minha amiga: ‘ah, já que você vai fazer clarinete, eu vou escolher esse instrumento aí, que essa menina está tocando’. (...) Aí, fui procurar saber quem era o professor de flauta, que era o Miguel, na época, (...) e estava sobrando vaga para flauta. (...) Eu ainda não tinha flauta, então, eu estudava na flauta da escola, quando eu ia para o Gustav Ritter ter aula, eu tinha aula com essa flauta da escola”.

abandonou a UNICAMP pra fazer o mestrado dele. E aí por conta disso, [fiquei] sem professor.

– Quando eu cheguei ao nível superior, não existia curso superior de música, era Educação Artística, Habilitação em Música, então, mais uma vez, outra temporada de ficar aqui e pegando aula prática fora. Aí era o Rio de Janeiro, que era mais dispendiosa ainda a viagem, então, foi ficando complicado. Até que, então, eu resolvi, quando eu terminei o primeiro ano de Licenciatura em Educação Artística, eu transferi pro Rio de Janeiro, fui pra UNIRIO e aí tive aula com o Carlos Rato, aulas de flauta de verdade.<sup>323</sup>

E o que dizer sobre as escolas do ensino regular? Fato curioso e preocupante nos relatos é a pouca presença (ou a quase ausência) da música nesse espaço como fator de influência na escolha pelo estudo musical. Apenas um dos entrevistados aponta a escola como um lugar que poderia ter tido alguma influência e importância em sua formação e o desenvolvimento dessas atividades, ainda assim, de forma bem superficial e falha.<sup>324</sup>

– Eu estudei no Colégio Militar de Porto Alegre [na qual] teve uma coisa positiva que foi justamente uma certa prática musical porque lá tinha uma banda. (...) As aulas, ninguém dava pra chamar de aulas, eram umas dicas e o resto era por imitação e sequer havia um aprendizado formal de leitura musical também. Eu fiz brevíssimos exercícios de caligrafia, sequer a divisão musical, o aprendizado básico de como funciona a representação gráfica das proporções de duração. (...) Então eu fiquei muitos anos tocando mais de ouvido do que propriamente um leitor competente. Eu era um semianalfabeto musicalmente.

Porém, vencidas as (inúmeras) barreiras iniciais, e uma delas é que a formação musical se dá paralelamente à formação escolar regular,<sup>325</sup> cabe ao futuro profissional encontrar caminhos que possibilitem o desenvolvimento de seus conhecimentos musicais e de suas habilidades técnicas, em um processo, que engloba as partes teórica e prática.

<sup>323</sup> As dificuldades em alguns casos não se limitavam apenas ao início dos estudos, mas, sim, a todo o processo. Uma situação muito comum, sobretudo nas cidades onde as escolas e os professores de música/flauta não existem.

<sup>324</sup> Nas entrevistas inseri perguntas se a escola regular teria tido influência e importância no processo de descoberta da música e na formação musical. A ausência desses espaços provavelmente se deve ao fato da obrigatoriedade da música nos currículos ser recente, 2008, o que não atinge o universo dos músicos entrevistados. Cf. Brasil. Presidência da República. Casa Civil Subchefia para Assuntos Jurídicos. Lei 11.769, de 18 de agosto de 2008. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, Lei de Diretrizes e Bases da Educação, para dispor sobre a obrigatoriedade do ensino da música na educação básica. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2007-2010/2008/lei/L11769.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2008/lei/L11769.htm). Acesso em 10 de dezembro de 2013.

<sup>325</sup> Vale levantar uma questão: quantas profissões exigem uma formação tão longa realizada paralelamente à formação escolar regular?

As aulas de instrumento são, aos olhos desses músicos, o momento de realização pessoal onde ocorrem os encaminhamentos para a boa prática musical. Geralmente individuais, são, no mais das vezes, realizadas concomitantemente à formação musical obtida nas escolas de música,<sup>326</sup> as quais, no entanto, nem sempre ocorrem em uma mesma instituição ou na mesma cidade e acabam por gerar a busca por professores particulares.<sup>327</sup> Situação corroborada pela inexistência de professores nesses ambientes, que surge nas falas dos entrevistados como um desejo pessoal de obter um maior desenvolvimento dos conhecimentos do instrumento.

Diante das dificuldades de transferência para os centros musicais mais desenvolvidos, principalmente pelos altos custos financeiros que nem sempre podem ser custeados pelas famílias, o músico passa a fazer novos investimentos de tempo e de dinheiro, sobretudo àqueles que realizam grandes deslocamentos.<sup>328</sup>

– Pra não deixar de estudar, como eu também já tinha saído da universidade, comecei a ter aulas particulares em São Paulo com o Kimachi. De setembro até novembro de 2011 eu viajei algumas vezes [de Goiânia] pra São Paulo pra ter aulas, com o Kimachi, de flauta, mas tudo assim, em prol de uma formação.

É pouco provável achar um professor que atenda a todas as necessidades de um estudante de flauta. Mas, identificar-se com um, técnica e estilisticamente, é um caminho para encontrar meios de adquirir conhecimento e sanar problemas. E é nessa busca incessante que o flautista procura por vários professores que possam atender a seus anseios ou necessidades do momento, como cita um dos entrevistados: “Aliás, era

---

<sup>326</sup> Como professor de música constantemente ouço questionamentos de alunos quanto a necessidade de estudar disciplinas que ‘nunca’ (palavra forte) irão utilizar na vida musical. Será? Respondo com outra pergunta: de que forma a física (som, acústica), a matemática (a relação entre as notas), a biologia (como somos instrumentistas de sopro precisamos conhecer sobre o funcionamento de nosso corpo, especialmente no que diz respeito à respiração), a química (materiais diferentes para a construção de nossos instrumentos), a geografia (onde viveu tal compositor?), a história (quando viveu esse mesmo compositor e em quais contextos?), o português e outras línguas (sem palavras), entre outras, poderiam ser deixadas de lado na vida do músico? Qual (ou quais) delas deveria(m) ser colocada(s) de lado? Seriam todas elas dispensáveis para que o músico pudesse se dedicar somente ao estudo de seu instrumento/canto? É lamentável, mas há relatos de músicos que buscaram desenvolver as habilidades técnicas apenas nos seus instrumentos, não se preocupando com uma formação musical mais ampla já que, muitas vezes, o mercado musical não exige do profissional da música um conhecimento musical mais aprofundado.

<sup>327</sup> Ter um bom professor soa, eventualmente, mais importante do que a escola frequentada ou a cidade em que viveu. Segundo Pichoneri “para alguns, o professor particular é a figura mais importante na formação do profissional”. Pichoneri, Dilma Fabri Marão, *Op. cit.*, p. 58.

<sup>328</sup> Em um dos relatos, um profissional no Brasil diz que inicialmente tinha aulas em sua cidade. Esgotadas as possibilidades existentes, passou a viajar quase 200 km, e, posteriormente, deslocava-se mais de mil quilômetros para ter aulas. Por fim, optou por se transferir para esta cidade.



o meu lema, onde tiver alguém dando aula de flauta, estarei eu olhando e observando porque o que eu queria era aquela coisa”.<sup>329</sup>

O professor, devido à importância para a profissão e para todas as etapas do aprendizado, surge nos relatos como um grande incentivador para o desenvolvimento das habilidades técnicas e interpretativas do aluno. Além da função de provedor de conhecimentos, é considerado um profissional preocupado com a continuidade dos estudos e o futuro dos alunos, isto é, dedicado a tornar cada um dos jovens pupilos um flautista de primeira linha, como informam os relatos a seguir:

– Ele [Renato Axelrud] me definiu, ele me mostrou o que é o flautista, ele não me colocou, mas ele me mostrou o que é o flautista, o que é ser um flautista de primeira linha. Ele me mostrou o que é ser um flautista *top* de linha, como tem que ser um flautista de primeira linha, como toca um flautista de primeira linha, o que tem que fazer um flautista de primeira linha, e foram dois anos em busca disso e depois nossas agendas começaram a não bater mais. (...) O Mauricio está me dando ferramentas para encontrar aquele flautista que o Renato me mostrou.

– Depois me encantei com um flautista que estava surgindo lá naquela época, que hoje é muito famoso que é o James Galway. E aí, então, ele virou uma espécie de guru. Eu fiquei com ele, os três anos, direto, assim.<sup>330</sup>

– Até com crítica que eu não ensinei bastante técnica, mas que eu ensinei muitas outras coisas. Eu acho que a questão técnica assim, se você tem uma certa base, você pode estudar sozinho. Mas, ver a música como um todo, no decorrer de uma aula, tem uma comunicação professor aluno, pra sentir um pouco a aura, nem uma aura é igual a outra aura. É um momento de comunicação, de emoção, e a partir dali se vê se a pessoa realmente quer ser, ela vai estudar pra poder chegar a sentir essa coisa emocional, esse prazer de tocar, de tocar bem. Esse é que vai ser, como se diz, o objetivo da aula. A pessoa descobrir por si mesmo os recursos, claro, ter um convívio com o professor que é muito importante o convívio, você tem uma coisa emocional, não é uma coisa assim teórica. Você vai dar aula pela internet? Não. (A pessoa tem que falar um pouco com você). Então, a partir dali, quando você sai da aula, (as aulas com o professor) você, com vontade, se você escutar alguém tocar muito bem, isso tem que ser um estímulo para você. E não uma coisa desencorajadora. Tem que ser um estímulo muito bom.<sup>331</sup>

<sup>329</sup> Podemos interpretar “aquela coisa”, a que esta flautista se refere, como o aprofundamento dos aspectos técnicos da flauta que serviriam de instrumentos facilitadores para navegar com profundidade e presteza nas características dos compositores e de suas obras presentes no imenso universo musical.

<sup>330</sup> De forma semelhante esse flautista retribuiu o que recebeu de seu professor, como cita Mauro Rodrigues, também flautista: “(...) comecei a ir a São Paulo para ter aula com o Toninho Carrasqueira. Pegava um ônibus à noite, chegava em São Paulo de manhã, ia para a casa dele e ficava com ele. Ia para onde ele fosse, passava o dia com ele. Quando sobrava um tempo, ele me dava aula. Na verdade, era aula o tempo todo, porque quando ele não estava dando aula, estava tocando e eu estava babando ali. Com ele tocando ou gravando”. Mauro Rodrigues *apud* Taubkin, Ricardo. *Op. cit.*, p. 211.

<sup>331</sup> Temos que reconhecer que o contato com um professor em uma sala de aula é extremamente importante. No entanto, existem inúmeras vídeo-aulas e aulas *online* (pela internet) destinadas a levar informação sobre o instrumento e a maneira de tocar a lugares onde o acesso a professores é difícil. São, nas palavras de Toninho Carrasqueira, maneiras de servir à “molecada que às vezes não tem a oportunidade de ter contato com flautista profissional que possa ensinar direitinho”. Pode-se ter alguma noção sobre como são essas aulas nos endereços a seguir: <http://www.youtube.com/watch?v=yXddTnp1NbE> e <http://www.youtube.com/watch?v=j5ZfMpG7O-Y>.

– Ele [Hans Hess] era um dos melhores músicos, uma das pessoas que realmente tinha uma carreira como músico, como artista realmente. Então ele continuou sendo uma inspiração pra mim, assim modelo em termos não apenas como flautista, aliás, com o passar do tempo, cada vez menos como flautista porque ele estava se retirando pouco a pouco da vida musical prática, por questões de saúde, questões pessoais, toda uma conjuntura pessoal bem complexa, ele estava cada vez se expondo menos como músico e se dedicando ao ensino. Ele não escondia isso, pelo o contrário, até eu acho que hipervalorizava um pouco, que ele via como suas limitações musicais. Então ele continuou como modelo de ética profissional, de extrema entrega à música, ao instrumento, um modelo de ética profissional e musical. Eu acho que ali foi meu fundamento como trabalhador de certa forma.

– Eu fiquei dois anos estudando com o Nivaldo, quando apareceu a Odette, que já veio de cheio na minha vida, porque ela além de ser uma figura fascinante, ela é uma grande flautista. E era a minha grande referência porque ela era ‘a francesa’. Ela era ‘a pessoa’ que tinha estudado no Conservatório de Paris, que eu fui sabendo aos poucos, que era uma grande no mundo da flauta. Obviamente, Rampal, Larder, e toda escola francesa veio a reboque. (...) E aí, eu acho que a influência foi muito da Odette, que a Odette nunca foi uma flautista e uma professora tradicional. A Odette sempre foi uma pessoa que estava muito ligada ao mundo. Eu acho que eu me espelho muito nela. (...) Eu comecei a procurar, às vezes, professores que não eram só da flauta, (...) mas o Bob Aitken foi o meu professor, sabe aquele professor que você elege mais no fim, esse aqui vai ser o meu último professor, daqui pra frente sou eu.

Sintetizando, um flautista profissional, “de primeira linha”, é aquele que se dedica a aprender, se posiciona de forma ética, se entrega de corpo e alma a tocar bem o instrumento, reconhece suas limitações como músico e procura superar as dificuldades. Assim, dedicação e estudo constantes, bem representados (comicamente) na figura abaixo, são os primeiros e importantes passos para alguém se tornar um bom músico, algo que vai muito além da vocação ou do talento.

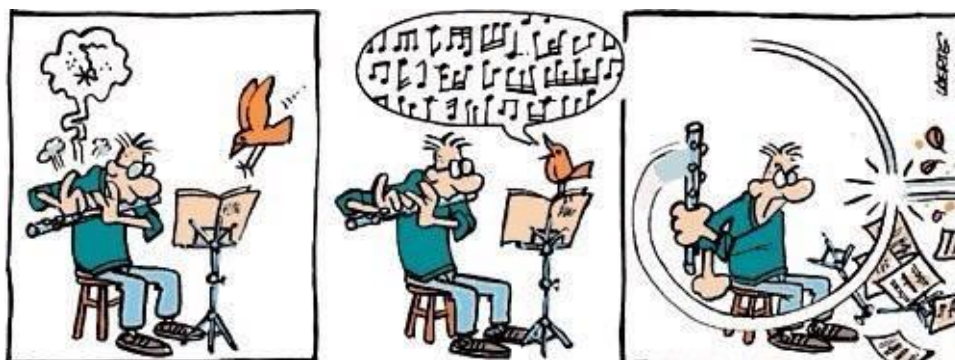


Figura 22: Charge de Laerte<sup>332</sup>

Em uma atividade cercada de tantos cuidados e exigências, ter momentos de incentivo são importantes para manter o ânimo em alta para dar continuidade na

<sup>332</sup> Não foi possível identificar a data da obra.

construção da formação musical e da identidade profissional. De certa forma, os professores assumem essa responsabilidade, porque eles também são impelidos pelos mesmos valores éticos.

– Durante esse período de seis anos que eu estive lá, infelizmente, ela [banda] entrou numa certa decadência com a mudança do mestre da banda que mudou várias vezes. Sabe como que é, quando o professor, nesse caso é uma espécie de regente, mas é muito mais professor de música do que um regente, um mestre de banda escolar. Quando ele não é uma figura inspiradora nada funciona, quando ele é tudo funciona. Quando eu entrei na banda tinha uma figura maravilhosa. (...) E esse mestre Zivaldo era clarinetista e saxofonista, e ele fez comigo uma coisa meio parecida com que a minha irmã e a minha mãe tinha feito, só que com outro instrumento, que foi o saxofone soprano, que era um instrumento que tinha sobrado e foi uma sorte, porque eu tinha, acho que 10, 11 anos, nem tinha tamanho pra tocar um instrumento maior.

– Eu decidi que eu iria largar o curso pra fazer outra coisa. (...) Só que conversando com o Lucas, ele foi me ajudando muito, e ele falou para eu não fazer isso, porque eu já estava no final do curso, pelo menos pra eu terminar. (...) ele começou a conversar comigo. Eu ia pra aula de Lucas mais para a gente ter essas conversas de duas horas. Tinha aula de meia (hora), quarenta minutos e depois uma longa conversa. (...) Lucas foi assim, me ajudou muito, porque talvez seja uma crise que todo mundo passa. Na época, eu também não sabia administrar, nova também, não tinha experiência de vida, claro que não. Então, ele me ajudou, acho que ele sabia mais ou menos o que estava acontecendo, (...) e pôde me acalmar e foi ali segurando, segurando. E também fui porque eu queria, claro.

– Eu tive aula com o professor Marcos Kiehl, primeiro lá em Campinas mesmo, tive sorte que ele apareceu no ano seguinte à ida do Tadeu Coelho para os Estados Unidos. Foi um excelente professor, foi na época que eu comecei a fazer concursos, eu me lembro com muito carinho dessa época, com muita gratidão inclusive, porque eu já estava quase desistindo de ser músico e ele me incentivou bastante. Apesar de todas as dificuldades da carreira de músico eu agradeço muito por isso.

Diferente dos dias atuais, onde a informação está disponível quase em tempo real através das mídias, sobretudo, a internet, até a década de 1970 obter informações do que se passava no mundo da música (intérpretes, professores, novidades) era uma tarefa ingrata. As poucas oportunidades ocorriam nas vindas de solistas, conjuntos de câmara ou orquestras estrangeiras ao Brasil. Porém, ter contatos com esses músicos, especialmente, os solistas, não era (e ainda não é) fácil. Pelo contrário. Atarefados, cansados ou mesmo sem disposição para receber alunos loucos por aulas e ou alguma informação, sobre os próprios flautistas ou a respeito de escolas no exterior, esses músicos evitavam contatos.

Mas o brasileiro parece ter o dom de não desistir nunca e, diante das raras oportunidades, a insistência sempre foi o melhor meio de conseguir algum resultado.

– Sempre que havia alguma oportunidade de fazer, não existia tanto como hoje, mas [sempre] que vinha algum solista estrangeiro, sempre procurava estar em contato, essa coisa toda.

– Essa questão das embaixadas, das promoções culturais elas vão por ciclos, até hoje eu não entendi muito bem que ora tem, ora não tem. Mas a gente viveu uma época no final dos anos 80, bastante rica, onde muita coisa era promovida aqui, onde Brasília passou a ser parte também do circuito internacional em algum momento. Então, a gente teve oportunidade de assistir o Rampal tocando aqui em Brasília, a gente teve a oportunidade de ver Severino Gazzelloni tocando em Brasília. Então, essas pessoas que a gente considerava inatingíveis, elas passaram a tornar-se verdadeiras. Toda vez que vinha alguém assim a gente sempre aproveitava para tirar uma casquinha porque são oportunidades que a gente já sabia que não se repetiriam, então, a gente sempre tentava tirar uma casquinha e aprender alguma coisa, nem que fosse, sei lá, pra pedir autógrafa.

– No Brasil, vez por outra, vinha uma orquestra estrangeira pra cá e eu procurava contato com alguns flautistas, mas isso nunca foi algo muito marcante, nunca obtive mais do que um cafezinho. Realmente através disso, muitas vezes, as orquestras vinham e os músicos já chegavam cansados, estressados, cheios de problemas e não dava nem pra você tomar aquilo que eles tanto procuravam aqui que era a caipirinha, nem pra isso dava, quando dava ficava só nisso e pronto. Mas eu procurei ter contato. Contatos com essas pessoas, obter algumas informações, vamos levar em conta que era uma época que não tinha internet, onde tudo era feito por carta, você não sabia se o endereço da pessoa ainda era aquele, você, às vezes, demorava um ano para obter resposta de uma carta e, então, havia uma avidez por informação muito grande. Eu via uma orquestra dessas, eu ia atrás, eu via um solista, procurava sempre ter contato, mas isso é uma coisa que mudou demais no mundo de hoje, é uma enorme diferença a quantidade de informações que você tem hoje. (...) Então, nesse aspecto as orquestras estrangeiras eram fontes frequentes de informação que a gente buscava, não só flautistas, mas como outros instrumentistas. (...) Naquela época as notícias não chegavam, era uma coisa muito diferente do que é hoje, muito diferente! Hoje em dia, a facilidade de informação, com advento da internet mudou tudo, tudo é totalmente diferente. Então, era essa época, uma época assim, onde você mais imaginava do que sabia de muita coisa, você imaginava assim: “ah, isso é isso, então, isso”. Tinha uma informaçãozinha aqui e outra ali, um folheto, alguém que te mostrava um pedaço de uma carta e você tentava ligar aqueles pontos de alguma maneira, a gente tinha, em termos de informação, algo sempre no Brasil muito sempre impreciso, fazia uma extrema diferença você viver na Europa ou nos Estados Unidos e viver no Brasil. Hoje em dia sobre esse aspecto já há uma diferença muito menor. O estudante de música que está começando hoje em dia tem uma perspectiva totalmente diferente e muito melhor nisso aí.<sup>333</sup>

– Eu sempre tive muito contato com o pessoal de fora, principalmente quando eles vinham ao Brasil, eu (caçava) todo mundo. Qualquer orquestra, na minha época, quando eu era estudante e eu sabia que vinha uma orquestra

<sup>333</sup> Porém, temos que observar que essas falas partiram de músicos do Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília. Assim, diante de um quadro desalentador para cidades dessa importância no cenário nacional, o que pensar sobre o que vivenciam, culturalmente, as cidades Brasil a dentro? Teriam essas pessoas a mesma sorte? Podemos analisar o caso de Goiânia, como exemplo dessa situação. A capital goiana, distante a pouco mais de 180 quilômetros da capital federal, nunca esteve efetivamente na rota dos grandes eventos da música de concerto que eventualmente ocorriam no país. Há trinta anos essa cidade não recebia sequer as informações sobre o que ocorria na vida cultural em Brasília. Grande parte das novidades, quando chegavam, muitas vezes estavam atrasadas, o que impedia a possibilidade de acesso aos eventos. É bem possível que essa seja a realidade de muitas outras cidades, mesmo tendo a percepção de que muitas tiveram mais sorte. Mas é preciso dizer que a vida cultural desta jovem capital tem se modificado nos últimos 20 anos.

de fora, normalmente eu e o Ananias, a gente ia lá bater na porta do Hotel, do flautista, na maior cara de pau e pedir aula (risos). Entrei em contato com um monte de gente boa. Sempre quando eu vou pra fora eu assisto tudo. Sempre fui muito ligado ao que está acontecendo por aí. (...) Essa é uma maneira, como a gente está aqui no Brasil e está longe das coisas, principalmente a questão cultural, eu acho que é o principal meio de você ter o contato com alguém que tenha conexão direta com a cultura da música que a gente faz. Então, as coisas na Europa acontecem muito mais intensamente e já vem com a história. Então, a gente sempre vai aprendendo o que vem de lá, no fundo até hoje isso é assim. Até hoje, quando, de repente, sai uma edição nova ou muda-se a maneira como se deve encarar, como se deve tocar Mozart ou Bach, ou qualquer coisa assim, sempre vem lá de fora por causa da cultura que eles têm e o acesso às coisas que eles têm lá. Então, na verdade, eu acho que é fundamental pra gente estar em *update* e ficar em contato com tudo que acontece. Eu sou a favor de estar em contato com tudo que acontece em qualquer lugar.

O músico, principalmente o mais jovem, ávido por conhecimento e aprimoramento técnico, acaba por buscar novos suportes com profissionais acessíveis ou de maior renome no que tange aos conhecimentos musicais.

É nesse momento que a facilidade e a comodidade dos festivais<sup>334</sup> (e dos cursos de música de curta duração)<sup>335</sup> surgem como excelentes suportes na busca da formação. E esse sentimento em relação a esses eventos é quase uma unanimidade. De forma muito produtiva, os contatos com novos e diferentes professores e suas linhas de pensamentos musicais, a troca de informações entre alunos, a complementação da formação musical através de atividades que, eventualmente, não são desenvolvidas em escolas, conservatórios e universidades, tais como prática de música de conjunto, sobretudo as grandes formações (bandas e orquestras), e a participação em recitais, tanto como ouvinte quanto executante, entre outros, demonstram que os ganhos obtidos nesses espaços são inquestionáveis.

– Eu fiz uma vez um curso em Ouro Preto, com o Toninho Carrasqueira. Esse curso foi fantástico, foi organizado pelo Toninho Horta, foi um mês inteiro de curso, bacana pra caramba, uma variedade, uma diversidade fantástica de estilos, de gente tocando, tinha de tudo, de música popular, música erudita.

– Uma outra coisa que nessa época que foi muito determinante foi a participação de cursos em festivais de verão ou inverno. O meu primeiro festival foi o de Londrina, se não me engano em 1981, eu estava começando a tocar flauta, aí fui para o festival, era o Norton que estava dando aula. No ano seguinte fui para Brasília, esse envolvimento no festival, aquilo foi determinante.

<sup>334</sup> Os festivais de música geralmente ocorrem durante as férias escolares, que podem ser de verão ou de inverno, e chegam a durar um mês. Curiosamente, o estudante de música, que poderia descansar nesse período, investe intensivamente nos estudos na expectativa de obter mais conhecimentos.

<sup>335</sup> Com a mesma finalidade dos festivais, porém geralmente mais curtos, como o próprio nome sugere, esses cursos possuem atividades muitas vezes voltadas apenas às aulas do instrumento.

É difícil eleger um aspecto como o mais importante ou que traga mais benefícios dentro de um festival. Entretanto, o contato com diferentes professores de flauta e de outras disciplinas musicais são itens destacados pelos músicos entrevistados e que chamam a atenção.

– Todos os festivais e cursos de verão que eu tive a oportunidade de participar, eu participei. Então, eu fui pra todos que estavam ao meu alcance: cursos de verão aqui em Brasília, em São Paulo, em Campos de Jordão, em Londrina. Fiz também nos Estados Unidos, eu me candidatei a uma bolsa da OEA pra fazer um curso lá fora. Os que existiam. Estamos falando dos anos 80/90, aqui no Brasil, eram o que a gente tinha como disponibilidade. A gente acaba criando vínculos também, você começa a ter aulas com um professor, conhece um professor no curso e a gente fica sabendo que no curso seguinte esse mesmo professor vai estar dando aula, então a gente quer dar continuidade àquele aprendizado, que, mesmo sendo ele pontual, eu valorizo muito. Apesar da gente ter um professor, que no meu caso, eu sempre tive um professor fixo, contínuo, a uma classe que eu pertencia, aprendi muito com algumas dicas dadas por outros professores, que muitas das vezes, falavam a mesma coisa que os meus, mas a gente, acho que ouve mais quem é de fora, não sei por quê.

– Acho legal esse negócio, acho que esse negócio movimenta bastante, estimula, impulsiona o aluno porque é legal você conhecer outro professor, outra fórmula, porque cada professor te vê de uma forma diferente. E o seu professor que está com você o tempo inteiro, de repente, ele acostuma com algumas coisas que você tem ou, então, ele já tentou mudar e não deu certo, ele deixou pra lá e, de repente, quando você toca pra outro professor, você também aceita melhor essa mudança porque foi o professor fulano de tal que mudou isso em mim, acha até legal falar né: “não, ele mudou minha embocadura”. Então, você acha assim que é um barato, agora se o seu professor, com quem você convive toda semana, quer mudar sua embocadura, você acha ele um chato (risos). Então, eu acho que assim, curso de férias é uma coisa saudável porque dá pra diversificar e dá pra pessoa ficar mais flexível assim.<sup>336</sup>

– Fundamentais! Fundamentais! Especialmente no contexto daqui da Bahia daquela época comecei a estudar com a professora Helena e logo depois, dois anos de flauta assim ela saiu pra fazer pós-graduação no exterior e a Escola de Música ficou sem professor de flauta. Então o que se fazia naquela época era chamar professores de outras regiões do Brasil para vir dar cursos esporádicos, passar uma semana.

Outros importantes instrumentos na formação do músico são as apresentações públicas, como o recital e o concerto. Tocar sozinho ou em grupos (grandes ou pequenos) é por em prática o que se vivencia nas aulas de instrumento. É a concretização musical de um longo processo de aprendizagem e constitui-se, ainda, em

<sup>336</sup> Assim como nessas duas falas, vários flautistas relataram situações como essas, ou seja, a importância da opinião de outros professores e de como isso é eficaz para o aprendizado. Contudo, reconhecem que muitas vezes essas informações também são repassadas pelos professores no dia a dia, mas que, dada a rotina e o contato constante, aluno e professor muitas vezes desconsideraram fatos que aparentemente seriam corriqueiros.

uma importante etapa da formação musical destinado a preparar o instrumentista para atuar diante do público e desenvolver diversos aspectos técnicos e interpretativos que são fundamentais para a atividade profissional.

De certa maneira, as instituições de ensino de música (escolas, conservatórios e universidades) suprem bem a prática musical dos pequenos conjuntos (duos, trios, quartetos, entre outros), visto ser mais fácil promover a união entre instrumentistas e cantores, bem como encontrar repertório específico para as diferentes formações. As aulas geralmente são dadas por um professor responsável e, eventualmente, com acompanhamento paralelo de um professor do instrumento.

Porém, nem todas as instituições de ensino musical possibilitam a prática da música de conjunto. E, novamente, os festivais cumprem importante papel nesse processo.<sup>337</sup>

Aliás, a prática dessas manifestações artísticas, durante os festivais, além dos aspectos musicais, permitem a integração com outros alunos oriundos de variados lugares do Brasil e, eventualmente, de outros países. Permitem conhecer um pouco sobre as condições socioculturais em que vivem, analisar e refletir sobre o que acontece musicalmente no país e no exterior e auxilia o participante a se situar no contexto musical nacional e internacional. Com referência a esta questão os flautistas nos informam:

– O curso de férias é importantíssimo para formação de qualquer músico porque ali é onde você vai conhecer outras pessoas, e você vai ter uma noção de onde você está no seu mundo musical, quem são os seus contemporâneos, os seus pares, aí você tem uma ideia. Eu até falo para os meus alunos, o cara (fala): “pô, eu tô tocando mal”. “Então vai lá no curso pra você ver que não está tão mal assim, até pra você saber que a realidade é muito variada”. Então tudo faz parte. Até saber que você não é o melhor flautista, mas pode ser o melhor flautista do seu quarteirão, do seu prédio.

– Eu acho fundamental essa oportunidade de intercâmbio. Conhecer pessoas, conhecer não somente os professores, linhas artísticas e técnicas, como também os colegas, tantos flautistas como outros músicos e eu posso afirmar que hoje muitos desses contatos que eu fiz na minha adolescência em festivais são fundamentais ainda hoje no encaminhamento profissional da minha vida. Então, é algo que é muito importante.<sup>338</sup>

<sup>337</sup> Porém, esta não é a mesma realidade fora desses espaços. Formar grupos de música de câmara não é uma tarefa fácil. Encontrar pessoas que queiram participar destes conjuntos é muito difícil, visto que envolve disponibilidade de tempo e interesses musicais dos envolvidos, aspectos econômicos (muitas vezes sem recursos financeiros), dificuldades para encontrar locais apropriados para ensaios e apresentações e mesmo público interessado em comparecer aos eventos dessa natureza.

<sup>338</sup> “Redes de relações”, segundo Menger e Becker, como vimos na nota 31 acima, que permeiam a vida profissional do músico, como veremos no decorrer deste trabalho.

A tranquilidade espiritual de se sentir parte de um grupo que, embora disperso, vai alimentando os mesmos sonhos. Entretanto, nem tudo são flores. Existem inúmeras dificuldades para conseguir participar desses festivais: não existem vagas suficientes, em alguns festivais são feitos exames de seleção que nem sempre acontecem em locais de fácil acesso, eventualmente os professores não são tão interessantes, o que diminui a atração pelo curso, as distâncias e os valores são proibitivos para muitos alunos, e até mesmo a época e o local são fatores decisivos no que diz respeito à participação.<sup>339</sup>

– Tinha um festival em Juiz de Fora, isso no ano de 2001. (...) Eu me lembro até hoje, em uma das salas do Colégio Academia, estava um dia muito frio, e um paraense não acostumado com uma temperatura de 15 graus, positivos, pra mim era como se fossem 15 graus negativos, porque eu estava morrendo de frio nesse dia.

– Era um pouco difícil pra gente que era do interior fazer as provas, por exemplo, o [Festival de] Campos do Jordão tinha um teste de seleção. [Era] sempre um pouco difícil a comunicação, saber quando ia ser o teste, muitas vezes eu nem ficava sabendo. Então, eu acho que sim, isso responde um pouco a sua pergunta, eu acho que era um pouco difícil, assim, não era como hoje, que acho que as coisas são bem mais simples, internet e tudo mais. A informação está o tempo todo acessível. Naquela época não era tão fácil assim, envolvia você ter que vir muitas vezes pra São Paulo durante um dia de semana pra fazer um prova e tal, e isso nem sempre era fácil pra um pessoa como eu que estava no interior, que tinha quinze, dezesseis anos e às vezes não era tão simples.

– Engraçado, não sei como a gente vivia sem e-mail, é uma pergunta que me faço todos os dias praticamente.<sup>340</sup> Mas, eu também digo que nós somos, aqui em Brasília, excêntricos, porque nós estamos fora do Centro, apesar de nós estarmos no Centro, mas o Centro seria o eixo Rio-São Paulo, onde você tem muito mais informação, onde acontecem mais coisas, aqui em Brasília a gente fica muito ilhado do que acontece em outras capitais. Mas, existia, não me lembro exatamente como, mas a gente ficava sabendo por colegas que “dia tal a dia tal vai ocorrer curso lá em Londrina”. Também chegavam as inscrições. Eu lembro que naquela época, talvez hoje também seja assim, mas você tinha a seleção para Campos de Jordão, de tanto a tanto. Então existia uma divulgação que apesar de que não existiam as redes sociais como a gente faz uso hoje em dia, mas existia uma divulgação que era eficiente, pois a gente ficava sabendo e não somente a gente. Se eu considero aqui as pessoas de Brasília excêntricas nesse aspecto, o que dirá o pessoal do Norte, do Nordeste, que estão muito mais distante do que nós nesse Centro.

<sup>339</sup> Pode-se imaginar as dificuldades enfrentadas por um músico das regiões Norte ou Nordeste para participar de um curso de inverno, em julho, em Campos do Jordão, em São Paulo ou em São João do Polêsine, no Rio Grande do Sul, onde as temperaturas oscilam entre 5° e 10° C e ou eventualmente ainda mais baixas. A própria organização do Festival de Santa Maria alerta: “Venha prevenido(a)!” (Disponível em: <http://coral.ufsm.br/festivaldeinverno/valeveneto.html>. Acesso em 12 de junho de 2013). Bem como o contrário, em que músicos do sul do país tenham que se deslocar para Manaus, em agosto, onde as temperaturas andam quase sempre acima dos 30° C (Disponível em <http://www.abraf.art.br/XI-Festival-ABRAF/Informacoes.html>. Acesso em 12 de junho de 2013).

<sup>340</sup> Viver sem internet, segundo os entrevistados, é uma fala recorrente da geração intermediária (compreendida entre 47 e 72 anos).



– Mas eu volto a dizer essa coisa dos festivais foi muito marcante, eu vejo até hoje, hoje eu atuo, eu dou aula nesses festivais e você vê o quanto marcam os alunos. Outra coisa, hoje tem muito festival. A parte de formação cresceu muito, só que eu não vejo o mesmo aproveitamento, as coisas estão um pouco mais fáceis hoje, ao mesmo tempo. (...) Hoje a gente tem muito mais informação, é tudo muito mais fácil.<sup>341</sup>

Em situação mais delicada está a prática dos grandes grupos, orquestras e bandas, devido à grande dificuldade enfrentada para a formação desses conjuntos. Entre os fatores que mais contribuem para essa dificuldade estão: a inexistência de professores e de alunos de diversos instrumentos, que muitas vezes impossibilitam a criação de conjuntos bem estruturados e com naipes completos; a falta de profissionais preparados para conduzir esses conjuntos; a falta de local apropriado para os ensaios; a inexistência de instrumentos que possam ser utilizados pelos alunos e mesmo de partituras que possam atender às variadas formações. Grande parte das escolas de música ou mesmo das universidades não dispõe de conjuntos dessa natureza. Assim, as instituições de ensino acabam por não suprir essa etapa que o futuro profissional terá que enfrentar quando ingressar no mundo do trabalho.

Mais uma vez, os festivais surgem como opção para tentar diminuir essa lacuna. Mas não são os únicos espaços. As orquestras e as bandas destinadas a jovens músicos prestam importante papel nessa etapa da formação.

– Antes disso eu já tinha tocado na Orquestra Jovem de São Paulo, com o (Tony), maestro Jorge, tinha tocado no Quinteto Jovem de Sopros. Tocava com meu pai e minha irmã, duo, desde os 15 anos de idade.

– A Banda de Música foi aonde eu comecei a tocar em conjunto. Eu logo peguei o flautim, fiquei na posição de flautim, e aonde a gente começou a ser desafiado tecnicamente, por causa do repertório que era muito difícil.

– A Orquestra Jovem foi muito importante, importante demais assim pra formação. Lá aprendi, aprendi coisa lá que na universidade você não aprende não, na rua também, no choro também, claro. Mas negócio de afinação, tocar ouvindo outro, dinâmica, isso aí, coisa que eu acho que a música erudita ajuda somar bastante. Isso é uma coisa que o estudo da orquestra me ajudou bastante na música popular também, principalmente (de) afinação. (...) Aí, eu percebi que você tem que ouvir mesmo o que o pessoal está tocando, que eu estava tocando por mim mesmo só pra ouvir minha flauta.

Uma boa opção para suprir lacunas na prática do instrumento em orquestras e bandas foi encontrada pelos alunos do curso de Música da Universidade de Brasília: a criação de uma orquestra jovem. O desejo de tocar em um conjunto dessa natureza fez

---

<sup>341</sup> A questão da facilidade de informação está mais presente nas falas da geração intermediária, praticamente ausente na geração posterior (“antiga”) e pouco mencionada pela geração mais nova.

com que alunos se mobilizassem e se reunissem para a formação de um conjunto nos moldes do existente em São Paulo.

– Aqui no Brasil a gente tem ainda muita dificuldade, mas melhorou muito. Por exemplo, na minha época de UnB, a gente não tinha orquestra na Escola. Então foi até um motivo para gente ter criado a Orquestra Jovem porque a Universidade não tinha. Hoje em dia eles têm uma orquestrinha, mais ou menos, aqui na [UniRio] a gente tem uma orquestra de alunos, a EMAC tem também. Mas durante um certo tempo era uma dificuldade o aluno poder ter essa experiência. (...) na UnB a gente tinha a Orquestra Jovem, que nós mesmos montamos, os músicos, foi uma coisa dos alunos, os alunos se reuniram e decidiram. Como tinha a Orquestra Jovem em São Paulo, a gente queria ter uma em Brasília, pra gente tocar e treinar, etc, e se possível ganhar uma bolsa. Aí a gente fez uma Associação, aí foi, digamos assim, a primeira experiência com empreendimento coletivo e com o objetivo comunitário. A gente também tentou fazer um negócio que também não deu muito certo por várias razões. (...) era um grupo que os músicos participavam, os músicos tinham voz e os próprios músicos gerenciavam o grupo. Não tinha uma coisa “o maestro manda”. Durante um tempo a gente teve muita dificuldade, (porque) a orquestra, ela tinha uma formação não convencional, não tinha trompa botava um sax, tocava repertório tradicional e repertório também arranjado e etc. (...) Então, acho que isso aí me ajudou, você está falando de formação, acho que isso me ajudou na minha formação porque eu acho que a nossa geração teve resolver, ter uma criatividade um pouco maior para lidar com as dificuldades que eram maiores.<sup>342</sup>

Além da dificuldade de encontrar instrumentistas que pudessem compor esse conjunto de alunos, este flautista apresenta outro assunto de grande importância sobre o papel de destaque que as orquestras assumem no mundo da música, às quais credita-se um status social e musical superior, sobretudo quando comparadas às bandas.

– No Brasil, por questões de preconceitos, durante muito tempo se excluiu a banda da formação musical. Banda é uma coisa menor e não é. A banda é tão importante como tudo. (...) As bandas estão aí. É porque é a uma retrelinha da cidade do interior. Aí você vai ver: a maioria dos músicos de sopro saiu dessas retrelinhas. Então, você vê lá no Nordeste onde se manteve mais porque hoje em dia o maior número de bandas está concentrado no nordeste. Por quê? Porque o nordeste é mais tradicional, manteve as nossas tradições portuguesas, estão lá, as bandinhas estão lá formando muito músico bom, porque é um sistema centenário que funciona. (...) No Brasil a elite acha que a banda é um negócio *drag*, então eles gostam de orquestras, eles gostam da OSESP, a OSESP é maravilhosa e o resto não presta.<sup>343</sup>

<sup>342</sup> Em Goiânia, nos idos 1980, tentou-se implantar uma orquestra na Universidade Federal de Goiás. No entanto, as dificuldades de encontrar músicos era muito grande. Sob esta questão nos informa um flautista que na época era professor nesta instituição: “Quando o Luis Graciliano Sales, foi nosso professor de piano, tentou implantar lá no Instituto uma orquestra, tinha uma dificuldade muito grande em aproveitar, por exemplo, sopros. Que sopro tocaria numa orquestra? Três, quatro violinos dariam conta. Mas e os sopros? De onde? Das bandas de música? Não que eu esteja desmerecendo o trabalho das bandas, não é isso não. Mas nós não tínhamos verdadeiramente uma qualificação para tocar uma música de nível como você toca hoje. Então aquilo era um Deus nos acuda”.

<sup>343</sup> Esse mesmo flautista complementa: “Nos Estados Unidos, eles [pedagogos] perceberam isso, a banda como uma ferramenta pedagógica e colocaram isso na escola. A orquestra também, mas a banda é mais

Mesmo que haja preconceito em relação às bandas,<sup>344</sup> é preciso ressaltar que não se deve desmerecer a importância desses conjuntos, não só para a formação do músico, mas, também, como uma opção de trabalho e escolha musical.

– Eu migrei da Banda para a Orquestra porque o repertório da Orquestra era muito mais interessante do que o repertório da Banda, embora eu tenha aprendido muita coisa na Banda, com o Reinaldo, que agora a gente fez uma homenagem a ele, o próprio maestro Levino. Então, aquela sonoridade de estar ali e tentar tocar com os músicos, aquilo ajudou muito no desenvolvimento musical, ajuda muito no desenvolvimento musical do músico em geral.

Porém, muitos destes conjuntos (orquestras e bandas) não possuem professores que façam o devido acompanhamento didático,<sup>345</sup> podendo, assim, se tornar uma grande fonte de problemas musicais ao futuro músico. Despreparados, os jovens músicos adquirem vícios musicais, especialmente no que diz respeito aos aspectos técnicos como afinação e sonoridade.

– É uma orquestra de bolsistas, de alunos bolsistas, e tem um instrumentista profissional, mais experiente em cada instrumento, que é uma espécie de monitor, de um professor, e eu sou o monitor das flautas.

Em outro relato, sobre as orquestras jovens, um fato chamou a atenção: as bolsas destinadas aos músicos em formação.

– Quando eu entrei na Orquestra ela tinha essa estrutura que tem hoje de uma orquestra, não é profissional, uma orquestra... Como eu posso dizer? Uma orquestra de formação de jovens que vai para o lado profissional, tanto que a gente recebeu uma bolsa que era muito menor que o monitor, então cada naipe tinha um profissional, que seria o chefe de naipe que estaria orientando o naipe, então esse era o objetivo da orquestra que eu acredito que seja assim até hoje. Então era uma orquestra de formação, mas a gente recebia uma bolsa, era um dinheiro que vinha da Prefeitura, na minha época, acredito que continua assim e todo mês a gente ia lá na Estação São Bento, ali na Secretaria de Finanças assinar aquele contratinho pra poder receber, era um contrato mensal que a gente fazia.

---

forte nesse sentido na escola regular americana. E eles gostam mesmo de banda e é diferente, eles têm uma relação diferente”.

<sup>344</sup> Voltaremos a essa questão no próximo capítulo quando formos observar e discutir sobre o trabalho do flautista e a questão do mundo do trabalho musical.

<sup>345</sup> Seria interessante que se fizesse um levantamento detalhado sobre esses conjuntos no país, bem como dos inúmeros projetos sociais desenvolvidos através da música, para conhecermos melhor de que forma suas ações têm sido benéficas ou não na formação dos jovens instrumentistas brasileiros.

Essas bolsas, no entanto, carregam uma dicotomia: de um lado, trazem os benefícios financeiros concedidos a jovens para que deem continuidade aos seus estudos de música participando de um grande conjunto musical; de outro, tornam-se fonte de renda a esses jovens instrumentistas, impelindo-os precocemente para o mundo do trabalho antes mesmo do desenvolvimento de suas potencialidades musicais.<sup>346</sup>

– Minha família tinha uma certa dificuldade financeira e eu, com sax e flauta, consegui tocar em duas bandas: em uma banda, que era banda juvenil, eu tocava sax tenor e na banda sinfônica eu tocava flauta. Uma banda ensaiava quinta à noite, outra sábado de manhã, com isso eu consegui garantir uma bolsa de estudo num colégio, que chamava na época Colégio Luso Carioca, onde o meu pai foi professor de português.

– [Na Orquestra Jovem] eu levava muita bronca, muito grito do Eliseu lá. “Afina flauta, afina”. Toda hora, e às vezes eu tocava, no *tutti* tem uma, foi até aquele do Mozart lá (solfeja o trecho), que tem um solinho de flauta, um solo de flauta todo perfeito e no *tutti* lá, eu não estava ouvindo a flauta, eu estava com a Yamaha ainda, que é mais difícil pra afinar. Eu tocando alto pra me ouvir, tocando alto e quem estava regendo era o Ângelo, Ângelo Dias, e o Ângelo não falava nada, acho que ele nem estava ouvindo, só que o Eliseu estava no canto, acho que ele estava ouvindo a flauta, chegou pra mim me deu um tapa assim: “Oh! rapaz sua flauta está quase meio tom acima.” Isso aí deve ter uns quatro anos.

– Já muito cedo eu já comecei a minha prática em orquestra que eu acho que foi muito importante na minha formação como flautista também. Eu já aos 13 anos tocava numa orquestra, orquestra semiamadora que existia aqui, uma orquestra sinfônica mineira, e depois eu passei para a orquestra jovem.

– Ela [orquestra] tinha uma bolsa de estudos, bem menor do que hoje em dia se paga pros jovens de hoje. Hoje em dia, tem várias orquestras jovens aí, que pagam mais que algumas orquestras profissionais que têm pelo Brasil, em São Paulo, pelo menos. Então, era uma bolsa, uma ajuda de custo para a gente tocar nessa orquestra, mas era só isso, não era um salário, não. (...) Desde a estadualzinha já tinha uma bolsa, não lembro hoje quanto seria comparando com aquela época. (...) acho que (isso interferiu) positivamente! Você começa a ganhar dinheiro com o que você mais gosta de fazer, eu acho que é unir o útil ao agradável. Você começa, acho que dá prazer de tocar, também, porque você se sente mais valorizado. Você pensa: “pôxa, estou conseguindo viver do que eu gosto!” Sem dúvida!

– Na Escola de Música eu fiz parte da Banda, eu fiz parte da Orquestra, eu era a bolsista da Orquestra, eu concorri a essa bolsa e tinha exames periódicos dessa bolsa, e essa bolsa eu não gastei um centavo dela e comprei a minha passagem de ida, porque não deu para ser ida e volta, para ir pra Paris. Meu pai não teve que comprar a minha passagem pra Paris, eu que comprei a minha passagem com essa bolsa da Orquestra da Escola de Música. Você vê como é que essas pequenas coisas são tão importantes. Acabam não sendo tão pequenas assim.<sup>347</sup>

<sup>346</sup> Segundo Santos e Kuyumjian a classe média no Brasil, a partir dos anos 1990, “percebe uma tendência de seus jovens entrarem no mercado tecnológico informal, ou seja, trabalharem como estagiários ou técnicos de lojas que necessitam de serviços de informática, porém de modo precarizado, sem direito à carteira assinada ou a outras formas de contrato”. Santos, Carolina Cassia Batista e Kuyumjian, Márcia de Melo Martins. *Op. cit.*, p. 106.

<sup>347</sup> É muito comum o jovem músico investir os ganhos financeiros advindos de bolsas de estudo ou de origens diversas, em sua formação, na compra de partituras, discos e instrumentos.

– Em função da nossa conjuntura, essas orquestras jovens, elas deveriam ser um espaço para formação do músico, mas em grande parte dos casos elas são um subemprego. Então, você tem o estudante que ainda não se profissionalizou, não está pronto, mas ele toca em duas, três orquestras jovens para fazer uma renda. (...) Hoje, no Brasil, na última década, principalmente nos últimos cinco, seis anos, tem cada vez mais projetos com orquestras jovens, de formação, aí está ligado a projetos sociais que usam a música para trabalhar a inclusão social, Isso é uma coisa muito positiva. Mas o que está acontecendo e a gente está vendo uma geração de novos músicos profissionais que tem uma formação muito falha. Porque eles são, eles vão lá e aprendem a tocar um instrumento, não tem um outro... E, muitas vezes, é através do projeto ou da orquestra jovem que eles vão ter acesso a uma bolsa ou uma ajuda de custo, porque muitas vezes, em muitos casos, o que acontece é o seguinte: ele vai lá, é como se fosse um trabalho, “então eu tenho que tocar pra ganhar aquela bolsa, eu vou fazer o que precisa pra tocar pra continuar”. Mas aí falta todo o resto, embasamento histórico e todas as matérias relacionadas à formação do músico.

Desde muito cedo o flautista toma decisões importantes sobre os caminhos a percorrer e uma delas é se deve seguir ou não a carreira de músico profissional. Novamente, não é uma tarefa tranquila. Há muitos juízos e estereótipos feitos em relação à atividade como trabalho que o jovem aspirante à profissão tem que enfrentar, como vimos neste capítulo. São decisões complexas que, quando resolvidas, enfrentam outra grande indagação: fazer ou não um curso superior de música?<sup>348</sup>

– Quando eu fui pra França, e eu nunca liguei muito pra essa coisa de formação, de título, porque a coisa do músico é na prática que se resolvia, ou você toca ou você não toca. Pode ter os diplomas de todo o mundo, se você vai entrar numa orquestra você faz um teste. Se você é capaz de tocar você fica, se não é... Diploma não interessava nada naquela época. Mesmo para dar aula.<sup>349</sup>

<sup>348</sup> A dúvida sobre seguir na formação musical e mesmo quanto ao curso a ser seguido é mais comum do que se imagina, como relata um dos entrevistados: “O bacharelado. Todo mundo tem aquela ideia do concertista, só que depois que você sai [da universidade] você descobre que para o mercado de trabalho, principalmente, para serviço que envolve órgão público, ele não tem grande valia, ou seja, bonito, legal, você trabalha um repertório bonito, não que eu esteja arrependido disso, de maneira alguma, mas muitas pessoas não têm essa ideia. Eles vão para o bacharelado achando que aquilo ali é o supra-sumo e vai resolver todas as questões da vida deles. Na realidade, eu acho que não. As pessoas não têm muita consciência do que elas vão enfrentar depois. Você é um bacharel em flauta transversal, mas e aí? O que você vai fazer depois? Você não vai precisar disso, pelo menos acho que pra maioria das orquestras não. Se for para um serviço público já vai ficar complicado, se for como eles estão querendo fazer música no ensino fundamental não vai valer o diploma, então, assim, de certa maneira nesse ponto quando as pessoas dão de cara com a realidade depois do curso elas se sentem meio frustradas, até então não. Mas eu acho que o curso, apesar disso tudo que eu falei, ele realmente me ajudou e tem me ajudado muito em relação às aulas, com os alunos”.

<sup>349</sup> Este flautista, da geração intermediária, quando resolveu aprender a música popular, a qual não teve a oportunidade de vivenciar na universidade, até porque não existia nas escolas superiores de música no Brasil e ainda hoje são poucas as instituições que oferecem essa formação, cita que: “Porque eu não aprendi um monte de coisa que eu fui aprendendo na raça. Quebrando a cara nos grupos de música popular e que nos livros de tradição erudita não se ensinava e nos livros de tradição popular (...) um tempo atrás não tinha”.

– Eu estou dando aulas de novo no Conservatório Brasileiro de Música, que é na Pro-Arte. (...) Lá tem um fluxo de alunos de muito lugar do país muito grande, que vem, por módulos, (uma vez por mês), pra quê? Pra tirar um diploma. Pra poder trabalhar. Tra-ba-lhar!<sup>350</sup> Porque só com a sua capacidade [artística], reconhecida no mercado de trabalho, eles não vão conseguir ter um emprego. E hoje em dia, é muito difícil, porque você precisa ter pelo menos uma basezinha para pagar o teu aluguel, a tua prestação. Então, tem muita gente que vem e que se submete ao curso. Gente que poderia dar aula, os professores entendem muito bem, mas são currículos, entende, que eles têm que seguir. (...) Mas, por quê? Porque existe essa noção do trabalho. O trabalho por quê? Um músico, sozinho, com sua capacidade, ele não vai conseguir trabalho, porque o trabalho, o certificado que ele vai apresentar, se ele vai tocar para uma pessoa como vai ser a avaliação? Então, isso é muito cruel hoje em dia. (...) Você para ser avaliado, você precisa ser tarimbado, reconhecido, porque a pessoa tem medo ou tem uma suspeita. Você vê, antigamente, na Idade Média, já existiam sistemas de corporação, de corporação profissionais. Então, a pessoa entrava como aprendiz, aprendia uma profissão, (então ele tinha que fazer a volta, *tour de France*). Conhecer todos os lugares que fazia uma coisa parecida, aí ele recebia o título do mestre, mas, ele recebia esse título pela prática que ele tinha. Agora, você vai fazer um doutorado ou vai fazer uma licenciatura, muitas vezes, você vai sair da sua prática, que é prazerosa, que exige muito cada dia de você, para você ter um diploma reconhecido. Mas, por quê? Porque, talvez, essas pessoas que faziam esse treinamento artesanal, artístico, todo mundo era reconhecido. Você não é reconhecido só porque você toca bem flauta!<sup>351</sup>

Esse relato nos faz refletir sobre a proximidade que vivemos do distante mundo dos urubus e dos sabiás (ficção ou realidade?), descrito na fábula contada por Rubem Alves. Nesta terra, onde os pássaros um dia falavam, os urubus, “aves por natureza beçadas, mas sem grandes dotes para o canto”, decidiram que tornar-se-iam grandes cantores.<sup>352</sup> Fundaram escolas, mandaram imprimir diplomas e fizeram competições entre si para saber quem seria mais importante e mandar nos outros. Deram-se nomes pomposos a quem todos chamavam de Vossa Excelência. Mas a

<sup>350</sup> Wanderley dos Santos nos chama a atenção para uma questão (herança?) do Brasil imperial: “Depois dos sem-liberdade, chegavam ao pelourinho os sem-diploma, de onde saíam devidamente etiquetados com destino de isolamento. Possuir o diploma não significava muito, é certo, mas não exibi-lo já dizia tudo. (...) Fixar papéis e funções sociais em regulamentos estimula a estratificação coletiva e a irresponsabilidade individual (...) fazendo desaparecer a pessoa e com ela o livre-arbítrio, o mérito e o demérito próprios”. Wanderley dos Santos *apud* Coelho, Edmundo Campos. *As profissões imperiais. Medicina, Engenharia e Advocacia no Rio de Janeiro - 1822-1930*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 8-9. Max Weber também alertava que “a burocracia, que faz do diploma um requisito básico prévio, uma espécie de bilhete de ingresso no reino da prebenda dos empregos, está apenas em seu período inicial, no além-Atlântico”. Weber, Max. *Ciência e Política: duas vocações*. Brasília: UNB, 1983, p. 43.

<sup>351</sup> Ela diz ainda: “Quando eu fui para a UnB, eu estava já há 22 anos aqui no Rio, trabalhando em orquestra, Rádio Nacional, TV Globo, eu dava umas aulas também, mas eu trabalhava em vários lugares, que não me exigiam diploma. Fui contratada pelo Eleazar de Carvalho, sim, porque ele sabia que eu tinha o primeiro prêmio no Conservatório. Mas, ele sabia o que representava aquilo em termos de execução musical. E na [Rádio] Nacional ninguém me perguntou qual era o título que eu tinha, eu cheguei lá, toquei e tudo bem”.

<sup>352</sup> O autor utiliza um neologismo para chamar a atenção para a plumagem negra dos urubus trazendo a representação das túnicas pretas usadas pelos magistrados judiciais, catedráticos e pelos que vão receber título universitário.

floresta foi invadida por sabiás, pintassilgos, canários e todas as espécies de passarinhos, cantores natos, que, um dia, foram convidados para um inquérito no qual foram questionados por documentos que os autorizariam a cantar. Perplexos, as aves cantoras, que nunca haviam passado por escolas, porque o canto nascera com elas, disseram que cantavam, simplesmente, porque sabiam cantar. Diante da falta de documentação apropriada os passarinhos foram expulsos da floresta, afinal, “em terra de urubus diplomados não se ouve canto de sabiá”.<sup>353</sup>

A caminho de sua profissionalização o flautista volta-se aos cursos de música oferecidos em conservatórios, escolas superiores de música e universidades, mesmo que a legislação trabalhista não estabeleça como sendo obrigatória a titulação de curso superior para o exercício da profissão musical,<sup>354</sup> à exceção dos estabelecimentos de ensino e poucos conjuntos musicais que possuem planos de carreira. No entanto, é muito comum, entre os músicos de concerto, a obtenção da graduação em música.<sup>355</sup> Essa surge como um caminho para desenvolver e aperfeiçoar os conhecimentos e habilidades técnicas, mas, também, como oportunidades de trabalho.

– Na época [na UnB, nos anos 1980] existia a possibilidade de dupla opção. Então, essa era uma coisa excelente que não sei se por questão de vaga eles diminuíram, impossibilitaram, mas eu acho que a dupla opção, eu formei em Licenciatura em Música, na época tinha aquele diploma de Educação Artística, que era o polivalente, eu poderia também depois ter feito, mas eu não quis fazer porque eu achei que a licenciatura resolvia a minha situação, porque eu pensava que eu ia ficar em Brasília. A Escola de Música aceitava o diploma de licenciatura em música, [então] tudo bem. (...) Mas eu formei primeiro em licenciatura e [ficaram] faltando umas disciplinas, em 1987. Em

<sup>353</sup> Alves, Rubem. *Estórias para quem gosta de ensinar*. Campinas: Papirus, 2000, p. 87-88.

<sup>354</sup> Segundo o artigo 28, da Lei 3.857, de 22 de dezembro de 1960, podem exercer a profissão de músico, em todo o território nacional, observados o requisito da capacidade técnica e demais condições estipuladas em lei os diplomados em conservatórios, escolas ou institutos estrangeiros de ensino superior de música, e ou aqueles que “forem aprovados em exame prestado perante banca examinadora, constituída de três especialistas, no mínimo, indicados pela Ordem e pelos sindicatos de músicos do local e nomeados pela autoridade competente do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio”. Brasil. Presidência da República do Brasil. *Lei 3.857, de 22 de dezembro de 1960*. Cria a Ordem dos Músicos do Brasil e Dispõe sobre a Regulamentação do Exercício da Profissão de Músico e dá outras Providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil/LEIS/L3857.htm>. Acesso em 14 de agosto de 2010. Não muito distante dessa definição encontramos na Classificação Brasileira de Ocupações (CBO) a seguinte informação: “o processo de formação dos músicos e intérpretes é bastante heterogêneo, podendo ocorrer em conservatórios musicais, junto a professores especialistas ou em cursos de nível superior em música, de forma isolada ou cumulativamente. Há, também, profissionais autodidatas, alguns dos quais se especializam no exercício das suas atividades, no mercado de trabalho”. Brasil. Ministério do Trabalho e Emprego. *Classificação Brasileira de Ocupações*. *Op. cit.* Disponível em <http://www.mtecbo.gov.br>. Acesso em 20 de novembro de 2011.

<sup>355</sup> Vale ressaltar que, entre os músicos entrevistados, quase todos possuem formação superior em música. Apenas dois não possuíam graduação em música. Entre eles, um é diplomado em Computação e outro, que se declarou músico autodidata, é formado em Psicologia.

1988 eu voltei, fiz o que faltava, acho que era só o recital e aí formei em bacharelado.<sup>356</sup>

Se a tomada de decisão quanto a seguir a carreira de músico profissional já não é uma tarefa tranquila, encontrar instituições de ensino superior não é muito diferente. As dificuldades começam pela escolha do curso e passam pelas oportunidades e pelas implicações advindas dessa opção, tais como: a existência de universidades na cidade de origem do candidato (ou próxima a ela) que ofereçam cursos bem estruturados, com bons professores e espaço físico adequado e que atendam às expectativas do aluno, ser aprovado nos exames de seleção,<sup>357</sup> enfrentar as dificuldades financeiras, culturais e sociais que ocorrem, principalmente quando há transferência para outra cidade.<sup>358</sup>

– Depois eu continuei estudando em São Paulo, mais tarde lá pra 1958/59 (...) e em 1960, senão me engano, eu fiz prova para o Rio de Janeiro, meu professor mesmo me estimulou, professor Esteban Eitler, para que eu fosse estudar com professor conhecido dele o Moacyr Liserra, no Rio de Janeiro. Foi muito bom! Aliás, foram dois grandes mestres.

– Eu fiquei de prestar vestibular na Bahia ou em Goiânia. Eu acabei prestando nos dois lugares, só que em Goiânia eu tenho parente, por isso eu optei mais em vir para cá. Lá eu teria que ficar em pensão, em casa de estudante, ia ser, eu era muito mais tímido na época, ia ser ruim pra eu socializar com o pessoal lá.

Aliar a escolha de um centro de ensino de qualidade e um bom professor de instrumento a uma cidade (ou mesmo um país), que ofereça vida cultural variada e boas condições para o aprimoramento musical através de participação em orquestras (jovens ou profissionais), monitorias em escolas de música, entre outras opções de estágio, é o desejo de muitos dos músicos entrevistados.<sup>359</sup>

<sup>356</sup> Como coordenador de cursos de graduação em música da EMAC/UFG vi muitos alunos realizarem esse caminho. Cursavam primeiro a Licenciatura como uma garantia de acesso ao emprego que poderia ser obtido através de concursos e depois o Bacharelado como um meio de aprofundamento da formação e no desenvolvimentos dos conhecimentos e habilidades técnicas do instrumento.

<sup>357</sup> Vale ressaltar que a grande maioria dos cursos de graduação em música no Brasil tem provas específicas de verificação de conhecimento musical e habilidades específicas do instrumento, além do vestibular tradicional, fato que não é muito comum nos processos seletivos para inúmeras outras áreas.

<sup>358</sup> De forma contrária, sair de um grande centro musical para um lugar onde as perspectivas possam não atender às expectativas da maioria das pessoas causa espanto e indignação: “Até hoje as pessoas me perguntam: por que você largou um centro cultural como é o Rio para vir para Goiânia?” Neste caso houveram outros motivos que levaram este flautista a tomar essa decisão, tais como, a opção de trabalhar em uma orquestra e, posteriormente, fazer dois cursos superiores de música que renderam outras oportunidades profissionais.

<sup>359</sup> É claro que atender a todas essas opções é muito complexo. É nessa hora que fazer o curso de música próximo à cidade natal, ter aulas com professores particulares e ou em festivais passam a ser excelentes opções, sobretudo econômicas.



– Eu pude também tocar com ele [Lucas Robatto] na Orquestra [Sinfônica da Bahia]. Então, eu suguei o máximo, tudo, que a instituição tinha pra me oferecer e eu acho que tudo realmente que eu absorvi pra mim resultou em coisas, como eu posso dizer, profissionalmente.

– Eu estudei no Conservatório de Música em Visconde do Rio Branco, Conservatório Estadual Teodolindo José Soares, eu acho que é isso, na cidade de Visconde de Rio Branco, do lado de Ubá, fiz a parte de teoria ali, e sempre tocando tendo a orientação do meu pai. Depois eu fui para Belo Horizonte, aí eu fui estudar na Escola de Música da UFMG, na classe do Expedito Viana, que foi meu professor até no final e me formei lá em Belo Horizonte e desenvolvi muitas atividades. Isso é, vamos dizer assim, a parte inicial. Me possibilitou muita coisa, uma vivência muito intensa, muito efervescente, a Escola de Música, muitos colegas, festivais, possibilidade dos festivais, possibilidade de tocar, ciclos de música contemporânea, possibilidades que o próprio Expedito me proporcionava, às vezes tocando na Orquestra com ele algumas vezes. Então, foi muito importante esse momento lá em Belo Horizonte. Muito importante mesmo. Além disso, o convívio com os colegas, as aulas de música de câmara com a professora Magdala Costa, eram aulas excelentes. (...) Acabei sendo monitor do curso de formação da Escola de Música. Então, foi um momento muito importante esse período que eu vivi em Belo Horizonte de 1983 a 1989.<sup>360</sup>

– Eu cheguei em Jerusalém, conheci meu professor, grande professor, já morreu, e fiz quase 5 anos de estudos lá, me tornei professor, artista, tenho os diplomas lá com esses nomes. Fiz muitas participações na Orquestra Sinfônica de Jerusalém, também conhecida como Orquestra Sinfônica da Rádio de Israel, fiz muito cachê lá. Aprendi a tocar em Orquestra Sinfônica já durante os meus anos de estudo, de lá, também aproveitei pra fazer cursos na Europa, estudei na Áustria com Karl Heinz Zeller, estudei na Inglaterra com Willian Bennedt, em Canterbury, nunca vou esquecer aquele curso maravilhoso, lugar maravilhoso, Colégio Saint Augustin, estudei em Berlim com James Galway, eu estudei particular, não era um festival eram aulas pagas, 40 marcos por aula.

Na fala acima surge uma questão importante e que é desejo de muitos músicos: estudar no exterior. Representa uma grande oportunidade de crescimento pessoal pela possibilidade de conhecer o berço da música ocidental, de ter contato com outras culturas, acesso aos locais onde a música é valorizada e haja intensa e diversificada vida cultural, mas principalmente por poder adquirir conhecimento musical e aprofundar nas questões técnico-interpretativas.

– Cheguei lá com 20 anos, dia 7 de setembro, dia 9 eu fiz vinte e um anos. Uma fase meio que de formação (...) e fiquei lá em Paris, onde eu convivi com gente de várias partes do mundo, tive contato muito grande e muito forte com a cultura europeia, toda essa tradição musical.

---

<sup>360</sup> Este flautista diz ainda que ir para grandes centros, onde a música é mais presente, demonstra a importância para a formação. No entanto, quando relata sobre as suas opções de trabalho, diz ter percorrido um sentido inverso, transferindo-se de Belo Horizonte para uma cidade no interior Rio Grande do Sul onde a vida musical na Universidade, onde trabalharia, teria que ser desenvolvida. Um grande desafio, segundo ele.

– Porque não tem como a gente estar longe. A gente está longe. Hoje em dia, não. Hoje em dia a coisa é muito mais fácil, hoje em dia é fácil você ter contato com tudo isso. Mas, quando eu estudava, eu não tinha acesso a nada dessas coisas. (...) Mas eu acho que é fundamental, não tem como você entender tudo, como tem que ser, se você não for pra lá, não precisa nem ter aula, mas você tem que andar, você tem que conhecer, você tem que passear, você tem que visitar museu, você tem que visitar as casas das pessoas, para entender um pouco.<sup>361</sup>

– Mas eu logo quis também dar um outro passo que era, eu tive esse encontro com o Pierre-Yves Artaud, lá em Brasília, durante a fase de formação, e eu fiquei encantada com aquele repertório, com aquele repertório contemporâneo, aquela maneira de tocar. Eu entendi que tinha um pouquinho mais de coisas além daquilo que eu estava fazendo e que eu queria investigar. E tudo um pouco assim sem direção, mas, eu era mais teimosa naquela época, e falei: “eu vou estudar com o Pierre-Yves, em Paris”. (...) Lá em Paris, eu tive uma outra dimensão do mundo da flauta, do mundo da flauta europeu, do tipo de competição que existe lá, o tipo de dedicação.<sup>362</sup>

– Eu acho que sim. Contribuiu muito o fato de ter ido. Não é aquela coisa: “ah, você ir estudar lá”. O trabalho continua dependendo exclusivamente do aluno e da maneira como você vai... Eu acho que eu estava numa grande instituição, uma das mais importantes da Europa, com grandes professores, mas pra mim, até hoje, eu estou convencido que foi a experiência toda de estar lá. Eu ainda tive uma sorte muito grande no meu primeiro ano na Inglaterra, eu tinha uma bolsa do *British Council* e aí eu tinha uma verba pra ir assistir concerto ou ir a exposição, assistir ópera, balé e foi uma coisa que eu usei muito, eu ainda era estudante, eu ainda podia comprar os ingressos com preços reduzidos. Então, eu ia a dois ou três concertos por semana, eu ia à Ópera praticamente toda semana. Aí você tinha o ENO, *English National Opera* (...). Mas você está falando em termos de grande centro cultural, Londres, sabe, é difícil de ter um rival na Europa. E aquilo, assim, eu acho que, claro, foi muito importante ter as aulas na academia, estar envolvido com os grupos da academia, mas eu acho que foi toda essa vivência. Eu assistia a London Symphony toda semana. Aquilo foi fundamental na minha formação.

Mas, nem sempre são escolhas fáceis. Se de um lado as descobertas são motivos de alegria e realização, a mudança implica em algumas dificuldades extras tais como a aceitação numa escola, as questões financeiras,<sup>363</sup> sociais e musicais, e ou, em alguns casos, há ainda o complicador da língua.

<sup>361</sup> Não só as facilidades de acesso à informação são maiores hoje em dia do que há 20, 30 anos atrás, principalmente pelo advento da internet. Também ficaram mais acessíveis as viagens ao exterior, bem como as vindas de músicos ao Brasil, hoje mais intensas e constantes.

<sup>362</sup> Estudar na França foi ainda uma oportunidade para Andrea Ernest Dias conhecer o “mundo da flauta” como parte do mundo do trabalho. No entanto, essa decisão não foi bem aceita por sua mãe, também flautista, que questionou: “Ah, o que você vai fazer em Paris? Não tem nada pra fazer lá, sua vida é aqui, e não sei o quê. Você já toca, você não tem nada que aprender com ninguém (risos). Você já está muito bem assim. Você já tem emprego na faculdade (...) mas que situação você vai? Você já está formada, você não deveria ir assim como estudante de Conservatório que não é nem superior”. Nota-se nesse questionamento a preocupação pelo que poderia ocorrer à filha devido as características do curso pretendido, o não reconhecimento do diploma no Brasil e do que isso poderia significar profissionalmente para ela.

<sup>363</sup> Ter uma bolsa de estudos é um facilitador, como cita uma flautista de Brasília: “eu fui contemplada com uma bolsa do Governo Francês no ano de 1992 (...) e consegui ter a façanha da bolsa renovada por mais um ano. Eu não estava tendo muito entusiasmo para estudar com essa professora, porque não me

– Chegando em Paris, foi aquela dificuldade muito grande, porque a defasagem de nível era absurda, né. Embora eu fosse uma pessoa que estudasse muito, mas a defasagem era gigantesca. E começava pela questão de solfejo e percepção. Porque a formação aqui é uma formação muito pouco sólida nessas áreas. (...) Mas, entrar no Conservatório foi um feito. Eu estudava 12 horas por dia. Eu tinha tudo cronometrado: meu café da manhã era não sei quanto, não sei quanto, eu ia estudar escala não sei quanto, não sei quanto, e aí eu parava só para a hora do almoço. Almoço era não sei quanto, não sei quanto, o cafezinho, sei lá, um descansozinho, e aí à tarde de novo. (...) E eu ia pra Aliança Francesa, chegando em Paris eu não sabia nada, nem falar francês direito eu sabia. (...) Mas, a flauta foi o meu eixo sempre, já era focada nela mesmo, né? Então, acho que aquilo ali manteve uma estrutura psíquica, pessoal, porque a identidade já estava, não sei, já estava formada ali, eu quero aquilo, eu estava ali pra isso, eu não estava pra outra coisa. Eu sabia o que eu queria.

– Eu queria ter a oportunidade de estudar fora. Porque estudar fora, ao contrário de hoje em dia, tinha uma conotação de obter informação que aqui eu não conseguiria jamais obter na época.

– Pôxa! Se o Rampal tem fulano e fulano como aluno, significa que tem outras pessoas que poderão ir. Na época que eu fui estudar fora ainda era e foi um acontecimento aqui em Brasília.

Nos relatos acima ficam claras tanto as dificuldades como a importância da experiência do estudo no exterior. Porém, estudar fora do Brasil sempre foi uma tarefa árdua. Obter informações precisas sobre os professores e as escolas, bem como sobre as exigências do processo seletivo e as possibilidades de ingresso era um feito espetacular.

Em alguns casos as respostas às solicitações enviadas a professores e instituições de ensino chegavam rapidamente, em outros nem tanto. A comunicação era lenta, por carta, porém, eficiente dentro do que se propunha, mas que exigia certo jogo de cintura (para encontrar as informações desejadas) e paciência (muitas vezes as respostas demoravam a chegar ou mesmo nunca chegavam).

– Eu me lembro até hoje, eu nunca vou esquecer, era ainda época que a gente se correspondia por carta, eu estou falando de 1992, por aí. Isso foi antes da internet se popularizar, antes do *email* se tornar um meio de massa. Então, era uma coisa incrível a presteza, a agilidade com que ele respondia,<sup>364</sup> ele me respondia como se eu fosse a pessoa mais, eu sentia que eu era a pessoa mais importante do mundo, numa situação onde eu estava me sentindo a pessoa menos importante do mundo porque estava perdendo minha vaga pra estudar e a escola não estava querendo honrar esse compromisso comigo. Eu nunca vou esquecer. Eu mandava uma carta pra ele e, às vezes, dava onze dias e a

---

despertava tanta curiosidade de ter aula com ela, então, fui procurar outro professor de flauta”. Entretanto, ter uma bolsa de estudos não chega a ser um fator decisivo para ir em busca de aperfeiçoamento em outro país. Existem inúmeros casos de músicos brasileiros que foram tentar a sorte no exterior sem esses auxílios, o que nos leva a deduzir que essas decisões são uma demonstração de amor à música que se sobrepõe às dificuldades impostas pelo mundo da música.

<sup>364</sup> Esse flautista se refere a Klaus Schochow, professor de flauta nas escolas de música em Munique e Stuttgart, na Alemanha.

resposta dele estava chegando na minha casa. Não dava uma semana pra ir e outra semana pra voltar a resposta, era uma coisa impressionante. A qualidade dos Correios Brasileiros era muito boa e o correio alemão, e ele, acho que na mesma hora, datilografava e ia aos Correios e mandava.

Aparentemente, pode-se imaginar que as dificuldades para sair do Brasil hoje sejam menores do que quando se olha para 20 ou 30 anos atrás. São mais opções de bolsas de estudo, há maior intercâmbio entre as universidades, além do maior número de flautistas que estudaram e que hoje são conhecidos no exterior, tudo isso permite que mais alunos sejam indicados e recomendados. A própria questão da comunicação de certa forma facilita o envio de gravações em áudio e vídeo, caso sejam necessárias comprovações de veracidade das informações.<sup>365</sup> Por outro lado, essas mesmas informações chegam mais rapidamente a muito mais pessoas, o que permite que haja maior concorrência às vagas que antes poderiam surgir por sorte ou destino.<sup>366</sup>

Durante um bom tempo, as opções de cursos de pós-graduação em música estavam no exterior.<sup>367</sup> No Brasil, esses cursos, quando existiam, eram mais voltados à

---

<sup>365</sup> Há vinte, trinta anos atrás, era comum pedir a um amigo ou professor (brasileiro ou estrangeiro) que levasse uma fita cassete com gravações, muitas vezes rudimentares, feitas aqui no Brasil para que os pretensos professores no exterior pudessem avaliar as condições e, quem sabe, surgir uma oportunidade ou um convite para estudar por lá. Hoje, os aparelhos de gravação digitais de áudio e vídeo portáteis e bons microfones ligados aos computadores, também portáteis, permitem realizar gravações com alta qualidade de resolução. Em pouco tempo tem-se resultados em som e imagem de performances musicais que, colocadas nas redes sociais, têm um alcance infinitamente maior e mais rápido do que os processos disponíveis há apenas alguns anos atrás. As dificuldades de comunicação não se limitavam a essa troca de informações. Receber ou enviar notícias por carta era um processo lento, às vezes, levavam semanas para chegar ao seu destino no Brasil ou em outros países. Falar com alguém ao telefone poderia ser uma aventura que, além de cara, por vezes não se completava. Atualmente, a internet permite que as conversas sejam mais longas e, principalmente, mais baratas. Em conversa, em 2013, com um amigo que mora em Viena, via Skype, rimos muito quando lembramos que colocávamos moedas nos telefones públicos para ligar da Áustria para o Brasil e que antes de terminar de discar o número desejado (muitos aparelhos ainda tinham discos e não teclas) a primeira moeda já tinha caído e sido engolida pelo aparelho telefônico. Diante disso, a opção que restava era torcer para que alguém atendesse do outro lado para não perder aquela preciosa moeda.

<sup>366</sup> Sim, aparentemente elas surgem como uma das possibilidades acima, mas, é preciso observar que os fatores conhecimento e qualidade musicais sempre estiveram presentes, assim como nos relatos a seguir: “E depois ganhei uma bolsa de estudos, fui pra França. Dei uma sorte danada. Veio um maestro, Ernest (Burr), fazer a Sagração da Primavera, e naquela semana passou na televisão um programa que eu tinha feito, foi gravado na televisão, e ele gostou muito de mim, me chamou na orquestra, queria saber onde eu tinha estudado. Ele acabou fazendo uma carta de recomendação que foi fundamental para que eu conseguisse uma bolsa de estudos para Paris”. Outro exemplo: “[Fui] participar [de um concurso] porque assim eu me prepararia pra Munique. Só que o tiro saiu pela culatra, de certa forma, por que o que aconteceu? Eu fui tocar o Khachaturian, na prova, uma das pessoas do júri que estava dando a bolsa pra Julliard, que é casado com uma armenia, eu não sabia de nada disso, ele se encantou com a minha *performance* do Khachaturian. (...) Tem umas coisas assim que, de repente, elas se encaixam. E eu não queria essa bolsa, porque eu queria uns concertos. Eu já tinha o prêmio do Conservatório, eu queria ir pra vida profissional, pra tocar. E ele disse assim: ‘você tem 24 horas pra decidir, porque se você não aceitar essa bolsa eu não vou dar ela pra ninguém, porque eu quero você’”.

<sup>367</sup> O primeiro Programa de Pós-Graduação em Música brasileiro foi criado nos anos 1980 pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em:

parte teórica do que à prática, o que influenciava, significativamente, o flautista em sua decisão de sair do país para realizar suas pós-graduações.

– A UnB tinha essa ideologia mesmo de universidade, vamos estudar a música como uma área do conhecimento. (...) Mas apesar disso tudo eu não tinha uma ideia formada do que era uma pós-graduação em música, até uma pós-graduação como a gente entende hoje. O que eu queria fazer era: “eu quero sair do país e estudar música”. E tinha essa coisa de que você tinha que ir para fora, não tinha muita opção no Brasil, hoje em dia tem mais, mas naquela época... Também tinha aquele negócio uma certa tendência da pós-graduação na época, que era uma coisa mais teórica, e como eu tinha essa coisa mais prática, eu tocava, eu queria fazer alguma coisa que desse continuidade a isso aí, que fosse tocar mesmo e desenvolver essa parte.

Felizmente, esta situação vem se alterando e, pouco a pouco, os programas de pós-graduação em música estão abrindo mais espaço para as práticas interpretativas.<sup>368</sup>

Mesmo com as dificuldades, e ou as facilidades, batendo à porta, a possibilidade (e o desejo) de ir estudar no exterior é uma opção da qual não se pode (nem poderia) desistir.

– Como eu não tinha planejado ir para os Estados Unidos eu tive que organizar toda a minha... Eu não gostava de inglês, eu tinha essa aversão ao americanismo como uma coisa imperialista, eu era meio comunista também, acho que eu ainda sou, mas eu tinha uma aversão ao inglês, à cultura americana. Então, pra mim, foi uma coisa inusitada, eu tive que me adaptar à situação, mas também pensei que era uma oportunidade de progredir nos estudos e dar continuidade de almejar uma carreira, poder ter uma formação, um diploma, alguma coisa que fosse me ajudar profissionalmente e também aprender coisas, aprender sobre flauta, aprender a tocar melhor. Eu tinha essas expectativas. Então, eu fui para os Estados Unidos (...) e fiz o mestrado lá no *Boston Conservatory*.

– Meus dois diplomas de graduação e de mestrado são da *Manhattan School*, e aí voltei ao Brasil.

Porém, a opção por fazer os cursos no exterior enfrenta outra grande dificuldade que pode se tornar um pesadelo na vida desses profissionais: a revalidação dos diplomas de graduação e de pós-graduação.

– Uma vez eu encontrei o [professor de piano da UnB] Paulo Afonso e ele falou: “você tem que ir para o exterior!” Aí ele falou assim: “acho que você tem que ir para os Estados Unidos, vai para os Estados Unidos!” Apesar dele ter estudado na Alemanha não sei porque ele falou isso pra mim. Até hoje

---

<http://www.musica.ufrj.br/index.php?option=com-content&view=article&id=45&Itemid=64>. Acesso em 24 de junho de 2013.

<sup>368</sup> Esse é um tema que gera polêmicas e divide opiniões e seria muito amplo discuti-lo aqui.

fico pensando o que será que ele estava querendo dizer aquilo pra mim: “vai para os Estados Unidos!” Talvez ele já estava pensando esse negócio de revalidação de diploma.<sup>369</sup>

– Vou voltar para o Brasil e esse diploma não vai ser reconhecido, eu vou ter problema de equivalência, então, eu vou fazer uma universidade. Então, foi quando eu resolvi fazer o mestrado na Sorbonne, na área de psicopedagogia, e eu terminei os meus estudos em 1997.

– Porque eu não tinha nem um título universitário, quer dizer, eu tinha os títulos franceses que eu não fui buscar a equivalência, acho que nem tinha, nem queria perder tempo.<sup>370</sup>

– Quando eu cheguei lá [nos EUA] eles queriam que eu fizesse o tal do diploma (*Business of Music*), que é uma especialização, eu falei: “não, se eu voltar pro Brasil eu preciso de um mestrado, eu quero fazer um mestrado”.

– Eu fui pra França, eu fiz conservatório. Eu cheguei lá e entrei no Conservatório de Versalhes, já entrei no último ano, no superior e dali um ano eu me formei com medalha de ouro, prêmio. Depois, eu queria entrar no Conservatório de Paris. Aí, não tinha vaga para estrangeiros. E tinha um limite de idade. Já era o último ano que eu podia. Eu tinha 21 anos. Aí eu fui para a *École Normale de Musique*, eu entrei um ano depois, seria um aperfeiçoamento. Lá era um sistema de conservatório, que era diferente desse sistema brasileiro que é uma cópia do sistema americano, que é baseado no sistema americano. A música não acontecia na universidade. Quer dizer, estudava musicologia na universidade. Até eu cursei dois anos de Musicologia na Sorbonne. Mas, a música se fazia no Conservatório. Então, eu fiz o Conservatório de Versalhes, depois a *École Normale*, tirei a licença de concerto, que era o título máximo. Então, pelo sistema francês eu completei os estudos de música. (...) Eu estava dando aulas na USP desde 1986 e num determinado momento eles falaram: “bom, mas espera aí. Você é um cara que foi contratado num tempo que ninguém tinha doutorado em música, como é que é? Você tem que fazer”. (...) Aí, foi uma encrenca, não sei o quê, “você vai ter que fazer um memorial. Esse memorial vai ser julgado para ver se você faz direto um mestrado”. Porque eu não tinha nem um título universitário, quer dizer, eu tinha os títulos franceses que eu não fui buscar a equivalência, acho que nem tinha, nem queria perder tempo. Em São Paulo pra você fazer uma coisinha você perde um dia. Tem esse outro lado.<sup>371</sup>

A revalidação, segundo Wolney Unes, passa por várias questões:<sup>372</sup>

São vários os problemas em diversos níveis. Vamos por partes. Um problema que havia era acerca do reconhecimento do status das instituições alemãs, austríacas, italianas e francesas, entre outras. Elas se chamavam todas “conservatório”, “escola superior” ou outras denominações do gênero. Aqui no Brasil burocrático, a coisa começava já daí, uma vez que só reconhecemos “universidades”. Havia portanto a dúvida acerca do caráter de terceiro grau dessas instituições. Esse problema em parte resolveu-se, já que várias instituições trocaram seu nome no curso do protocolo de Bolonha e das uniformidades da União Europeia: o próprio *Mozarteum* agora se chama

<sup>369</sup> A opção de ir para os EUA foi seguida por inúmeros instrumentistas brasileiros dada a dificuldade de revalidação de diplomas alemães e franceses, entre outros.

<sup>370</sup> Mais uma vez podemos recorrer à fábula “Urubus e sabiás”, citada acima, para questionar o que seria mais importante para o músico: ter títulos ou estudar e dominar o instrumento?

<sup>371</sup> Os caminhos para o reconhecimento e validação dos diplomas são demorados, caros e complexos. Necessita-se solicitar a uma universidade brasileira, com professores aptos para fazer este tipo de avaliação e que, preferencialmente, tenha realizado algum processo nesse sentido.

<sup>372</sup> Enviada por mensagem via Facebook, em 23 de setembro de 2012.

“*Universitaet Mozarteum*”.<sup>373</sup> Outra questão diz respeito à forma de concluir os cursos, algo mais complexo, mas que vou tentar resumir aqui. A antiga universidade latina outorgava apenas e tão-somente dois graus: mestre e doutor. A universidade alemã, herdeira direta da concepção latina, manteve o mesmo padrão. A instituição do “bacharel” é francesa, recente. E aí começava uma outra confusão: o primeiro título francês não era equivalente ao primeiro título alemão, um bacharel, outro mestre. A coisa só se uniformizava no doutor. Nosso sistema universitário, por sua vez, com o Jarbas Passarinho (governo Médici) copiou literalmente o americano, que era diferente em tudo, tanto do alemão, como do francês. Vocabulários como “créditos”, “qualificação” e outras coisas mais são tipicamente americanos e não encontram (encontravam) guarida no sistema latino. Por essas e por outras, é muito mais simples para um brasileiro voltar ao País com um título americano, cujo reconhecimento é simples e direto. Há diversas outras nuances, mas em suma é isso.

Diante de tantos obstáculos, a opção por fazer cursos de pós-graduação no Brasil surge como uma boa solução.

– Eu fiz bacharelado em Flauta, a especialização em Pedagogia Musical direcionada à musicalização na pré-alfabetização e na musicoterapia. Daí, quando eu voltei pra cá,<sup>374</sup> tinha aquela coisa: “bom, eu preciso de títulos e o reconhecimento do curso no exterior é uma coisa complicada, uma burocracia morosa pra caramba, cara, e aí, eu resolvi, ao invés de sair atrás dessa burocracia, estudar de novo, que era mais prazeroso e aí fiz Mestrado em Musicologia, “Música, Cultura e Sociedade”.

Se os cursos de graduação surgem como opção e oportunidade de trabalho, os de pós-graduação, por sua vez, seguem uma sistemática diferenciada.<sup>375</sup> Mesmo atendendo às contínuas expectativas de aprimoramento musical destes flautistas, esses cursos são mais procurados por aqueles que estão inseridos em um mercado em que a titulação possa oferecer benefícios.<sup>376</sup>

– Ao todo, com Mestrado e Doutorado, eu consegui um ganho de 75% sobre o meu vencimento.

<sup>373</sup> A *Universitaet Mozarteum* era a antiga Escola Superior de Música de Salzburgo, Áustria.

<sup>374</sup> Esta profissional morou em Salzburgo, Áustria, onde fez curso em Pedagogia Orff.

<sup>375</sup> Em diálogo com um dos entrevistados obtive uma resposta muito direta: “Você fez alguma outra pós-graduação? - Não. Até o momento não, só essa [estudou na Alemanha]. – Pretende? – Pretendo, porque, senão, eu não ganho mais” (risos).

<sup>376</sup> Professor universitário, Celso Woltzenlogel sempre procurou incentivar seus alunos a fazer cursos de pós-graduação: “Esse trabalho que você está fazendo, o doutorado, isso eu incentivo a todos os meus alunos, porque, quer dizer assim, cruamente são 50% a mais no seu salário, e isto representa muito. O que você está fazendo é muito importante e você tem que aconselhar todo mundo a fazer, porque hoje na universidade você não chega a titular se você não tiver o doutorado”. Todavia, em outras instituições de ensino os acréscimos no salário mediante a titulação chegam a ser desestimulantes: “Agora como abaixaram os salários, não sei se você ficou sabendo. Quem faz mestrado na educação do estado [de Goiás] ganha só 10% a mais e doutorado 20%, assim não incentiva a gente fazer alguma coisa além”.

– Com essa reestruturação [da orquestra], mudou o plano de cargo e tal, pra mestrado é 20% de acréscimo no salário e com doutorado ao todo 30%.<sup>377</sup>

– Então, decidi fazer essa pós-graduação, que é em Psico-Pedagogia, não tem nada a ver com flauta, justamente por eu estar em sala de aula e seria um curso que me ajudaria a melhorar a minha situação de trabalho em sala de aula (...) e, também, porque essa especialização me dá possibilidade de aumentar, eu passando no concurso, o valor do meu salário, que aumentaria em 40%.

– Eu fiz um curso de pós-graduação apenas por uma necessidade, uma conversa que nós tivemos um pouquinho anterior. Eu só fiz o meu curso de bacharelado, eu não fiz curso de licenciatura, nessa época o curso de bacharelado te autorizava lecionar até o segundo grau. Nessa escola, Villa-Lobos, aonde depois eu fui contratado como professor do Estado, eu dava aula para um curso técnico que existe até hoje, hoje eu estou aposentado lá, mas esse curso me autorizava a dar aula. Atualmente não. Você precisa realmente ter a licenciatura. Então, como uma pretensão a uma coisa futura, eu fiz um curso de pós-graduação em docência do ensino superior para substituir esse curso de licenciatura. O que aconteceu? Logo que eu terminei o meu bacharelado, eu estava com muita atividade na orquestra, nessa época tocávamos muito, tinha dois, três concertos por semana, então, eu não liguei muito nessa coisa de depois ir fazer um mestrado.

Realizar cursos de pós-graduação demandam grande investimento de tempo e de estudo, o que nem sempre é possível conciliar diante das obrigações da atividade profissional.

– É uma coisa que meu pai ficou me cobrando muito: “ah, minha filha, por que você não faz o mestrado?” Porque meu pai gosta muito dessa parte teórica e eu talvez, eu não sei, eu gosto tanto de tocar que eu sinto que as pessoas que enveredam por essas áreas mais teóricas elas acabam deixando um pouco de tocar. (...) Eu acho difícil conciliar as duas coisas. (...) para continuar tocando na orquestra e fazer o mestrado é complicado, é difícil.<sup>378</sup>

<sup>377</sup> Salvo a carreira docente, especialmente a vinculada às universidades federais, melhor estruturada, os planos de cargos e salários para a carreira musical das orquestras ainda engatinham para sair definitivamente do papel. Segundo uma flautista de Brasília, a função e o cargo do músico são regidos pela legislação do funcionalismo público, fato também observado em alguns poucos conjuntos sinfônicos no país. Quanto à reestruturação da orquestra citada acima, paira a dúvida quanto às condições oferecidas pela instituição para que o músico se ausente do trabalho para fazer um curso de pós-graduação: “É uma boa pergunta, porque a gente fica um pouco na mão. Que eu saiba essa licença nós não temos, mas teve um diretor, logo que foi implementado isso, teve um diretor que deu uma certa flexibilidade, digamos assim. [Os cursos] tinham aulas fixas não eram porque... A orquestra ensaia pelas manhãs, então eu tive colegas que no dia da aula faltavam na orquestra e não tinham desconto, tinha um acordo interno, digamos, mas não é licença. Não sei, acho que depende da boa vontade do diretor administrativo. Isso atrapalha um pouco. Eu animei a fazer agora porque agora eu tenho um colega que tem o mesmo cargo que o meu, então daria pra gente revezar, mas não sei como vai ser”. Depreende-se dessa fala que, diante da impossibilidade de obter licença do cargo, fazer uma pós-graduação pode se tornar um pesadelo.

<sup>378</sup> Nessa fala observa-se uma característica muito forte do músico que é a dedicação ao instrumento e o prazer do tocar.



Muitos dos entrevistados são mestres em música. Esses cursos, na sua maioria, foram realizados antes da entrada definitiva no mercado de trabalho, sobretudo para os flautistas que atuam em orquestras e bandas.

No entanto, a procura pelo doutorado é menor do que pelo mestrado, uma vez que se destina mais às carreiras que permitam a ascensão profissional e que, para tal, exigem esta titulação. Salvo poucos conjuntos musicais, ter o doutorado restringe-se aos músicos docentes, especialmente universitários, que, mediante essa titulação, obtêm ascensão profissional e financeira.<sup>379</sup> Mas não somente isso. Existem ainda outras preocupações quanto aos cursos de pós-graduação e, dentre elas, de que possibilitem a continuidade do aprimoramento no instrumento e do conhecimento (musical ou em áreas afins) e de que sejam reconhecidas pelas instituições empregadoras.<sup>380</sup>

– O que me levou a fazer o doutorado é que eu ainda quero investir de alguma maneira numa possibilidade de algum dia poder trabalhar com música, se não exclusivamente com música, mas que eu possa conciliar as duas coisas e eu acho que meu perfil ele se encaixa mais num perfil acadêmico, de professor de instrumento e tal, tendo em vista as experiências que eu tive, eu acho que eu me encaixo mais nesse perfil que seria um espaço que tem mais a ver comigo.<sup>381</sup>

– A gente sentiu necessidade, eu e a Lúcia [esposa], de prosseguir com a formação, no doutorado, por vários motivos: um deles era o financeiro porque você vai ganhar mais. A academia também de certa forma pressionava, a Escola precisava de docentes qualificados, o mestrado tinha acabado de abrir, tinha poucos doutores na casa. De certa forma a gente foi pressionado por esse lado e tinha uma vontade nossa de estudar mais, prosseguir com a qualificação. (...) Eu acho que é um modelo [o DMA, *Doctor of Musical Arts*], não sei se perfeito, mas é um modelo que consegue caracterizar isso que a gente faz, que apesar de a gente lidar com conhecimentos que a gente pode colocar no papel e usar teorias, tem coisas que são simplesmente práticas e feitas na hora e tem coisas que mudam de uma apresentação pra outra, as concepções estéticas, etc., tudo é uma coisa não tão palpável assim que eu vou escrever um texto e colocar tudo lá.<sup>382</sup> (...)

<sup>379</sup> Veremos alguns exemplos dessa situação no quarto capítulo.

<sup>380</sup> Retorna-se à questão sobre onde realizar esses cursos.

<sup>381</sup> Esta flautista, uma exceção dentro da perspectiva de ascensão profissional, foi incluída na pesquisa visto que fez um longo percurso de formação com a flauta e diante da vontade e expectativa de retomar às atividades musicais em algum momento, mas que “optou” por não seguir uma carreira profissional com o instrumento logo após seu retorno do exterior (Hungria): “eu voltei para Goiânia, foi uma época bem complicada, não só porque eu tinha expectativas grandes em relação ao que poderia conseguir, depois de ter estudado fora, eu estava num nível muito bom, foi o melhor nível que eu já tive assim tocando, então, eu tinha muita expectativa, só que eu realmente não encontrei espaço”. Expectativas que se traduzem em “ter um emprego em música, mas, um emprego bem remunerado. Então, eu cheguei a fazer algumas provas de orquestras, nunca passei, lembro que fiz um concurso de magistério também em São Paulo, mas no final das contas não deu certo, esse concurso não vingou, não foi pra frente, então, chegou um momento em que a minha família também estava numa crise financeira, era um momento difícil, eu tinha que tomar parte nas despesas e tal e aí eu resolvi que eu não ia ficar esperando mais acontecer alguma coisa, que eu precisava arrumar um trabalho e resolvi fazer concurso público”.

<sup>382</sup> No Brasil já existem cursos de pós-graduação que seguem de certa forma esta característica do DMA. Uma delas é o mestrado em música da Universidade Federal da Bahia (UFBA): “Em dezembro de 2012 foi oficialmente criado o Programa de Pós Graduação Profissional em Música da UFBA, que oferecerá já

Apesar d'eu ter escrito uma tese, eles compreendiam que o músico, ele vai atuar como músico mesmo, prático, isso é lógico, claro e evidente, ele vai dar aula, claro, porque se você fizer uma pesquisa no mundo inteiro, 99,9% dos músicos dão aula, esses outros por centos já deram aula. (...) O músico implicitamente vai ser professor de alguma forma. Aí a pesquisa entra como uma coisa talvez nova nessa tradição milenar do músico prático. Mas quem disse que o músico não pesquisa? Ele pesquisa assim de uma maneira informal, empírica. Mas, aí, a pesquisa mais formal entra nessa formação.<sup>383</sup> (...) essa ideologia do DMA, *Doctor of Musical Arts*, é essa: que você vai formar um cara que, além de dominar a música, ele vai saber dar aula, tem conhecimentos pedagógicos, vai estar preparado.

– Sim, claro. A primeira [preocupação] vem do contexto acadêmico de trabalho, ou seja, a existência de um doutorado para que eu pudesse ser liberado das minhas funções daqui, para que eu pudesse estar no exterior, eu tinha que fazer um curso que fosse oficial de doutoramento. O reconhecimento dos cursos europeus enquanto doutorado, naquele momento, era algo muito polêmico, pra dizer o mínimo. Eu tive muita dificuldade aqui na Bahia em reconhecer o meu diploma de mestrado, isso foi uma questão polêmica que resultou, em um esforço, certos atritos, não foi uma coisa fácil, não. E a pós-graduação estava se instalando no Brasil, então houve muitas incertezas em relação a isso. Então no momento que eu me dispus a continuar os estudos estava claro que eu tinha que ir para uma instituição que tivesse doutorado. Aí, naquele momento, a gente só podia pensar mesmo na área de performance, o meu interesse era nessa área, tinha que ser ou Estados Unidos ou Canadá.

Mas vale ressaltar que, para muitos, ter os títulos de graduação e de pós-graduação não é garantia de melhores rendimentos, de emprego e ou trabalho. O que lhes oferece trabalho, fixo ou esporádico, é a sua atuação profissional como flautista. Porém, grande parte dos entrevistados relatou que há muito interesse em realizar estes estudos de pós-graduação, mais como uma realização pessoal do que pelos possíveis ganhos financeiros.<sup>384</sup>

De uma maneira geral, o flautista brasileiro sente que recebeu uma boa preparação (seja no Brasil ou no exterior) para entrar no mercado de trabalho quando se trata dos aspectos técnicos e interpretativos com seus instrumentos.

---

em 2013.1, o primeiro curso de Mestrado Profissional em Música do Brasil. Trata-se de um curso de pós-graduação *stricto sensu* em que a ênfase principal está nos estudos e técnicas diretamente voltados ao desempenho de um alto nível de qualificação profissional, e no caso específico da música, enfatizará pesquisas profissionais aplicadas que resultem na realização prática de produtos artísticos ou de experiências educacionais, gerenciais, entre outras.” Disponível em:

<http://www.escolademusica.ufba.br/noticia/59/Palestra-sobre-o-Mestrado-Profissional-em-Musica-da-UFBA>. Acesso em 10 de janeiro de 2013.

<sup>383</sup> É uma discussão que também está fortemente presente no embate entre teoria e prática na academia.

<sup>384</sup> Outro fato curioso relatado pelos entrevistados é o desejo de retornar ao Brasil após a conclusão dos cursos de pós-graduação e poder contribuir de alguma forma com o desenvolvimento e estabelecimento da música no país, como no relato a seguir: “Eu não tinha a menor intenção de me estabelecer na Alemanha, eu nunca tive nem sequer essa fantasia, eu nunca cheguei a nem parar pra pensar se isso seria uma coisa realista ou não, porque eu nunca tive de fato essa intenção, a minha intenção era evoluir o máximo que eu pudesse como músico e voltar para o meu país e compartilhar isso no meu país, era isso que eu pretendia fazer. Nunca tive, nunca me passou pela cabeça, nem por uma fração de segundo, a fantasia de querer me estabelecer na Europa, eu queria aprender na Europa apenas”.

Porém, mesmo aqueles que tiveram uma forte preparação nestes aspectos sentem que existem algumas lacunas em todo o processo, principalmente nas questões que dizem respeito às inúmeras atividades a serem enfrentadas no mundo do trabalho musical.

– O curso de flauta, a cadeira da flauta, as disciplinas me prepararam de uma maneira geral mais ampla, mas eu não tive uma preparação específica para sentar numa cadeira e atuar numa orquestra. Isso foi uma coisa que eu fui desenvolvendo paralelamente, tocando em grupos, toquei na Orquestra Jovem, em festivais. Então, essa complementação ela vem sempre de outras experiências que, na minha época, foram exteriores à universidade.

– Eu não acho que a escola me formou, talvez a escola da vida, no decorrer disso tudo, me faz hoje madura pra encarar essa situação de novo. Até sob o aspecto musical, também, mas eu não acho que a escola me deu embasamento pra me firmar. Por exemplo, essa minha insegurança de tocar, que eu venho descobrindo que é um problema de muita gente, eu atribuo isso à formação. A escola não exercita isso. O meu professor me deixou fazer a minha prova de fim de curso de bacharelado como se fosse uma aula a mais. Graças a Deus, ele me deixou, porque eu sofreria muito. A escola não me ajudou a romper com um monte de problemas que são comuns, que não são paranoias da minha cabeça, mas que são problemas típicos do músico, que ele precisa trabalhar, exercitar. Exercitar o enfrentamento, a postura a coragem de atuar, a autoconfiança. Você trabalha muito com avaliação, auto avaliação, você tem que também trabalhar a auto estima, você tem que trabalhar a auto confiança, se não você martela só de um lado e acha que é um nada. Então, eu acho que eu sou um nada, acho que a escola não me ajudou nesse aspecto, o que eu fiz e tive que fazer pra ter o ganha pão, entendeu? Se eu não tivesse essa necessidade, talvez eu não tivesse feito, talvez eu tivesse me encolhido aqui na minha timidez e deixado passar tudo, que ninguém me perceba, que eu não existo, transparente. (...) Então, a gente cresce na escola de música com essa coisa: “você não pode errar!” E aí, isso te engole, se você deixar isso te engole, quer dizer, se não se trabalha esta parte, você fica sendo refém dessa coisa pro resto da vida. Ou você se torna um músico chato, pedante, que olha pra todo mundo com um canto de olho e fala que está todo mundo desafinado ou você fica uma pessoa sem ação, que se borra de medo de fazer alguma coisa errada, então prefere não fazer, pra não errar. Eu acho que a escola não me preparou pra ser uma flautista, não.<sup>385</sup>

Apesar dessas lacunas, há a compreensão da importância das escolas de música (tanto as vinculadas às universidades, como as de ensino anterior aos cursos de graduação), como provedoras do conhecimento e formadoras de opinião.

– A universidade foi e é muito importante na minha vida porque foi onde tive contato com músicos, com pessoas e onde eu adquiri conhecimento. E a universidade também é importante, essa é uma frase meio batida, mas, vale a pena você repetir, é um local que não deixa de ser formador de opinião. (...) a universidade muda muito a sua vida. Não a universidade, física, mas, as pessoas, o ambiente que você vive com os professores, com os colegas. E é um lugar dinâmico porque não existe só a Faculdade de Música.

<sup>385</sup> Segundo uma das flautistas entrevistadas, o mundo do trabalho é um “túnel negro que eu ainda não consegui sair dele” (risos).

Mas algumas críticas à academia merecem ser mencionadas aqui.<sup>386</sup>

Algumas delas dizem respeito às falhas nos currículos, à duração dos cursos e a certas disciplinas que seriam fundamentais para uma formação mais ampla do músico.

– Fiz a faculdade toda, na época era uns cinco anos, dez semestres, agora recentemente deram uma vacalhada no curso, agora são oito semestres, têm várias cadeiras importantes que não existem mais, tipo piano secundário, na minha época tinha que estudar piano no mínimo dois semestres e mais dois opcionais.

– O que me faltou na minha época que eu sempre depois comecei: “ah, eu vou sair daqui eu gosto de ensinar, mas como eu vou ensinar?” Existe uma cadeira na escola, digamos assim, pedagogia. Como é que você ensina? (...) Eu sempre dizia ao meu professor, que eu sentia falta desta parte. Então você vê, da mesma maneira que eu escrevi, se eu escrevi um método é porque eu sabia o que estava precisando. Quer dizer, muita gente que vai para uma faculdade, para estudar música, sai dali sem ser um grande músico, um grande instrumentista, mas um excelente professor. Só que esse excelente professor ele vai se desenvolver na atividade diária dele. Ele vai aprendendo aos poucos.

– Mas, é uma coisa curiosa no Brasil a gente não tem essa formação para tocar em orquestra. Você aprende tocando. Isso lá fora eles têm, os professores preparam os alunos, preparam o repertório de orquestra para fazer teste. (...) Então, acho que a gente aprende. Não tenho formação de orquestra, não estudei Piccolo com ninguém. (...) Eu acho que a gente aprende muito na marra aqui tocando, mas, com a experiência. Eu acho que quando você toca com bons maestros você aprende bastante, você está tocando um solo pela primeira vez, se o cara é bom, ele conhece bem a obra, ele te indica, te fala, pede isso e aquilo, e você acaba entendendo melhor a música. (...) Mas, acho que o grande problema da formação do músico de orquestra é a gente não ter esse preparo, mesmo para fazer os testes. Você vai assim... Você estuda as notas, você estuda a técnica, se você não tem a cabeça... (...) Porque não adianta você saber as notas, tocar afinado, tocar a dinâmica que está escrita. Você tem que ter a música na cabeça, o contexto, sei lá, a ideia do que o compositor fez para aquele solo, para aquele momento, a situação.

– Aqui a gente aprende a tocar Concerto de Jacques Ibert, que você quase nunca vai tocar em nenhuma orquestra, pouca gente toca o Concerto de Ibert. Acaba não se preparando para o que você vai fazer mesmo, para função que você vai ter mesmo.

– [Durante] 10 anos, participei da gestão desse projeto.<sup>387</sup> por muito tempo, por 10, mais, quase 11 anos, então isso tudo me ensinou muito. E aí você realmente tem que aprender um pouco, nem que seja no dia-a-dia sobre essa questão de legislação não só isso, sobre a questão também de como você fazer gestão, de repente, pessoas que são seus colegas você tem que, de certa forma, estar ali coordenando, trabalhando, são situações que não são situações típicas de um flautista, que a princípio era minha formação é estudar flauta, tocar flauta, estudar trechos de orquestras, de música e tocar.

<sup>386</sup> É preciso ressaltar que as escolas de música frequentadas anteriormente aos cursos de graduação em música também mereceriam críticas. Porém, acredito que os comentários sobre a academia surjam mais intensivamente nas falas dos entrevistados devido aos objetivos propostos pelos cursos de graduação de ampliar os conhecimentos e desenvolver as habilidades musicais e técnicas dos alunos e, diante da proximidade da profissionalização, prepará-los para o mundo do trabalho.

<sup>387</sup> “Vale Música”, em Vitória, Espírito Santo.

(...) Hoje eu vejo, talvez, na graduação, eu precisasse de uma formação relacionada a isso, gestão de uma carreira artística ou de uma instituição cultural assim, que fosse pelo menos princípios. Mas não tive, isso foi no dia-a-dia, foi na vivência.

Alguns músicos acham que estas escolas de música não teriam a obrigação de abranger todas as áreas de trabalho que o mercado musical oferece (e entende-se que nem sempre isso é possível).<sup>388</sup>

– Não é uma de deixar desejar no sentido pejorativo. Dizer assim: “o curso é incompleto, não prepara você profissionalmente”. Mas, talvez, seja a questão de mercado também, por que quantas vezes você é chamado para fazer uma gravação no estúdio? Não são muitas vezes, eu não fico no estúdio cinco vezes por semana ou coisa que o valha. Então, como o mercado não exige isso, o curso universitário também ele se molda de acordo com o mercado.

A maioria das escolas superiores de música no Brasil estão vinculadas às universidades públicas e o que se vê, na maioria das vezes, é um quadro de professores, muitas vezes incompleto, que se vê impossibilitado de ministrar cursos sobre as diversas atividades existente no mundo do trabalho musical, seja pelo desconhecimento das atividades, seja por falta de laboratórios específicos nessas instituições (como, por exemplo, os estúdios de gravação).<sup>389</sup>

A situação agrava-se ainda mais, pois, muitas delas, para não dizer quase todas, são deficientes em suas estruturas físicas. Os prédios são velhos com grandes problemas de infraestrutura,<sup>390</sup> faltam espaços para abrigar grandes conjuntos musicais,

<sup>388</sup> Como professor e coordenador de cursos de graduação da UFG várias vezes presenciei discussões em que se questionavam se as universidades públicas deveriam nortear suas ações apenas para as necessidades eminentes do mercado de trabalho ou intensificar e solidificar suas ações no desenvolvimento do conhecimento e do saber, formando profissionais e indivíduos capazes de promover a transformação e o desenvolvimento da sociedade. Seguindo essa última linha de ação, as universidades deveriam direcionar seus esforços para a criação e manutenção de cursos que possibilitassem aos alunos, futuros profissionais, terem uma vida mais duradoura e estável no mercado de trabalho. No entanto, há quem considere que, ao adotar essa postura, a universidade correria o risco de não atender às constantes e novas demandas da sociedade. Essa é uma discussão ampla e que foge do enfoque principal do presente trabalho.

<sup>389</sup> A música popular é um bom exemplo disso, afinal a academia brasileira por um bom tempo relutou em ter cursos voltados a essa prática musical. De um lado, pelo desconhecimento que muitos professores (dito eruditos) têm sobre a música popular e, de outro, o preconceito de que essa prática musical não deveria ser motivo de estudos em uma universidade.

<sup>390</sup> Duas matérias veiculadas em 2013 pela mídia brasileira chamam a atenção para esta situação. Na primeira, Osvaldo Colarusso fala sobre as más condições das escolas de música no país (Disponível em: [http://www.musica.ufrj.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1386:a-triste-situacao-do-ensino-musical-em-nosso-pais&catid=3:newsflash&Itemid=212](http://www.musica.ufrj.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1386:a-triste-situacao-do-ensino-musical-em-nosso-pais&catid=3:newsflash&Itemid=212). Acesso em 10 de agosto de 2013). Na segunda, em uma reportagem da TV Globo do Rio de Janeiro, alunos e professores denunciam o mau estado de conservação e o abandono das instalações da Escola de Música da UFRJ e dada a impossibilidade de resolver a questão a curto prazo “alunos e professores vão tocando as aulas e a vida meio fora do tom” (Disponível em: <http://globotv.globo.com/rede-globo/rjtv-1a-edicao/v/alunos-e>

as salas de aulas e de concertos não são apropriadas, faltam instrumentos musicais para estudos, entre outros. São problemas que, uma vez sanados, poderiam proporcionar estágios na própria instituição com o acompanhamento de professores especializados.

Ter o contato com escolas e universidades no exterior faz com que o músico não deixe de comparar as estruturas físicas e humanas com as realidades encontradas no Brasil.

– Bom, a primeira coisa é a questão da estrutura física, que no Brasil é ridícula, a da estrutura física dos lugares, das escolas de música. Não tem isolamento, não tem piano, não tem nada. Isso eu vejo nas universidades que eu vou. Isso eu canso de ver. Fora isso, a questão do respeito que a própria instituição tem com ela [professora em uma universidade nos EUA]. Quer dizer, o respeito e entender qual é o processo que ela precisa ter. (...) Ela precisa atuar pra fazer parte da faculdade. Quer dizer, isso conta pontos, quanto mais ela atua como musicista. Então, contava se ela fosse tocar fora, se ela fosse participar de festival. Tudo isso, a faculdade, a universidade ajuda ela a ir, paga certas coisas, paga muitas compras e ela é obrigada a fazer um relatório depois contando tudo o que fez. E quanto mais coisa ela fizer, melhor. Então, ela ajeita a aula dela de acordo com essa agenda.<sup>391</sup>

Outras importantes críticas que merecem ser citadas são de que a academia e os professores estão distantes das realidades do mundo do trabalho musical.

– O que a gente vê lá fora não é bem o que se prega aqui [na academia], o que se ensina aqui, principalmente a parte de políticas educacionais. O aluno sai, ele se forma aqui, mas não tem ideia do que ele vai encontrar. Ele não tem ideia. Não tem. A própria, sem citar nome, professora que uma vez eu apertei ela e ela disse: “Não, está bom! Eu nunca entrei numa escola pública, eu não sei como é”. Então, é muita teoria, é muito fora da nossa realidade.

– Eu tenho contato com as universidades pelos meus alunos. E, realmente, eu não posso dizer porque reclamar eles reclamam sempre. Eu sei que na parte de flauta, eu dou aula pra muita gente que está nas universidades e pras pessoas que saem das universidades. Eu acabo dando aula pra esse povo também. Em São Paulo, especialmente, o que eu sinto deles é que eles todos sentem um abandono da universidade em relação a eles. A impressão que me dá é essa. Eles não têm uma conexão com a universidade. (...) Parece que a universidade não faz com que eles queiram fazer aquilo [que é proposto pela universidade]. Eles sempre reclamam. Como flautista, eu vejo que muitas pessoas nas universidades começam a tocar pior. Porque a parte teórica é mais puxada pra eles do que a parte prática. Isso acontece com meus alunos

---

[professores-denunciam-o-abandono-da-escola-de-musica-da-ufri/2414977/](https://www.gazetadopovo.com.br/brasil/professores-denunciam-o-abandono-da-escola-de-musica-da-ufri/2414977/). Acesso em 20 de outubro de 2013).

<sup>391</sup> Esta fala é muito importante, pois discorre sobre a valorização do músico no exterior, enquanto que no Brasil, as condições estruturais e o respeito ao músico é bem diverso. Para o músico brasileiro (mas também para o artista em geral), que também trabalha como professor, vemos muitas vezes a obrigação de preencher formulários (relatórios anuais de docentes, currículo Lattes, etc.) que atestem as cargas horárias exercidas (além das realizadas em salas de aula) em atividades práticas como instrumentista/cantor/compositor, e que muitas vezes não são reconhecidas e compreendidas por aqueles que dirigem as instituições às quais é vinculado como trabalhador, impedindo o desenvolvimento de novas habilidades e de sua criatividade artística.

da faculdade. Até que eles levam mais a sério. Bom, aí depende dos professores, também. Porque eles têm notas e os professores dão nota, dão nota baixa e eles repetem de ano e eles acabam ficando loucos com a parte teórica, que eu acho super boa, O problema é que aqui no Brasil o cara entra na faculdade e é aí que ele vai aprender tudo. Não é um alto nível. Não tem como o pessoal de nível mais baixo, dentro da Universidade, em quatro anos, aprender tudo. Então, é complicado mesmo. Quer dizer, a única maneira de resolver isso é se tivesse um ensino fundamental com música ou alguma coisa que desse uma base melhor. Eu não tenho muito contato com a Universidade mesmo. Não posso nem falar muita coisa. O que tenho é só em relação a meus alunos.

Sem abordar as lacunas na formação do músico, mas em um sentido inverso, um flautista de São Paulo diz que tem notado um aumento significativo da qualidade técnica entre os flautistas mais jovens.

– Eu não sei quantificar isso, se aumentou a procura ou não, realmente não sei. Não sei quantificar. Eu acredito que sim, eu acho que sim, deve ter aumentado, mas eu vejo ainda, não vejo um aumento muito significativo de alunos e da qualidade de uma certa maneira aumentando. O que eu vejo, assim, é que a qualidade técnica dos alunos, o nível técnico dos alunos parece que aumentou muito nos últimos anos e isso é bem perceptível. Até essa semana mesmo eu estava comentando com um aluno meu o quanto que é impressionante como que o nível técnico subiu. O tipo, na minha época quando eu era aluno com 16, 18 anos alguma coisa assim, a gente, por um motivo ou outro não tocava essas peças tão difíceis de repertório e hoje os concertos de Jacques Ibert e tudo o mais, esses meninos com 14 anos, 15 anos já estão tocando, então, isso é impressionante, é uma coisa realmente impressionante. (... ) Eu me pergunto isso também: o que mudou? Eu acho que é, eu acho que é, assim, a influência de todo mundo. Quando você tem essas peças mais difíceis, vão surgindo, cada vez mais as pessoas vão estudando isso. E elas acabam se tornando quase que obrigatórias, os jovens entendem que aquilo tem que ser aprendido, tem que ser enfrentado e dominado muito cedo e eles começam a antecipar isso aí. E aí eu não sei se existe mais alguma relação, se a informática ou todo esse desenvolvimento tecnológico nosso teve alguma coisa, alguma influência nisso também, não sei dizer, mas é muito curioso, como que o nível tem aumentado. Por exemplo, eu na minha época eu não estudava esses concertos, primeiro porque eu não tinha acesso a eles eu acho que nem sabia que eles existiam, começa por aí. Não é que eu não quis estudar esses concertos, fugir desses concertos quando eu tinha 18 anos, é porque eu nem conhecia. Eu fui conhecê-los, talvez, com um pouco mais de idade, então é isso que eu acho que acontece em primeiro lugar e de certa maneira... Mas eu acredito que a técnica também, a qualidade dos instrumentos melhorou. Eu, com 16 anos, 18 anos, tocava com instrumentos muito ruins, pra se tocar um concerto como o Ibert, acho que isso seria até difícil, no meu instrumento da época.<sup>392</sup>

O flautista estudante (mas não só ele) deposita a esperança de que a universidade o encaminhe ao mundo do trabalho com preparo e qualificação. No

---

<sup>392</sup> A qualidade do instrumento aparece muitas vezes nas falas como fator preponderante para se interpretar peças de maiores dificuldades técnicas.

entanto, depara-se com outras realidades dentro e fora das instituições de ensino de música.

– Eu esperava que, quando eu me formasse, a minha oportunidade como instrumentista fosse maior do que é. Estar em sala de aula é uma opção que eu tenho hoje como trabalho, mas, eu preferiria, por exemplo, só tocar em orquestra e não ter que ir para a sala de aula. Então, acaba que meu curso fez bem porque eu, afinal de contas, estou na sala de aula. Mas, a informação que a gente tem dentro da Universidade é muito teórica com relação a essa parte da sala de aula e a gente não aprende como lidar com os alunos que são muitos.

Ao tratar sobre as questões concernentes à sala de aula e aos alunos, esta profissional ressalta ainda que o estágio feito durante o curso na universidade foi voltado para aulas de instrumentos, que são, na maioria dos casos, individuais. Ela hoje trabalha em uma escola regular onde tem que ministrar aulas de iniciação musical para mais de trinta alunos ao mesmo tempo, ou seja, exerce uma atividade para a qual não foi preparada. E não é só ela que se encontra nesta situação.

– A gente fez licenciatura em instrumento e está dentro de uma sala de aula com um monte de aluno. Sendo que quando a gente fez estágio a gente dava aulas pros alunos de instrumento, não era uma turma, não era uma turma cheia de alunos, 20 alunos, 30 alunos, 40, igual eu já tive turma de 40 alunos. (...) E muitas [pessoas] passam pelo mesmo problema que é uma formação que não te preparou para estar em sala de aula, porque a gente só queria tocar o instrumento. A gente pensava que teria essa possibilidade. Mas, pela possibilidade de emprego que a gente encontra, acaba que a gente tem que recorrer à sala de aula para o salário melhorar. Todo mundo precisa trabalhar.<sup>393</sup>

E o que fazer com os inúmeros jovens interessados em estudar música e que concorrem e chegam anualmente aos cursos superiores de música oferecidos no país? Osvaldo Colarusso nos dá uma sugestão:

Mesmo com tantos problemas não podemos desanimar. Jovens continuam a se interessar no estudo musical e o mínimo que deveríamos oferecer a eles é uma condição decente de formação. Coisas simples e nem tão custosas podem ajudar, sobretudo um *curriculum* que efetivamente ajude o jovem músico.<sup>394</sup>

<sup>393</sup> Muitas vezes o mundo do trabalho fala mais alto e os desejos de atuar diretamente como instrumentista é interrompido diante das poucas vagas disponíveis e da grande concorrência para os conjuntos musicais e para as escolas de música. Muitas vezes, o flautista ainda tem que se sujeitar às condições que os próprios empregadores impõem, exercendo outras funções para as quais não foram contratados. Veremos isso nos próximos capítulos quando discutirmos sobre o mercado de trabalho musical no Brasil.

<sup>394</sup> Colarusso, Osvaldo. *Op. cit.*



“Coisas simples”, como cita o autor, mas que ajudem e deem condições para que o músico ingresse plenamente no mundo da música. Afinal, vê-se que, desde muito cedo, o flautista brasileiro assume o gerenciamento e os riscos advindos de sua atividade musical procurando encontrar soluções para os problemas advindos dessa prática, mediante buscas e experimentações individuais, entre erros e acertos, e, muitas vezes, segundo Menger, aprende-fazendo,<sup>395</sup> ou nas palavras de alguns entrevistados, “aprende-se na marra”.

Os caminhos trilhados da formação à profissionalização não são tranquilos, visto que são cercados de incertezas, instabilidade, dificuldades, são intensos, longos e contínuos, e precisam ser alicerçados pela dedicação e preparação, mas, também, permeados de muito prazer.

Há muito tempo que o flautista se preocupa com o fazer musical de qualidade<sup>396</sup> e se prepara para enfrentar as dificuldades inerentes ao mundo do trabalho musical de natureza múltipla, competitiva e exigente.<sup>397</sup>

E é sobre esse mundo que lançaremos nosso olhar no próximo capítulo.

---

<sup>395</sup> Menger, Pierre-Michel. *Artistic labor marletes; contingent work, excess supply and occupational risk management*. In: Ginsburgh, Victor and Thorsby, David. *Handbook of the Economics of Art and Culture*. Volume I. Amsterdam: Elsevier Science, 2006, p. 791. Esse autor cita ainda outras expressões na língua inglesa, tais como, *trial and error* e *self-taught* e Towse cita a expressão *learning-by-trying* (*Idem*, p. 318) e que são representativas para compreendermos os processos de aprendizagem artístico. É ainda “um princípio metodológico funcional” que, segundo José Maria Neves, se destina a por os novos músicos em ação rapidamente, assim que tenham o domínio básico do instrumento ou da voz. José Maria das Neves *apud* Scalzo, Marília e Nucci, Celso. *Op. cit.*, p. 16-18.

<sup>396</sup> Na bibliografia pesquisada por Laura Rónai constam inúmeros tratados dedicados à técnica da flauta e à interpretação musical que datam desde o século XVIII. Rónai, Laura. *Op. cit.*, 2008, p. 255-265.

<sup>397</sup> As múltiplas atividades, uma forte característica do trabalho musical, são também maneiras de enfrentar a realidade enfrentada pelo músico erudito frente ao decrescente mercado de música clássica mundial. Curiosamente, com a ampliação e a criação de novos quadros de músicos, o Brasil tem vivido um momento diferenciado no que diz respeito aos conjuntos sinfônicos.

### 3. O MUNDO DO TRABALHO MUSICAL NO BRASIL

Entrar no mundo do trabalho musical é um processo complexo e que não segue regras previamente estabelecidas. Em muitos casos, ocorre precocemente, não apenas em termos de idade, mas também de formação.

Conforme mostrado no capítulo anterior, o flautista tem a sua formação voltada, principalmente, para que atue como instrumentista. Uma preparação exigente no que diz respeito aos aspectos técnicos e interpretativos de seu instrumento e ao conhecimento musical, o que também apresenta lacunas.

Assim, muitas vezes sem a devida preparação ou com pouca ou nenhuma experiência, o flautista dá os primeiros passos rumo à profissionalização e se aventura em vivenciar e experimentar as atividades que se descortinam no mundo do trabalho musical, mas que exigem e cobram bons resultados. Também, pudera. As tentações financeiras do mundo do trabalho são grandes para o jovem músico, que vê, nas bolsas de estudo, nos cachês e/ou salários, oportunidades de trabalho e renda.

Durante as entrevistas, procurou-se identificar algumas particularidades das atividades exercidas pelo flautista brasileiro, tais como os locais onde atua, condições dos espaços, remuneração, relações pessoais, dentre outras. Porém, antes de entrarmos na especificidade das atividades desse profissional, fez-se necessário responder algumas questões levantadas pelos flautistas entrevistados, a saber: qual é o mundo do trabalho musical no Brasil? Como se deu a sua formação?

É sobre as particularidades dos espaços de trabalho musical no Brasil, sempre procurando lançar os olhos às atividades desenvolvidas pelo flautista brasileiro, que nos debruçaremos agora.

#### 3.1 – Um breve olhar ao mundo do trabalho musical no Brasil

No Brasil, a música foi percebida pelos jesuítas, desde a chegada ao país, como uma maneira de “sedução e convencimento dos indígenas” e foi utilizada tanto em manifestações sacras como profanas, conforme Marcos Holler.<sup>398</sup> Entre o século

---

<sup>398</sup> Holler, Marcos. *Os jesuítas e a música no Brasil colonial*. Campinas: Unicamp, 2010, p. 12-98. Entre os diversos instrumentos utilizados pelos jesuítas, entre os séculos XVI e XVII, encontram-se as flautas. Estas, ainda segundo este autor, “foram muito utilizadas junto aos índios, não somente pela semelhança com seus instrumentos, mas também pela facilidade na sua construção e execução”. No entanto, não há,

XVIII e o início do século XIX, a responsabilidade da atividade musical era quase exclusiva dos padres, sendo que o mestre-de-capela impunha-se como autoridade máxima, proporcionado pelas atividades econômicas ligadas ao açúcar, na Bahia e em Pernambuco, e à exploração do minério, em Minas Gerais.

No entanto, segundo Cardoso, o profissionalismo suplantou em definitivo a atividade musical dos padres com a criação de ordens terceiras e irmandades,

as quais congregavam principalmente os representantes de uma espécie de classe média liberal, que se servia de músicos, mulatos livres, na maioria, para as diversas festas religiosas que sempre exigiam músicas compostas pelo compositores locais.<sup>399</sup>

Ao final do século XVIII e início do seguinte, as crescentes dificuldades financeiras levaram muitos músicos a procurar outros centros, sobretudo a cidade do Rio de Janeiro.<sup>400</sup> Nesse período, diante da diminuição da riqueza e de trabalho profissional remunerado, houve o aumento do número de músicos amadores. José Marcos de Castilho, em São João del Rei, queixava-se da “desordem da prática de música e da desprofissionalização crescente”,<sup>401</sup> quando alguns músicos empenhavam-se com as festeiras [para] “fazerem as duas funções por qualquer coisa que lhes deem; e ainda tão-somente pela comida e não querem cama nem casa para morar, ridicularizando a arte na última consternação”<sup>402</sup> ou simplesmente tocavam “muitas vezes por água”.<sup>403</sup> Segundo Vasco Mariz, “era o começo do fim do profissionalismo musical”.<sup>404</sup>

---

segundo o autor, uma distinção clara da utilização das flautas nesses eventos, que podem referir-se tanto aos instrumentos portugueses quanto aos indígenas. Os inventários dos autos jesuíticos, no século XVIII, mostram uma relação de instrumentos diversos. Entre eles, duas flautas na Aldeia de São Pedro do Cabo Frio e duas na Fazenda Santa Cruz, ambas localizadas no atual estado do Rio de Janeiro. Holler, Marcos. *Idem*, p. 85.

<sup>399</sup> Cardoso, André. *Op. cit.*, p. 36-37.

<sup>400</sup> Ainda hoje há a percepção de que as ofertas de trabalho são menores nas cidades do interior do Brasil do que nas grandes capitais como o Rio de Janeiro e São Paulo, como nos diz um dos entrevistados: “Eu acho que, aqui em Goiânia, aqui em Goiás, para o flautista, por exemplo, é um pouco complicado. Em São Paulo, Rio, nesse eixo maior, onde é o centro cultural, como tem muita Orquestra de Câmara, deve ter mais Bandas Sinfônicas, mesmo que não devem ganhar bem igual a uma OSESP da vida, mas acho que tem mais espaço. Aqui em Goiás, em Goiânia, é um pouco complicado, tem poucas orquestras. A maioria [dos músicos] toca em todas as orquestras, você já não tem mais vaga. Tem um monte de flautista aí, pra você entrar na Banda Sinfônica tem que ter pelo ao menos um contrato, que dura um ano e meio o contrato do Estado. E tem que dar aula também, além de tocar, não pode ficar só na Banda”.

<sup>401</sup> José Marcos Castilho *apud* Cardoso, André. *Op. cit.*, p. 41-42.

<sup>402</sup> Cardoso, André. *Idem.*, p. 41-42.

<sup>403</sup> Robert Southey *apud* Monteiro, Maurício. *Op. cit.*, p. 214. Vale lembrar, conforme disposto no primeiro capítulo, um fato interessante citado por André Diniz: “quando não havia uma boa oferta etílica e gastronômica por parte do anfitrião, era comum afirmarem que ‘o gato dome no fogo’ ou ‘que não tem

A chegada da corte portuguesa no Brasil, em 1808, trouxe integrantes da nobreza acostumados a uma vida social relativamente intensa para os padrões da Colônia, o que ampliou sobremaneira as atividades musicais na cidade do Rio de Janeiro. Trouxe ainda inúmeros músicos europeus que disputaram por espaços de trabalho.<sup>405</sup> Os músicos, que já atuavam nas solenidades religiosas e oficiais e nos momentos de entretenimento, diante da urbanização das cidades e do aumento de um público que podia pagar por entretenimento e cultura, tiveram ampliadas as possibilidades de locais de trabalho, como, por exemplo, o teatro e a ópera. Mas fora da corte procurava-se por música de funcionalidade “festiva e mítica”, de acordo com Monteiro.<sup>406</sup>

Tinhorão explicita que, na segunda metade do século XIX, surge “um tipo de música instrumental que por sua origem, espírito e função já se poderia chamar de popular, em sentido moderno: a música de barbeiros”.<sup>407</sup>

Ainda segundo Tinhorão:

o barbeiro, pela brevidade mesma do serviço (fazer barba ou aparar cabelos era questão de minutos), sempre acumulara outras atividades compatíveis com sua necessária habilidade manual, e que era representada pela função de arrancar dentes e aplicar bichas (sanguessugas). (...) E como seus serviços em tal atividade liberal lhe permitiam tempo vago entre um freguês e outro, os barbeiros puderam aproveitar esse lazer para o acrescentamento de outra arte não-mecânica ao quadro de suas habilidades: a atividade musical.<sup>408</sup>

O barbeiro, segundo Debret, dono de mil talentos, “tanto é capaz de consertar a malha escapada de uma meia de seda, como de executar no violão ou no clarinete, valsas e contradanças francesas, em verdade arranjadas a seu modo”.<sup>409</sup>

André Cardoso cita que as primeiras bandas

pirão’. Muitas vezes os músicos ‘davam no pé’ quanto faltava comida e bebida, já que o ‘pirão da festa’ era fundamental para o andamento da roda do choro”. Diniz, André. *Op. cit.*, p. 33.

<sup>404</sup> Mariz, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 42.

<sup>405</sup> A disputa mais acirrada nesse período se deu entre Marcos Portugal e Padre José Maurício Nunes Garcia.

<sup>406</sup> Monteiro, Maurício. *Op. cit.*, p. 213.

<sup>407</sup> Tinhorão, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 155.

<sup>408</sup> Tinhorão, José Ramos. *Idem*, p. 157-158. O surgimento dos “barbeiros-cirurgiões”, como o nome indica, os mostrava como inaptos para a medicina, mas imprescindíveis para as práticas musicais, sobretudo aquelas em que os profissionais não participavam, atendendo às necessidades culturais. Segundo R. Walsh, citado por Monteiro, “são músicos da cidade, e nos festejos religiosos são chamados para tocar nas portas das igrejas. Todas as pessoas que compõem as bandas nestas ocasiões são barbeiros”. R. Walsh *apud* Monteiro, Maurício. *Op. cit.*, p. 215.

<sup>409</sup> Debret, Jean Baptiste. *Op. cit.*, 1978, Tomo I, p. 212.

eram grupos conhecidos como barbeiros - uma espécie de “banda primitiva”. (...) Eram formadas, basicamente, por escravos obrigados pelos senhores a aprenderem novos ofícios, e a profissão de barbeiro era a única a deixar tempo vago para a aprendizagem de outros trabalhos.<sup>410</sup>

Por sua vez, Tinhorão expõe que os músicos barbeiros “descobriram que era possível ganhar algum dinheiro com sua habilidade, uma vez que ninguém os constrangia sequer a mudar de repertório”.<sup>411</sup>

Lamentavelmente, o barbeiro liberal da velha sociedade do Brasil colônia e do Brasil império

perdia definitivamente o privilégio do lazer que havia permitido a concretização de sua vocação artística, guardava sua flauta no baú, e empregava-se numa barbearia como simples assalariado, sem qualquer compensação de arte em seu ofício.<sup>412</sup>

No período em que Dom João VI esteve no Brasil, notava-se claramente a presença de músicos profissionais e amadores.<sup>413</sup> Estes últimos, de acordo com Maurício Monteiro, diletantes, exerciam suas práticas musicais nas festas populares entre a sociedade em consonância com a vida cotidiana, “com uma interpretação sonora fiel ao mundo em que se vivia e das dores e prazeres que se sentiam”. Os profissionais, por sua vez, ganharam impulso com a instalação da corte e com a vinda de músicos estrangeiros, e viram estabelecida uma atividade estável, mantida e patrocinada pela corte para atender a seus entretenimentos e religiosidade, que tornaram possível a sobrevivência de professores de música, intérpretes e compositores. Para estes, a prática era “comprometida com escolas, academias e círculos sociais, regidos por regras, manuais de boas maneiras e por uma determinada organização estilística dos sons”.<sup>414</sup>

<sup>410</sup> Cardoso, André. *Op. cit.*, p. 21. Tais como os músicos barbeiros, os músicos de jazz, nos EUA, segundo Erick Hobsbawm (1990, p. 215-217), eram pobres e também pertenciam à classe de trabalhadores braçais, não especializados, e, citando o músico Johnny Cyr, deveriam “estar sempre ao relento, ser saudável e forte. (...) O trabalhador médio, você sabe, é muito musical. Tocar música para ele é apenas relaxar. Ele curte tanto tocar quanto outras pessoas curtem dançar”. Hobsbawm, Eric. *Op. cit.*, p. 215-217.

<sup>411</sup> Tinhorão, José Ramos. *Op. cit.*, p. 162.

<sup>412</sup> *Idem*, p. 173.

<sup>413</sup> Ainda hoje essa divisão é percebida. Há uma ampla discussão sobre a ocupação dos espaços de trabalho ofertados no país e se essas práticas são ou não legítimas.

<sup>414</sup> Montero, Maurício. *Op. cit.*, p. 213-216. É dessa época que surgem também alguns nomes de flautistas estrangeiros e brasileiros que atuaram musicalmente no país: Sigismund von Neukomm e José Croner (austríacos), Pierre Laforge (francês, que viria a ser o primeiro impressor-editor de partituras no país), Miguel Cardoso e Silva Conde (portugueses), João Manuel Cambeces (italiano), José Leocádio, Manuel Inácio da Silva Alvarenga (brasileiros).

Segundo Vasco Mariz, o regresso de Dom João VI a Portugal foi um desastre para a música no Brasil, quando o nível das atividades musicais baixou bruscamente. Foram tempos difíceis para a música e para os músicos, com diminuição do número de postos de trabalho musical. Fazia-se música nas casas dos ricos e professores privados supriam a falta de escolas de música ou conservatórios. Projetou-se uma larga sombra sobre a música brasileira, que só viu a regularização das atividades artísticas, como a música profana, especialmente depois da maioridade de Dom Pedro II.<sup>415</sup>

É desta época também a vinda do flautista belga Mathieu-André Reichert, em 1859, que chegou ao Rio de Janeiro na companhia de outros músicos para alegrar os saraus e festas da corte, mas que “logo se rendeu ao clima musical da cidade”, conforme destaca Diniz.<sup>416</sup>

Ainda segundo esse autor, nessa época, destacava-se o flautista brasileiro Joaquim Antônio da Silva Callado, que dava aulas, ganhava cachês em festas e bailes da elite carioca. Callado também foi professor do Conservatório de Música do Rio de Janeiro, tempo em que os principais palcos para os músicos eram as rodas de choro, os bailes de salão, as casas de partituras, bandas, cinemas, nos teatros de revista ou teatro musicado.<sup>417</sup>

Distantes da figura do grande mecenas, nos moldes europeus, os músicos no Brasil buscavam cada vez mais atividades que pudessem mantê-los. Robervaldo Rosa, ao tratar sobre os pianeiros, diz que “a atividade musical passa necessariamente pela necessidade de se ganhar dinheiro, ou seja, tocar piano é um meio de vida”.<sup>418</sup> Mas não somente a estes. Segundo Oliveira,

A carreira de músico [no início do século XX] não era fácil, mas o Rio de Janeiro representava um mercado em expansão. (...) Flautistas disputavam o mesmo espaço em orquestras ou em qualquer outro tipo de trabalho. Além disso, muitas vezes os flautistas eram mal vistos por se considerarem mais importantes que os demais instrumentistas, em decorrência do prestígio da flauta naquela época.<sup>419</sup>

---

<sup>415</sup> Mariz, Vasco. *Op. cit.*, p. 65-66.

<sup>416</sup> Diniz, André. *Op. cit.*, p. 55. O autor diz ainda que Reichert trouxe para o Brasil uma flauta de prata do primeiro modelo do alemão Theobald Boehm. Até então, as flautas eram basicamente feitas de madeira. Foi também compositor e publicou um pequeno método para estudos diários para flauta transversal.

<sup>417</sup> *Idem*, p. 51-63.

<sup>418</sup> Rosa, Robervaldo Linhares. *Op. cit.*, p. 41.

<sup>419</sup> Ainda segundo o autor, foi nessa época que Patápio Silva “passou a conviver com uma gente que, apesar das dificuldades para ganhar a vida, não deixava de se divertir”. Oliveira, Maurício. *Op. cit.*, p. 39-46.

Ao final do século XIX e início do seguinte, surgiram inúmeras inovações tecnológicas, como por exemplo as gravações fonográficas e as transmissões radiofônicas, que mudariam consideravelmente o mercado de trabalho para os músicos.<sup>420</sup> Para Dias, “o aparecimento do fonógrafo (que apesar de não ter sido concebido para reproduzir gravações musicais, foi como máquina de entretenimento que ele se difundiu) e do gramofone constitui um cenário para a produção industrial de música”.<sup>421</sup>

Maurício Oliveira comenta que, no Brasil, Patápio Silva, aos 22 anos, por volta de 1902, seria “o primeiro instrumentista solo a realizar gravações para serem comercializadas em escala industrial no Brasil”.<sup>422</sup> Um mercado que perdura até os dias atuais, mas que viveu e ainda vive momentos de grande oscilação de produção e consumo.

Aliado aos discos, que traziam a perspectiva de boa remuneração ao músico, as rádios passam a ter um importante papel para a sociedade. A transmissão de músicas, além de uma grande variedade de programas, abre um amplo mercado de trabalho que abrigaria inúmeros músicos, tanto da música popular, quanto da música de concerto. As rádios criaram suas orquestras e conjuntos regionais que acompanhavam cantores e instrumentistas solistas diversos. Novos compositores, arranjadores e regentes ampliaram o repertório musical para um novo e ávido consumidor de música que pouco a pouco ia abandonando as partituras das músicas de maior sucesso.<sup>423</sup>

Com o advento da televisão, as rádios vão perdendo força e alcançando cada vez menos público. Os conjuntos, antes ligados às rádios, migram para as emissoras de televisão que tinham inúmeros programas destinados à música, especialmente a popular. No entanto, aos poucos, os programas de auditório deixaram de ser apresentados ao

---

<sup>420</sup> A flauta transversal passou por grandes transformações, em sua construção, que a modificaram sensivelmente durante todo o século XIX e o seguinte. As pesquisas foram direcionadas e intensificadas em várias frentes, tais como a utilização de novos materiais (metais, vidros), a questão acústica (nuances e projeção sonoras, afinação, dinâmica), mecanismo de chaves, novos desenhos de bocais, entre outras. No final do século XIX, a flauta já estava muito próxima de sua forma atual de construção. Se antes esquecida e mesmo preterida por alguns compositores que ora achavam-na muito suave, ora muito forte, estridente e/ou desafinada para os padrões estéticos de diferentes épocas, no século XX, atinge a sua maturidade como um instrumento que possibilitaria ao músico alcançar novos e amplos resultados sonoros até então nunca vistos.

<sup>421</sup> Dias, Márcia Tosta. *Os donos da voz. Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000, p. 34.

<sup>422</sup> Oliveira, Maurício. *Op. cit.*, p. 51.

<sup>423</sup> Segundo Márcia Tosta Dias, “alguns autores creditam às partituras e um de seus reprodutores, o piano, as origens da ‘música de massa’”. Vale ressaltar que a fotocópia retiraria uma grande fonte de renda do compositor. Dias, Márcia Tosta. *Op. cit.*, p. 33.

vivo e as músicas passaram a ser apresentadas em *playback*.<sup>424</sup> Algumas emissoras de TV mantiveram músicos e seus conjuntos por algum tempo, mas que, diante da música gravada, foram aos poucos retirados da programação.

Depois de um longo período de glória, os discos (inicialmente os LPs) foram perdendo espaço no mercado musical. Novas tecnologias permitiram que se copiassem as músicas em fitas cassetes e de rolo, posteriormente em CDs, DVDs e, mais recentemente, em formato digital, que podiam e podem ser veiculadas em aparelhos eletrônicos portáteis e pessoais.

A internet também tem influenciado os hábitos das pessoas em relação ao consumo de música em áudio, vídeo e impressa. Se as comunicações com o restante do mundo era de certo modo difícil, como discutido no capítulo anterior, as chamadas “redes sociais” têm aberto e aumentado a capacidade de fruição e divulgação musicais, sobretudo diante da gratuidade existente na internet, como argumenta um dos flautistas entrevistados.

– A divulgação em Youtube, eles [jovens] gostam de falar “as redes sociais”, possibilitou muito a divulgação. Hoje você bota um negócio lá e o povo do mundo inteiro que tiver interesse naquilo acessa. Você tem contatos com pessoas pelo Facebook. E coisas que a gente 10, 20 anos atrás, não imaginava. Agora, eu ainda não vejo assim, claro, você divulga o seu trabalho, mas que ficou um pouco dispersa, como que eu vou, não só eu, mas o músico em geral, como ele vai tirar proveito disso, é um pouco complicado, porque, como também tem uma explosão de coisas, tem uma competição muito louca, você vai tentar pegar a atenção de alguém, com um vídeo que você gravou, é complicado. Mas como isso vai reverter como uma questão financeira? Eu não sei o que pode virar, eles tentaram várias coisas. É complicado. A internet é um negócio meio gratuito e acabou. Não vai ter muita volta, não. Tem uns poucos que estão lucrando e o resto usufrui, mas não lucra.

A fala desse flautista chama a atenção para uma questão dicotômica da internet. As redes sociais possibilitaram uma ampla e gratuita divulgação de músicos e de suas músicas, de uma maneira nunca vista, abrindo novas possibilidades de trabalho, especialmente àqueles desconhecidos pelo público e que não contam com o apoio de empresários e da indústria fonográfica.<sup>425</sup> De outro lado, essa gratuidade permite a grande divulgação de gravações e cópias de partituras não autorizadas, que tiram dessas

---

<sup>424</sup> O *playback* pode ser entendido como a base instrumental de uma música, sem a presença da voz e/ou do instrumento solista, que é reproduzida através de um equipamento de som. É um recurso bastante utilizado em shows.

<sup>425</sup> A internet permite a divulgação e a entrada de novos artistas no mundo da música sem a necessidade de grandes investimentos em propaganda e marketing, nem a intermediação de empresários e produtores musicais.



mesmas pessoas (músicos e empresários) grandes somas de dinheiro e, conseqüentemente, também contribuem para a diminuição de trabalhos e de músicos em atividade em estúdios de gravações profissionais.<sup>426</sup>

Outro fato que contribuiu significativamente para o distanciamento dos músicos dos estúdios profissionais foi surgimento de equipamentos de gravação a preços acessíveis que fez proliferar inúmeros estúdios caseiros, nos quais pode-se alcançar excelentes resultados sonoros.<sup>427</sup> Ora, mas se esses pequenos estúdios afastam os músicos dos grandes estúdios, eles também permitem que o músico possa se lançar em novas ocupações dentro do mundo do trabalho musical, tornando-se, por exemplo, um engenheiro ou um técnico de som.

Curiosamente, o que se verifica é que, mesmo diante dos avanços tecnológicos, do surgimento de novas atividades de trabalho e das mudanças dos hábitos de consumo musicais, o mercado de música no Brasil ainda mantém inúmeras possibilidades para o músico exercer sua profissão.

O Brasil, hoje, vive um momento diferenciado economicamente, com certa estabilidade da moeda e do aumento do poder de compra da população, apesar dos altos e baixos da vida financeira do país, que refletem positivamente em alguns pontos da atividade musical brasileira, tais como o surgimento de novas orquestras, bandas, escolas de música, a ampliação do número de vagas para professores e a criação de novos cursos de graduação em música.

Porém, nem tudo é ou foi tempo de flores. Nos anos 1990, a chegada de Fernando Collor de Mello à presidência do Brasil foi uma tragédia para a área cultural.

Com “um tiro na cultura”, segundo Herbert de Souza, o novo governo federal promoveu o desmonte de toda a área cultural, extinguindo organismos de administração cultural que se estruturaram durante os últimos 20 anos no Brasil. (...) Esses [e outros] atos atingiram de maneira significativa a área cultural no país a qual, sem os órgãos de gestão cultural e sem a lei que

---

<sup>426</sup> Foi aprovada em segundo turno no Senado Federal brasileiro, em 25 de setembro de 2013, a Proposta de Emenda à Constituição (PEC 123/2011), que isenta de impostos CDs e DVDs com obras musicais de autores brasileiros. “O objetivo da PEC é reduzir o preço desses produtos ao consumidor, dando a eles condições de competir com a venda de reproduções piratas. A iniciativa livra de impostos CDs e DVDs produzidos no Brasil ‘contendo obras musicais ou literomusicais de autores brasileiros e/ou obras em geral interpretadas por artistas brasileiros, bem como os suportes materiais ou arquivos digitais que os contenham’”. Disponível em: <http://www12.senado.gov.br/noticias/materias/2013/09/24/pec-da-musica-e-aprovada-e-segue-para-a-promulgacao>. Acesso em 26 de setembro de 2013.

<sup>427</sup> Na posse de um computador que tenha uma boa placa de som, com *softwares* para mixagem (muitos deles obtidos gratuitamente na internet), bons microfones, aliados a uma câmera digital com boa resolução de imagem e uma dose de criatividade, pode-se lançar vídeos de qualidade em vários sítios da internet que, com sorte, poderão alcançar milhões de pessoas em todo o mundo, a um custo muito reduzido, abrindo novas possibilidades de trabalho diante da divulgação obtida.

regulamentava o financiamento para a cultura, viu-se abandonada e sem recursos para a produção cultural e impedida da realização de projetos. Artistas, intelectuais e secretários de cultura se mobilizaram em defesa da cultura. Mas o descaso dos governantes em relação ao assunto, especialmente do Congresso Nacional que não repudiou as ações do poder Executivo, fez com que não voltasse atrás em suas decisões. O Brasil tinha na figura do presidente da República, um dirigente que via a cultura como “sinônimo de lazer, não uma prioridade governamental”. Por curioso que seja, este mesmo governo instituiu uma nova legislação de incentivos à cultura, a Lei 8.313/91. Batizada de Rouanet, em homenagem ao embaixador Sérgio Paulo Rouanet, a quem coube a difícil missão de reorganizar a área cultural no Brasil.<sup>428</sup>

Uma vez instaurado esse caos, mesmo com altos e baixos no que diz respeito ao fomento cultural, os projetos destinados à cultura retornam a certa normalidade com a implantação da nova legislação cultural federal ainda vigente e, posteriormente, das leis de incentivo à cultura de vários estados e municípios.

Além da dificuldade de patrocínios (principalmente para os pequenos conjuntos e/ou para os segmentos musicais menos aceitos ou conhecidos pelo público, como, por exemplo, a música contemporânea ou a folclórica), o músico profissional, na batalha do dia a dia, enfrenta problemas com recebimentos de cachês e com contratos de trabalho não muito claros, recebe baixos salários, sofre com o aumento da concorrência de músicos, brasileiros e estrangeiros, e com o conflito e a disputa por trabalho com o músico amador.

Se o espaço é um lugar praticado, segundo Michel de Certeau,<sup>429</sup> o músico brasileiro parece cumprir bem esse papel. Sempre frequentou os mais diversos ambientes para apresentar a sua música e dela viver. Como vimos acima, ao final do século XIX, o músico tocava em salões de festas, bailes e saraus populares e caseiros, casas de partituras, cinemas, cafés e restaurantes, rodas de choro. Hoje, ele enfrenta dificuldades para encontrar espaços e conquistar público para que possa se apresentar.

– As séries agora estão muito reduzidas, as salas estão todas fechadas, o Teatro Municipal, a Sala Cecília Meireles, tudo um problema, a gente tem que ficar tocando por *couvert*, por isso, por aquilo, o que faz com que a gente, praticamente, tenha que fazer um monte de projetos pra você poder

<sup>428</sup> Furtado, Luís Carlos Vasconcelos. *Op. cit.*, 2002, p. 30. O Plano Collor apanhou toda a área da cultura, mas não só ela, de calças (curtas) na mão. Sem dinheiro, o mercado de trabalho cultural encolheu consideravelmente. O relato de uma flautista do Rio de Janeiro é bem representativo daquele momento: “Eu sei que entrou o Plano Collor, entrou o Collor de Mello, em 1991. Nesses três anos, de 88 a 91, eu fiz muita coisa mesmo. Participava de projetos da Prefeitura, pra coisas que a gente não precisava mandar nada para lei de incentivo, mas como você era um profissional da cidade as pessoas te chamavam. Um profissional que dava conta do que eles precisavam. (...) E aí, em 91, a coisa ficou ruim aqui, ficou pra todo mundo, o Collor de Mello entrou, fez aquele confisco todo, então todos aqueles projetos que viviam de patrocínio, acabaram não acontecendo mais”.

<sup>429</sup> Certeau, Michel de. *Op. cit.*, 2008, p. 202.

tocar três vezes ao ano. A média de 60, 100 concertos por ano, isso acabou. Pelo menos como flautista. Talvez tenha que achar um outro caminho agora, mas isso está muito... E eu tocando com todos esses grupos! Quer dizer, todos esses grupos passam pela mesma situação.<sup>430</sup>

As dificuldades para que o músico se apresente são acrescidas quando este se depara com a carência de espaços apropriados, com bons equipamentos para a prática musical (como, por exemplo, um piano, imprescindível para a execução de inúmeras obras de música de câmara), com iluminação, acústica e sonorização adequadas e mão de obra especializada.

Não bastasse a falta de espaços adequados para a realização musical, há ainda uma grande concorrência para a utilização dos teatros e auditórios. As locações são muito caras e, muitas vezes, o artista tem que fazer um pagamento prévio, como uma caução, para garantir alguma data disponível.<sup>431</sup> A falta de verbas e patrocínios (principalmente para os pequenos conjuntos e/ou para os segmentos menos aceitos pelo público) e a grande concorrência com outras atividades artísticas (principalmente os espetáculos que contam com a presença dos chamados atores “globais”) contribuem para que essa situação seja ainda mais crítica.<sup>432</sup>

Em momentos como esse, o músico se vê diante de uma grande dicotomia: lançar-se em uma área pouco habitual de suas atividades ou recorrer a produtores culturais para a realização de seus projetos?

É certo que hoje o músico está mais atento às questões relacionadas ao mercado de música no país e aos meios necessários para a realização dos projetos. Porém, muitos flautistas disseram se sentir desconfortáveis diante da necessidade de elaborar projetos, negociar com os potenciais patrocinadores, conduzir as diversas

---

<sup>430</sup> Essa flautista participa ativamente de inúmeros conjuntos, pequenos e grandes, além de seu trabalho em uma orquestra federal.

<sup>431</sup> Durante quase dois anos trabalhei, na Secretaria de Cultura do Município de Goiânia, como analista de projetos culturais apresentados para captação de recursos financeiros através da lei municipal de incentivo à cultura. Naquela época, uma das exigências da comissão para a aprovação dos projetos era que o proponente incluísse um documento que comprovasse onde e quando seria realizado o evento. Porém, diante da grande procura pelos poucos teatros e auditórios existentes na cidade, os proponentes reclamavam que as direções desses espaços, em sua grande maioria pertencentes ao governo do estado de Goiás, cobravam antecipadamente uma taxa, que seria deduzida no valor total da locação, como uma maneira de garantir que os espetáculos seriam realizados. Oficialmente, essas casas de espetáculos não emitiam nenhum documento que comprovasse essa prática (ilegal?) e de que isso era uma exigência da administração superior. Mas como pagar por algo quando ainda não se tem a certeza da aprovação do projeto e muito menos da captação dos recursos? Uma dificuldade que, pelos menos à época, foi difícil de ser contornada.

<sup>432</sup> Há uma reclamação por parte dos artistas de menor projeção no mercado cultural de que os espetáculos culturais realizados pelos atores “Globais” são vistos com bons olhos pelas administrações dos teatros, dando-lhes a preferência de datas, uma vez que conseguiriam atrair uma grande quantidade de público e, conseqüentemente, gerariam maiores receitas a esses espaços.

etapas de produção dos eventos, prestar contas; e que dedicar-se a essas funções afasta-os de suas práticas diárias de estudo e trabalho musicais.

Um bom caminho seria recorrer aos inúmeros produtores e empresários culturais e captadores de recursos financeiros que estão surgindo no mercado cultural brasileiro. Porém, esses profissionais, muitas vezes, dão pouco ou nenhum valor aos pequenos projetos, seja pela perspectiva de pouco retorno financeiro ou pela dificuldade de convencer pessoas e empresas a investirem financeiramente em eventos culturais de menor visibilidade e de menor retorno de marketing,<sup>433</sup> como desabafa um dos entrevistados.

– O profissional de música foi jogado nessa arena dos produtores e empresários, mas sem a preparação pra ser empresário. O que inexistente pelo menos inexistente nesse nicho que a gente está, de instrumentista clássico, que faz música de câmara, que não é um grande astro da música, é a figura desse intermediário que vai te ajudar a se promover. Essa figura não se interessa por um trabalho que você tem um público de 500 pessoas ou de 200. Ela não vai atrás desse público. Ela só quer um público de 50 mil pessoas.

De certa forma, cria-se uma hierarquia entre os diversos tipos de projetos, privilegiando-se os grandes eventos, como os já citados “Globais”, que têm um apelo de público e mídia muito grande, em detrimento daqueles mais distantes da sociedade, como os recitais de música eletroacústica, por exemplo.<sup>434</sup>

Essas hierarquias se estendem aos locais de trabalho, tais como nas escolas de música, onde nota-se a forte autoridade de diretores e coordenadores, ou nas orquestras e bandas, diante da postura (ditatorial) de maestros, *spallas* e chefes de

---

<sup>433</sup> Há ainda um grande receio por parte dos empresários em investir em projetos culturais no Brasil diante da possibilidade de que as empresas patrocinadoras possam ser motivo de uma análise fiscal governamental mais detalhada. Há também um certo tabu entre os sujeitos envolvidos no processo de produção cultural, em torno da discussão sobre as opções feitas pelos empresários e os projetos culturais a serem incentivados por suas empresas. Apesar de presente nas conversas, em palestras e seminários ou entre as pessoas envolvidas no mercado cultural, esse é um assunto pouco usual na bibliografia pertinente à produção e à política cultural ou mesmo em artigos de revistas e jornais. Utilizando as palavras de Louis Pinto, aparentemente, uma maneira de lidar com e lutar contra as “censuras intelectuais por vezes invisíveis, impostas à produção cultural pelo mercado, a imprensa, as editoras”. Pinto, Louis. *Op. cit.*, 2000, p. 146.

<sup>434</sup> Em minha dissertação de mestrado, discuto a triste realidade dos projetos musicais apoiados através da legislação cultural do governo federal brasileiro, a lei Rouanet, demonstrando que alguns projetos musicais chegaram a captar quase 5 milhões de reais, como o extinto Free Jazz Festival, que representava, em 1996, 25% de todo os recursos destinados à área musical no Brasil, enquanto outros, como os patrocinados via Fundo Nacional de Cultura, alcançaram valores médios (entre 1997 e 2000), em torno de 75 mil reais, e pouco mais de 18 mil reais aos destinados à compra de instrumentos para as Bandas. Uma distribuição de valores, no mínimo, com diferenças significativas. Furtado, Luís Carlos Vasconcelos. *Op. cit.*, 2000, p. 66-71.

naipes.<sup>435</sup> São pessoas que agem como se fossem verdadeiros donos das instituições e/ou de seus postos de trabalho e intimidam os músicos e professores que se sentem sem voz ativa. Há ainda, claro, a parte administrativa das instituições, que geralmente desconhece o que faz um músico.

– Tem a carreira de orquestra, que é interessante, mas, por exemplo, no Brasil é uma carreira terrível, porque você está ligado a uma classe chamada maestros. E maestros que nem sempre têm uma formação interessante e que têm uma relação altamente autocrática, ditatorial e horrível com os músicos.

### Michel Bozon elucida que

a prática musical constitui um dos domínios onde as diferenças sociais ordenam-se da maneira mais clássica e marcante, mesmo se os agentes sociais, mais seguido e constantemente que em outros campos, se recusam a admitir que a hierarquia interna da prática é uma hierarquia social. [A prática musical] implica em relações entre as pessoas que tocam juntas e induz, ao mesmo tempo, a um processo de diferenciação entre grupos de músicos. (...) Certamente que a hierarquia social dos instrumentos, das obras interpretadas, das associações musicais não é explicável fora de uma história social dos instrumentos.<sup>436</sup>

Essa hierarquia também ocorre nas escolhas dos instrumentos e entre as variadas formações musicais. Os relatos de dois flautistas brasileiros são muito representativos desse assunto.

– Nessa Banda a gente faz uns 4 meses de teoria musical, só que aprende o básico, só compasso binário, quaternário e ternário, e lá tinha uma música em 6/8 que a gente, o Maestro falava mais ou menos como era, e a gente decorava, e eu fiz estes 4 meses de teoria. Aí o Maestro escolhe o instrumento, para os melhores escolhe os melhores instrumentos, [e para] os piores escolhe instrumentos de percussão.

– Lá no Conservatório de Paris, quando eu falei a história do solfejo, você tinha o solfejo para cantores e violinistas e pianistas que eram solfejos mais avançados. A eles, como são aqueles instrumentos maravilhosos, magníficos, eles têm que fazer solfejos a três, quatro vezes, ditados a três, quatro vezes. Já os flautistas, as madeiras, são a segunda categoria. A segunda categoria solfeja a duas vezes (risos). Aí vem a terceira categoria, os metais, e as tubas, então, não precisam fazer quase nada. Você está entendendo? E os percussionistas é lá...<sup>437</sup>

<sup>435</sup> O cargo de *spalla* de uma orquestra é ocupado pelo primeiro violinista, uma espécie de auxiliar direto do maestro e uma ponte que intermedia a relação com os demais músicos. Os chefes de naipes são os instrumentistas solistas que ocupam a primeira cadeira de cada instrumento, tais como a primeira flauta, o primeiro oboé etc.

<sup>436</sup> Bozon, Michel. *Práticas musicais e classes sociais: estrutura de um campo local*. In: Revista da Pós-Graduação em Música da UFRGS. Volume 11, no. 16/17, abril/novembro de 2000, p. 147-148.

<sup>437</sup> A fala dessa flautista nos mostra que se criou uma pirâmide hierárquica entre os instrumentos e nos dá uma ideia dos graus de importância que estes assumem. Tomemos como exemplo a orquestra: em

Bozon, na continuidade de sua análise sobre a cidade de Villefranche, na França, observa as hierarquias dos instrumentos e suas relações com as classes sociais. As classes populares (operários e agricultores) optam pelo trompete e pela percussão, as classes superiores pelo violino e as classes médias pelo piano. A flauta transversal parece ter características menos marcantes, pois é escolhida um pouco mais pelas classes operárias e pelas camadas superiores, 25% e 32%, respectivamente.<sup>438</sup>

Essas hierarquias também são observadas entre os conjuntos musicais. Orquestras, bandas e fanfarras teriam importâncias diferenciadas e também

primeiro lugar viriam as cordas (os violinos - primeiros e segundos, os violoncelos, as violas e os contrabaixos); em seguida viriam os sopros, sendo as madeiras em primeiro plano e depois os metais; e, por fim, a percussão, em que o lugar de destaque seria dado ao tímpano. Alguns instrumentos, como o violino e o piano (assim como o canto), ocuparam lugares de maior destaque quando comparados a outros instrumentos. Isso poderia ser justificado por inúmeros motivos, como, por exemplo, pela quantidade de obras dedicadas a eles por variados compositores em tempos e lugares diversos. Mas outros instrumentos também tiveram lugar de destaque. O que dizer do clarinete e do violoncelo que tiveram grande aceitação entre os compositores românticos? O que dizer da flauta no final do século XIX e durante o seguinte diante da grande quantidade de obras dedicadas a ela, fato que só foi possível com introdução de novas tecnologias utilizadas em sua construção? Como pensar nas grandes obras sinfônicas do Romantismo sem os instrumentos de metais e percussão?

Entre os músicos também há uma certa hierarquia. Tomemos novamente a orquestra como exemplo. No topo desses conjuntos estão os maestros, que se sentem verdadeiros donos e soberanos desses conjuntos. Logo abaixo, vem o *spalla*, o segundo músico nessa escala de grandeza. Depois, vemos os primeiros músicos de cada naipe de instrumentos. Por fim, os demais integrantes.

Durante muito tempo, os compositores ocuparam o lugar de destaque no cenário musical. Porém, os intérpretes, sobretudo os solistas, assumiram o centro das atenções com suas interpretações virtuosísticas, que atraíam e encantavam o público (vale ressaltar que muitos intérpretes também eram compositores). Entre os solistas, não podemos negar a importância de pianistas, violinistas e cantores, que já foram adorados e venerados, inatingíveis, alguns considerados quase como deuses. Mas não só eles. Inúmeros instrumentistas, muitos deles desconhecidos por nós, também atingiram importantes posições no mundo da música e que não caberiam aqui se fôssemos listá-los. Por fim, não devemos esquecer que os maestros também possuem lugar de destaque tão ou mais alto que muitos solistas internacionais.

São apenas alguns exemplos que, acredito, sirvam por ora para clarear algumas dúvidas que pairam sobre as hierarquias existentes no mundo da música. Porém, essa é uma discussão ampla e que demandaria um maior aprofundamento, o que poderia nos afastar do enfoque principal deste trabalho. Diante disso, peço desculpas por não dar sequência a esta discussão e desde já deixo a sugestão para que esse assunto seja objeto de alguma pesquisa.

<sup>438</sup> Bozon, Michel. *Op. cit.*, p. 151. A própria dificuldade de adquirir um instrumento já é um fator condicionante. Ao final do século XIX e até os anos 1930, “apenas o fato de possuir um instrumento musical – um violão, um cavaquinho, um oficlido, uma flauta ou um clarinete – representava prova de um poder aquisitivo que as maiorias (onde a pobreza confrontava às vezes com a miséria) estavam longe de alcançar”, segundo Tinhorão (*Op. cit.*, p. 200-201). E não era para menos. Os instrumentos musicais nunca foram baratos. O custo de um piano, por exemplo, sempre foi muito maior do que de outros instrumentos. Robervaldo Rosa cita que, em 1828, o preço de um piano era o equivalente ao de 330 flautas. Rosa, Robervaldo Linhares. *Op. cit.*, p. 37.

Os valores hoje estão mais próximos. Pianos novos, modelos para estudantes iniciantes, podem custar por volta de oito mil reais, enquanto os preços das flautas mais simples giram em torno de mil reais. Mesmo hoje os valores ainda são proibitivos para muitos alunos e suas famílias. Para minimizar a dificuldade de acesso aos diversos instrumentos musicais, as escolas públicas de música deveriam ter instrumentos para que os alunos tivessem acesso ao aprendizado e à prática regular, sobretudo os estudantes de menor poder aquisitivo. No caso dos instrumentos profissionais, a situação não difere muito no Brasil. São instrumentos com preços muito altos e adquiri-los nem sempre foi uma tarefa fácil, mesmo para os músicos profissionais.

representariam o ideal a ser alcançado pelos integrantes dos conjuntos considerados “menores”. Segundo Bozon, “a imagem social da Orquestra Sinfônica representa o ideal da Harmonia,<sup>439</sup> e seus melhores executantes deixam-se facilmente por ela corromper”.

Interfere ainda nessas hierarquias a questão da remuneração. Os salários pagos aos músicos, que assumem diferentes postos de trabalho em um mesmo grupo musical, também variam. O mesmo ocorre entre as diferentes formações, em que é comum que um músico de uma orquestra receba mais que um músico de uma banda. Fato semelhante também é observado quando se trata dos diferentes estados brasileiros em que vivem e trabalham esses músicos.<sup>440</sup>

Não seguimos adiante nessa análise, mas seria importante fazer um levantamento mais detalhado sobre os valores recebidos pelos músicos nos diversos cargos e nos inúmeros grupos musicais espalhados pelo país, assim como os lugares de destaque dados aos músicos e aos seus instrumentos.

É natural que o ser humano queira melhores condições de trabalho e salários maiores ou pelo menos mais dignos de seu conhecimento e capacidade de trabalho. No caso do músico, não poderia ser diferente. Optar por um ou outro grupo musical pode significar, por que não, a busca por melhores salários, por qualidade musical, reconhecimento no mundo da música e novas oportunidades de trabalho.

Porém, muitas vezes, as decisões por determinado trabalho e/ou emprego vão além dessas questões. Os flautistas brasileiros que estudaram no exterior disseram que as oportunidades de trabalho fora do Brasil são possíveis, mesmo reconhecendo que lá a concorrência é maior. Todavia, o desejo desses músicos de retornar ao país chamou a atenção. Há um sentimento maior de que é preciso trazer para cá o que se aprende lá fora e contribuir, de alguma maneira, para que o país tenha maior sintonia com as vertentes musicais mundiais, uma vez que nos encontramos num mundo globalizado, apreendendo o que é necessário e valorizando nossas raízes latino-americanas e nossa

---

<sup>439</sup> Bozon, Michel. *Op. cit.*, p. 159. Esse autor considera a Harmonia como sendo uma orquestra composta por instrumentos de sopro (madeiras e metais) e percussão. Uma formação similar às bandas no Brasil.

<sup>440</sup> Os músicos entrevistados relataram os valores recebidos em seus empregos fixos e nas demais atividades que compõem suas rendas totais. Os maiores salários estão concentrados nas grandes capitais, sobretudo no Rio de Janeiro e São Paulo, pagos pelas principais orquestras e universidades públicas. Voltaremos a essa questão no próximo capítulo, quando trataremos sobre a importância dos salários na vida do flautista brasileiro e se as remunerações pagas pelas atividades desenvolvidas são condizentes com sua formação e o nível de exigência dos trabalhos. Por ora, vale ressaltar que, citando as orquestras como exemplo, os maiores salários são pagos aos maestros, em seguida aos *spallas*, depois aos primeiros ocupantes de cada naipe e, por fim, aos demais integrantes das orquestras, com raras exceções, que recebem salários semelhantes.

variedade de criação musical, informando e retribuindo à sociedade o conhecimento adquirido por meio da educação e da cultura no exterior.

Escolhas feitas também por estrangeiros que optaram por vir trabalhar aqui diante das dificuldades de se viver na Europa em épocas próximas às grandes guerras, das oportunidades de trabalho oferecidas aqui ou mesmo pelo inusitado e/ou pela curiosidade do que seria de viver em um país tão distante e diferente, para não dizer exótico, como o Brasil.

Seguindo caminhos semelhantes aos trilhados por Neukomm e Reichert, no século XIX, vieram para o Brasil inúmeros flautistas, que se tornariam referências no país como instrumentistas, professores, pesquisadores e especialmente como pessoas. Dentre eles podemos citar Hans-Joachim Koellreuter (alemão, em 1937, foi para o Rio de Janeiro e, posteriormente, para Salvador),<sup>441</sup> Hans Hess (também alemão, se radicou em Porto Alegre, em 1956), Odette Ernest Dias (francesa, foi para o Rio de Janeiro, em 1952, depois para Brasília, na década de 1970) e Jean-Noël Saghaard (francês, foi para o Rio de Janeiro, em 1967, e depois transferiu-se para São Paulo).

Seguem-se a estes os nomes de inúmeros outros flautistas brasileiros e estrangeiros de comprovada qualidade e conhecimento musicais que merecem nosso respeito, reconhecimento e reverência por tudo aquilo que fizeram e ainda fazem pela flauta no Brasil.

André Diniz, ao falar sobre Duque Estrada Mayer, Pedro de Assis e Patápio Silva, expõe que “não seria inoportuno concluir que todos esses flautistas exuberantes são filhos das execuções de Callado e Reichert”.<sup>442</sup> Entretanto, ao lançar um olhar mais atento aos nomes de flautistas presentes nos livros, artigos e pesquisas sobre a flauta no Brasil, percebe-se a quase total ausência de mulheres diante da grande presença masculina entre os relacionados, sobretudo antes da segunda metade do século XX.

E onde estariam as filhas? Quem são, onde e quando viveram e trabalharam as mulheres flautistas no Brasil? Onde estariam, parafraseando Virginia Woolf, as

---

<sup>441</sup> A citação de Luiz Heitor de Azevedo sobre Koellreuter é representativa para ilustrar a situação dos inúmeros flautistas que vieram para o Brasil: “Mais um! Mais um entre os muitos que a Europa inhospita nos havia atirado, nesses anos que precederam a guerra. O que fazer, porém, em nosso meio musical tão acanhado, de um flautista virtuoso que já havia percorrido quase todos os países da Europa realizando concertos, que frequentara os cursos de Harmonia, Contraponto, Composição e Regência do Prof. Kurt Thomas, na *Staatlich Akademischen Hochschule fur Musik* de Berlim, e se diplomou em Genebra, na classe do grande Marcel Moyse?”. Azevedo, Luiz Heitor de. *Música e Músicos do Brasil. História – Crítica - Comentários*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1937, p. 332.

<sup>442</sup> Diniz, André. *Op. cit.*, p. 57.



prateleiras de livros escritos sobre as flautistas brasileiras?<sup>443</sup> Temos poucos livros e teses sobre flautistas brasileiros e, dentre estes, apenas um é dedicado a uma mulher e seu trabalho. Por quê? Seriam as mulheres proibidas de tocar flauta?<sup>444</sup> E, se isso aconteceu, até quando ocorreu?

Curiosamente, na bibliografia consultada, as mulheres flautistas se fazem mais presentes a partir da chegada da professora Odette Ernest Dias ao Brasil.<sup>445</sup> Antes dela, consta apenas uma rápida passagem de Maria José de Brito, colega de Patápio Silva na turma de flauta do Instituto Nacional de Música, que também conquistou a medalha de ouro no concurso desta escola, em 1899.<sup>446</sup> Assim, por enquanto, permanecem ocultos fatos históricos passados sobre o lugar e papel das mulheres flautistas no mundo da música no Brasil.

Segundo Monteiro, dentre os músicos franceses radicados no país, entre 1808 e 1821, há a presença de uma mulher no Rio de Janeiro: “Clementina, mecânica e solteira, [que] veio estabelecer-se e ensinar música”. Ainda neste período, “as mulheres apareciam como professoras ou cantoras de ópera, mesmo assim em número insignificante em relação aos homens. (...) Elas representavam cerca de 10% dos músicos do Rio de Janeiro”.<sup>447</sup>

Robervaldo Rosa nos mostra um caminho para entender a ausência da mulher no mundo do trabalho musical:

A formação musical de Francisca Edwiges Neves Gonzaga, nome de batismo de Chiquinha [Gonzaga], que nasceu em 1847, aconteceu de forma similar àquela que era dada à maioria das sinhazinhas de sua época. (...) Até aqui, tudo bem. O problema está instaurado quando Chiquinha resolve fazer da atividade musical - que era mero adorno da vida doméstica e social (...), meio de subsistência, transformando, assim, em profissão, o que estava reservado apenas ao deleite de uma sociedade patriarcal. (...) Ao transformar deleite em profissão, entende-se que a atividade profissional de músico já não era bem-vinda em sua sociedade, e ela agravou este quadro: a) pelo fato de ser mulher; b) trabalhar em ambientes predominantemente masculinos e de vida noturna, como é o caso de cafés-cantantes e confeitarias, [entre outros]. (...) [Naquela altura] a fama de compositora não era exatamente uma vantagem para uma mulher. Era antes uma infâmia.<sup>448</sup>

<sup>443</sup> Woolf, Virginia. *Um quarto que seja seu*. Lisboa: Vega, 1978, p. 61.

<sup>444</sup> Poderia ser um reflexo preconceituoso criado a partir da comparação da flauta com o órgão genital masculino, como exposto no primeiro capítulo?

<sup>445</sup> Falaremos sobre esse assunto adiante.

<sup>446</sup> Ainda segundo este autor, em 1903, Patápio Silva foi o único flautista participante de “concursos a prêmio”, abertos aos formandos do Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro, entre os 77 concorrentes inscritos. Oliveira, Maurício. *Op. cit.*, p. 57-154.

<sup>447</sup> Monteiro, Maurício. *Op. cit.*, p. 216-233.

<sup>448</sup> Rosa, Robervaldo Linhares. *Op. cit.*, p. 92-98.

Jaci Toffano levanta uma importante questão, a qual nomeia como “paradoxo feminista”:

Por que agora, no terceiro milênio, quando as mulheres têm como parte do seu estatuto uma profissão, os nomes mais conhecidos de pianistas brasileiros que se projetam na carreira de concertistas, tanto no Brasil quanto no exterior, são de homens?<sup>449</sup>

Ora, a ausência da mulher no mundo do trabalho pode ser um reflexo de um tempo em que se dizia, segundo Cecil Gray, que “uma mulher que compõe assemelha-se a um cão caminhando nas patas traseiras. Não o faz bem, mas fica-se surpreendido ao verificar-se que consegue”.<sup>450</sup> Porém, felizmente, essa situação vem se alterando e vemos inúmeras mulheres ocupando postos de trabalho no mundo da música. Hoje, no Brasil, é possível encontrar mulheres flautistas em cargos de professoras em universidades e escolas de música, com cursos de pós-graduação, chefes de naipes em inúmeras orquestras e bandas, que gravam, pesquisam, enfim, ocupam posições conquistadas pela luta, competência, capacidade de trabalho e conhecimento musical.

O mundo da música foi reservado quase inteiramente aos homens e o trecho a seguir, relatado por Odette Ernest Dias, traduz bem essa situação.

– Eu recebi convite, depois do Concurso de Genebra, de [uma] orquestra na Suíça, que é uma orquestra maravilhosa, Orquestra Bach. (...) Porque no Concurso de Genebra tem uns olheiros e aí eu recebi uma carta me convidando. Eu fiquei encantada, que maravilha, uma orquestra assim. (...) Mas, essa questão da Suíça, tudo certo, mandei a papelada toda, aí veio uma carta depois dizendo que infelizmente não podiam manter o contrato porque já tinham fechado as cotas de estrangeiros. E, que sendo mulher, as mulheres são sempre as primeiras a sair das cotas, que a Suíça é um país machista, até hoje. Um dos últimos países que deram direito de voto para as mulheres.

Odette Ernest Dias chegou ao Brasil em 1952 para ocupar o cargo de primeira flauta da Orquestra Sinfônica Brasileira, a convite do maestro Eleazar de Carvalho. Coincidentemente, nessa mesma época, nos EUA, outra mulher, Doriot Anthony Dwyer, chegava ao cargo de primeira flauta em uma das cinco principais orquestras estadunidenses. Antes dela, em 1946, Harriet Peacock já havia sido conduzida a esse posto, mas, segundo Deborah Boersma, em uma orquestra de menor prestígio no cenário musical daquele país. Esse fato, segundo esta autora, se dá devido a

<sup>449</sup> Toffano, Jaci. *As pianistas dos anos 1920 e a geração jet-lag. O paradoxo feminista*. Brasília: UnB, 2007, p. 17.

<sup>450</sup> Cecil Gray *apud* Woolf, Virginia. *Op. cit.*, p. 71.

algumas alterações na maneira como foram feitas as audições para as orquestras que surtiram efeitos positivos e um aumento do número de mulheres flautistas, nas quais destacam-se, entre outras, a participação dos músicos instrumentistas das orquestras nos processos de seleção, havendo uma democratização das decisões, antes depositadas, quase que exclusivamente aos maestros, e ao uso do biombo ou da cortina, um recurso que permite o anonimato para que o músico se apresente sem ser visto pela banca examinadora<sup>451</sup>. Lauren Rico sugere que as flautistas utilizem alguns artifícios para despistar os avaliadores no momento das audições, como tocar sobre um tapete para despistar ruídos, usar sapatos leves, não usar perfumes e respirar de forma que não sejam identificadas como mulheres.<sup>452</sup> Relembrando que não faz muito tempo – 1982 – que os músicos e o maestro da Orquestra Filarmônica de Berlim, Herbert von Karajan, se viram em um clima de discórdia sobre a contratação da clarinetista Sabine Meyer, marcada pelo preconceito contra a participação feminina nesse conjunto. No entanto, nesse mesmo ano, seria contratada a primeira mulher (Madeleine Carruzzo, violinista) para o quadro de músicos desta orquestra<sup>453</sup>. Porém, quando pensamos que casos como esses não mais ocorrerão, nos deparamos com novas notícias de discriminação e machismo, como o ocorrido com a primeira flautista da Orquestra Sinfônica de Viena, Jasmine Nakyung Choi, que recentemente se desligou desta instituição, segundo Lebrecht.<sup>454</sup>

Mais uma questão é levantada por outra flautista entrevistada em relação ao gênero:

– Flautista mulher, eu brinquei com você, as flautistas americanas eram loiras e tinham flauta de ouro. Você botar uma sul-americana, morena, no mercado! Isso é ser profissional? É eu estar atendendo esse mercado musical? (...) Esses dilemas pra mim são muito fortes. (...) Então, essa questão tem que primeiro dimensionar o que é esse mercado, porque você vê que as flautistas, não vou falar nem as brasileiras, as flautistas no mundo, elas nunca ocuparam um lugar de evidência. Quem é que são os grandes flautistas? São todos homens.

<sup>451</sup> Boersma, Deborah. *Integration of Women into the Flute Section of Orchestras from 1950 to the Present (Honors)*. 2006. *Papers*. Paper 1, p. 6. Disponível em: [http://digitalcommons.iwu.edu/music\\_papers/1/](http://digitalcommons.iwu.edu/music_papers/1/). Acesso em 10 de dezembro de 2012.

<sup>452</sup> Lauren Rico *apud* BOERSMA, Deborah. *Idem*, p. 11.

<sup>453</sup> Giron, Luís Antônio. *A mulher que roubou a batuta*. Revista Época, Rio de Janeiro, n. 812, p. 186-190, 16 de dezembro de 2013, p. 189.

<sup>454</sup> Lebrecht, Norman. *Exclusive: Principal flute is voted out of 'sexist, racist' Vienna orchestra*. 8 de agosto de 2013. Disponível em: <http://www.artsjournal.com/slippeddisc/2013/08/exclusive-principal-flute-is-voted-out-of-sexist-racist-vienna-orchestra.html>. Acesso em 22 de setembro de 2013.

Pode-se, novamente, recorrer a Virginia Woolf, que pergunta por que não acrescentarem um suplemento à história “dando-lhe evidentemente um nome que fizesse com que as mulheres nele figurassem adequadamente?”<sup>455</sup>. Afinal, segundo Delfim Sardo, “as mulheres desconhecidas do passado [mas, também, as do presente] não existem. Só existem aquelas que se conhecem, cuja obra foi exposta, comentada, debatida, mais tarde reinventada, re-exposta, re-avaliada”.<sup>456</sup>

Para Filipa Vicente,

Não interessa apenas “descobrir” mulheres artistas, mas importa analisá-las enquanto “mulheres”, ou seja, tendo em conta que as suas identidades enquanto personagens históricas estão inevitavelmente marcadas pelo facto de elas serem mulheres. (...) O percurso de um homem artista também está marcado pelo facto de ele ser um homem, tal como é indissociável do contexto geográfico, social e cultural onde nasceu. Mas o ser “homem” nunca constituiu um obstáculo ou uma limitação às possibilidades do seu percurso artístico porque, ao longo da história, a masculinidade esteve implícita na prática artística.<sup>457</sup>

Uma “história das mulheres”,<sup>458</sup> segundo Bourdieu,

(...) que faz aparecer, mesmo à sua revelia, uma grande parte de constância, de permanência, se quiser ser consequente, tem que dar lugar, e sem dúvida o primeiro lugar, à história dos agentes e das instituições que concorreram permanentemente para garantir essas permanências, ou seja, Igreja, Estado, Escola, etc., cujo peso relativo e funções podem ser diferentes, nas diferentes épocas. Tal história não pode se contentar com registrar, por exemplo, a exclusão das mulheres de tal ou qual profissão, de tal ou qual carreira, de tal ou qual disciplina; ela também tem que assinalar e levar em conta a reprodução e as hierarquias (profissionais, disciplinares, etc.), bem como as predisposições hierárquicas que elas favorecem e que levam as mulheres a

<sup>455</sup> Woolf, Virginia. *Op. cit.*, p. 61. Vale ressaltar que esse texto foi escrito originalmente em 1929.

<sup>456</sup> Delfim Sardo *apud* VICENTE, Filipa Lowndes. *A arte sem história. Mulheres e cultura artística (Séculos XVI – XX)*. Lisboa: Babel/Athena, 2012, p. 18.

<sup>457</sup> VICENTE, Filipa Lowndes. *Op. cit.*, p. 33. Para Chartier “a construção da identidade feminina enraíza-se na interiorização, pelas mulheres, de normas enunciadas pelos discursos masculinos. Um objeto maior da história das mulheres é, pois, o estudo dos dispositivos, desenvolvidos sob múltiplos registros, que garantem (ou devem garantir) que as mulheres consistam nas representações dominantes da diferença entre os sexos: a inferioridade jurídica, a inculcação escolar dos papéis sexuais, a divisão das tarefas e dos espaços, a exclusão da esfera pública, etc. Longe de afastar do real e de indicar apenas as figuras do imaginário masculino, as representações da inferioridade feminina, incansavelmente repetidas e mostradas, inscrevem-se nos pensamentos e nos corpos de ambos, *delas* e *deles*. Mas uma tal incorporação da dominação não exclui, longe disso, possíveis variações e manipulações que, pela apropriação feminina de modelos e de normas masculinos, transformam em instrumento de resistência e em afirmação de identidade as representações forjadas para garantir a dependência e a submissão”. Chartier, Roger. *Op. cit.*, 2002a, p. 95-96.

<sup>458</sup> Maria Izilda Santos de Matos utiliza o termo “História com mulheres”, ou seja, uma parte da história cultural que procure “ir além de uma história das mulheres, questionar universalizações e incorporar a abordagem de gênero”. Matos, Maria Izilda Santos de. *Cotidiano e Cultura. História, cidade e trabalho*. Bauru: EDUSC, 2002, p. 13.

contribuir para sua própria exclusão dos lugares de que elas são sistematicamente excluídas.<sup>459</sup>

A ausência feminina no mundo da música é reflexo do que se passava no mundo do trabalho em geral. Prost aponta que

durante gerações, o ideal consistia em que as mulheres ficassem em casa e cuidassem do lar: trabalhar fora era um sinal de uma condição especialmente pobre e desprezível. Ora – e essa inversão corresponde a uma das grandes evoluções do século XX –, de repente o trabalho doméstico das mulheres passa a ser denunciado como uma alienação, uma sujeição ao homem, ao passo que trabalhar fora vem a ser para as mulheres o sinal concreto de sua emancipação. Assim, em 1970, a principal justificativa do trabalho feminino, entre os quadros superiores, é a igualdade dos sexos e a independência da mulher, ao passo que entre os operários e os empregados do comércio e dos escritórios ainda predominam as justificativas econômicas<sup>460</sup>.

Entretanto, é preciso ressaltar que a presença da mulher no mundo da música ainda é menor que a dos homens, embora significativa. Vejamos alguns dados sobre isso. De acordo com Frederico Silva, nas últimas décadas a inserção das mulheres no mercado de trabalho aumentou consideravelmente. Em 2001, elas representavam 40,7% no mercado de trabalho total. No campo cultural, essa situação se inverte, sendo elas a maioria (62,5% contra 37,5% de homens). Entretanto, no seguimento “Espetáculo ao Vivo e Atividades Artísticas”, no qual a música faz parte, as mulheres são apenas 22,7% do total.<sup>461</sup> Segundo dados obtidos pela pesquisa de Pichoneri sobre músicos de uma orquestra paulista, as mulheres representam 26% dos integrantes (115 no total) e apenas quatro mulheres são solistas (21 no total).<sup>462</sup> Em 2006, outra pesquisa demonstra que as musicistas representavam “18% (15.235) dos ocupados (118.431) daqueles que se declararam músicos”.<sup>463</sup> São informações importantes e que remetem, novamente, à necessidade de estudos mais abrangentes sobre o mundo do trabalho musical no Brasil.

<sup>459</sup> Bourdieu, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012. 11<sup>a</sup>. ed, p. 101. Peço novamente desculpas por não aprofundar também nessa questão, uma vez que é um tema extenso e que carece de maiores informações, mas fica o desejo de que se façam mais análises aprofundadas que possam refletir mais detalhadamente sobre a participação ou ausência da mulher no processo de formação identitária não somente do flautista brasileiro como um trabalhador, mas do músico brasileiro em geral.

<sup>460</sup> Prost, Antoine. *Fronteira e espaços do privado*. In: Prost, Antoine e Vincent, Gérard (org). *História da Vida Privada 5. Da Primeira Guerra aos nossos dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 40. Não muito distante, em 1980, a mulher entrava no mercado de trabalho brasileiro, segundo Santos e Kuyumjian. Santos, Carolina Cassia Batista e Kuyumjian, Márcia de Melo Martins. *Op. cit.*, p. 106.

<sup>461</sup> Frederico Silva *apud* Brasil. *Op. cit.*, 2007a, p. 95-96.

<sup>462</sup> Pichoneri, Dilma Fabri Marão. *Op. cit.*, p. 100-101.

<sup>463</sup> Segnini, Liliana Rolfsen Petrilli, Pichoneri, Dilma Fabri Marão e Segnini, Marina Petrilli. *Formação profissional e trabalho nas narrativas de músicos premiados*. São Paulo: Observatório Itaú Cultural, 2009, p. 52.

Contudo, se as dificuldades foram maiores para as mulheres em determinado momento, a entrada no mundo do trabalho não é simples para a maioria dos músicos. A grande concorrência e a pouca experiência são fatores presentes desde o início da vida musical desses sujeitos.

Como dissemos acima, muitos são os músicos que entram, prematuramente, no mercado de trabalho musical, sem ter concluído os cursos superiores de música ou nem mesmo ter ingressado nas universidades. Vimos também que as bolsas de estudos muitas vezes tornam-se fonte de renda ao jovem músico. Essas práticas podem ser entendidas como formas encontradas por esses músicos para enfrentarem dificuldades na aquisição de instrumentos, para custearem os estudos de música em escolas e universidades e/ou aulas particulares de instrumentos ou como meio de subsistência pessoal e familiar.<sup>464</sup>

– Eu comecei atuar aos 15 anos na Orquestra da Universidade e aos 16 anos eu prestei concurso para Orquestra do Estado. A formação foi feita nesse período enquanto e durante o trabalho. Eu tive a sorte de ter colegas na Orquestra do Estado, especialmente o Fernando Pacífico, que era o chefe de naipe, hoje, não por coincidência, mas ele está fazendo o doutorado dele aqui comigo na Bahia. Vivemos ali, naqueles anos, um intenso laboratório de buscas e pesquisas de flauta. Os dois tínhamos consciência de que estávamos ali sem ter uma formação completa, mesmo se que é possível ter uma formação completa. De qualquer maneira sentíamos necessidade de informações e não tínhamos muito acesso a isso. Então o fato de estar trabalhando e poder ter o salário, eu morava com os meus pais, eu conseguia economizar e aí poder ter aulas e fazer cursos. Tanto que o que resultou a minha ida para Alemanha foi isso: eu economizei o dinheiro para ir por minha conta para Alemanha e eu tinha um contato lá para procurar professores, enfim procurar um lugar para estudar e fiz isso inicialmente com o dinheiro que eu economizava da orquestra. Mas eu vejo isso ainda acontecer muito frequentemente no Brasil, em diversos instrumentos, as pessoas e os jovens já estarem entrando no mercado de trabalho sem a devida formação.

Há casos em que a remuneração recebida em trabalhos eventuais começa muito cedo na vida do flautista brasileiro.

– Eu estudei música lá na Filarmônica na Bahia, estudei um pouquinho, fui pro mercado de trabalho com 13 anos, naquele momento eu ainda eu não me considerava um profissional, porque na minha cabeça não estava muito

---

<sup>464</sup> Se antes o estudo da música era um privilégio de famílias com melhores condições financeiras, hoje, tornou-se uma maneira de ascensão social de jovens oriundos de famílias de menor poder aquisitivo através do trabalho e da formação superior, e que estão cada vez mais presentes nos cursos superiores de música. Notam-se claramente as mudanças de comportamentos dos jovens músicos diante da possibilidade de uma renda constante, não necessariamente fixa e estável, que permitem que contribuam no orçamento familiar, mas, também, que tenham acesso a outros itens de consumo, não somente aqueles ligados à música.

qualificado para aquele tipo de trabalho. Mas também com 13 anos você, acho que estava mais encarando como farra do que como trabalho, apesar de estar ganhando cachezinho e tal. Aí o cachê ia pra cerveja no final de semana. Você tem que cortar isso aqui [porque] meu pai não pode ouvir isso não, nem a minha mãe (risos).

Estudar e trabalhar é uma prática muito comum no mercado de trabalho musical.

– Eu comecei essa minha vida profissional na orquestra e, ainda quando estava no curso, eu comecei a dar algumas aulas, fui monitor na Escola de Música, logo depois eu recebi um convite para a Escola Villa-Lobos, que é uma escola do Estado.

– Quando eu entrei o meu salário era muito, muito baixo, mas, eu tinha acabado de sair da faculdade, aliás, eu ainda estava, estava saindo, estava me formando. (...) Já estava trabalhando, porque eu entrei na Orquestra, minha prova foi dia 13 de abril. Dia 14 eu já estava sentado lá na fila tocando. E o salário era muito pouco. Era um salário mais simbólico, fazer por amor mesmo à música.

– Eu teria que ir para a sala de aula dar aula de música em geral para leigos e tocar na Banda. Então foi isso que eu fiz. Eu ainda não era formada, então, eu fui contratada como ensino médio. E em 2009 e 2010, eu trabalhei no Estado dando aula de música numa escola para alunos do sexto ao nono ano, onde eu ensinava percussão, porque tinha os instrumentos de percussão na escola. Então eu ensinava a eles figuras musicais, assim, muito básicos, para que eles executassem nesses instrumentos de percussão.

É certo que, em alguns casos, o ingresso do estudante nesse mercado pode resultar numa promissora e bem sucedida carreira.<sup>465</sup> No entanto, professores de instrumento constantemente identificam lacunas na formação musical dos alunos (como exposto no capítulo anterior) e, conseqüentemente, podem comprometer o desenvolvimento e o estabelecimento dos futuros profissionais.

– A gente ainda vê chegar na universidade gente que não tem base pra universidade, que teria, talvez, que começar um curso técnico. Então, assim, não existe um curso técnico estruturado, que a pessoa tenha um conteúdo programático legal. Então isso afeta muito no trabalho, no campo de trabalho.

O músico, porém, inserido precocemente no mundo do trabalho, não se dá conta disso. Somente no decorrer dos anos de trabalho passa a carregar o sentimento de

---

<sup>465</sup> “Eu tinha três anos e meio, mais ou menos, de flauta, e entrei na OSESP em 1981 e fiquei até 2001”. Pode-se imaginar o desenvolvimento musical desse profissional que em tão pouco tempo alcançou uma vaga em uma das principais orquestras brasileiras. Vale complementar que, nessa época, esse músico teve que abandonar os estudos na universidade por conta do choque de horários de ensaio da orquestra e as aulas de música. Dada a incompatibilidade de horários de aulas e de ensaios, o músico se vê diante de uma grande dicotomia: trabalhar ou estudar? Casos como esse não são isolados e se repetem várias vezes em diferentes lugares do Brasil.

ter obtido uma formação musical incompleta e não ter sido devidamente preparado para exercer plenamente a atividade como profissional naquele momento.

– Então, engraçado, ela [profissionalização] se deu quase que junto do estudo, porque eu tinha muito pouco tempo de flauta eu já tocava em orquestra, uma coisa que foi boa e ruim, porque eu acho que traz vícios, em todos os sentidos, assim, e engraçado que eu vejo que essa tendência ela ainda é muito real em Goiás, pegam estudantes que estão começando a estudar o instrumento, jogam em orquestras pra tocar um repertório que eles não têm maturidade nem musical e nem técnica pra fazer. Eu passei por isso e acho que isso me trouxe, ao mesmo tempo que me trouxe algum impulso, porque eu já era profissional, já tocava na orquestra, me dava um *status*, me trouxe também problemas. Problemas que o Eduardo Monteiro sabe o trabalho que deu pra tirar. (...) Então, isso sempre me incomodou muito no aspecto profissional.<sup>466</sup>

– Durante o período de cinco anos [em que cursava a graduação em música], eu conquistei a posição que eu tenho até hoje na OSPA, Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, que foi uma coisa inacreditável, eu realmente não esperava, não tinha nem de longe a autoconfiança de que eu ia conseguir isso algum dia na vida e muito menos tão cedo assim. Mas eu acho que eu tive um momento, na época do concurso, eu acho que eu tive um momento assim muito iluminado, muito inspirado, eu realmente acho que consegui ter um desempenho quase que acima do que eu realmente era capaz, fui além do meu próprio limite. Claro que isso só foi possível graças a um esforço enorme, realmente uma auto-superação muito grande. Mas eu sabia, lá no fundo eu tinha consciência, de que eu não estava com essa bola toda, não tinha realmente todas as ferramentas pra ser um primeiro flautista de uma orquestra profissional, mesmo que uma orquestra de província no terceiro mundo, mas é uma orquestra profissional com décadas de tradição.

Cria-se, eventualmente, um “profissional relapso”, que seria, nas palavras dos entrevistados, o músico que dá pouca atenção à qualidade musical, que não estuda regularmente, não se esforça para desempenhar corretamente suas atividades, que utiliza muitas vezes do argumento de que não é bem pago na atividade que desenvolve e se acomoda no cargo.

– E aí depende muito de cada indivíduo. Tem uns que se conscientizam de que não estão prontos e que aproveitam essa oportunidade profissional para criar chances para melhor se qualificar, outros não, se acomodam e ficam lá: “não, já consegui um emprego”, e meio que ficam estagnados profissionalmente.

---

<sup>466</sup> Essa flautista faz ainda um paralelo com as experiências que teve no decorrer de sua vida profissional: “Eu aqui em Goiás tocava já nessa orquestra, quer dizer, eu estava estudando flauta e eu estava no topo do que se almeja em termos de profissão. Então, você pensa, é um negócio curioso, não é porque eu sou boa demais não, é porque era assim, era assim que acontecia. E não é muito diferente de hoje e eu atribuo isso à falta de escolas, sabe, à falta de escola estruturada. Porque nos lugares que a gente vê que tem escola, as coisas não são assim. A gente vai pra Alemanha, pra Áustria e mesmo Portugal. Eu acho que em Portugal, as escolas profissionalizantes são muito bem estruturadas. Então, assim, o aluno chega na idade de fazer um curso superior, ele tem uma outra maturidade ou uma base pelo menos”.



Em alguns casos, especialmente nas orquestras e bandas destinadas aos jovens, confunde-se trabalho com estudo e estágio, quanto àquilo que deveria ser um auxílio para a formação do jovem músico, além do financeiro (como se pode observar no capítulo anterior). A frase a seguir, de uma jovem flautista, é muito significativa dessa situação: “Eu trabalho na Orquestra Jovem de Goiás”.<sup>467</sup>

Essa profissionalização precoce funciona muitas vezes como um trampolim para as atividades que poderíamos imaginar como definitivas:

– Tipo assim: você está fazendo uma faculdade e está estudando. Você está com aquela fome de tocar e aprender e tal, e entra na Orquestra, ganha um dinheirinho, terminou o curso e vai embora. Foi o que eu fiz, foi o que você fez, foi o que um monte de gente fez. Infelizmente, hoje, a Orquestra ainda é um pouco assim, é um lugar que você passa, mas você não fica. É uma orquestra de jovens, mesmo a Sinfônica cheia de gente de cabeça branca que nem eu, mas é uma orquestra de jovens. Por quê? Porque a instituição, ela não oferece estrutura, nem do ponto de vista musical, muito menos do ponto de vista profissional, pra que ela sobreviva, que ela crie corpo e crie perfil, personalidade.

– O que acontece também, na nossa época acontecia também, muito, uma profissionalização precoce, o cara dominava um pouquinho do violino, “tem emprego!” Hoje também é assim, mas claro que no passado o cara tocava um pouquinho melhor e ele arrumava um emprego na OSESP. Hoje em dia não.

Talvez o mercado musical, em alguns lugares do país, tenha sido mais generoso com esses músicos há mais de 30 anos do que nos dias atuais. A concorrência poderia não ser tão acirrada como hoje, dada a existência de um número menor de flautistas no Brasil. Porém, fica a dúvida sobre isso, afinal, naquela época, também existiam menos orquestras no país. Também chama a atenção o fato de sempre ouvirmos depoimentos e lermos na bibliografia pertinente à flauta no Brasil a respeito da qualidade dos flautistas brasileiros, que sempre foi muito alta.

O mercado de música tem aberto novas possibilidades de trabalho. Por outro lado, está ficando cada vez mais seletivo, com mais candidatos brasileiros e estrangeiros concorrendo às limitadas vagas disponíveis, sobretudo aquelas que conferem estabilidade ao músico.

---

<sup>467</sup> Em muitos desses conjuntos, nota-se que os jovens músicos nem sempre são tão jovens. É muito comum constatar a presença de músicos com cursos superiores de Música e que também integram orquestras e bandas profissionais. Muitos deles, diante da necessidade dos próprios conjuntos, dada a carência de certos instrumentos, se utilizam desse expediente para obter a prática que o mercado exige e/ou que a formação não proveu. No entanto, verifica-se que muitos permanecem por longos períodos nessas instituições, o que poderia caracterizar a atividade como uma forma de renda e trabalho. Há também que se frisar que em alguns casos esses músicos são contratados para atuar como monitores e professores.

– Eu acho que a gente está avançando em termos de espaço e oportunidades e o número de orquestras tem aumentado no Brasil, em São Paulo, principalmente, que eu posso falar. Mas eu acho que ainda está muito aquém do número de músicos que estão sendo formados. Então a competitividade está aumentando, não tenha dúvida, e hoje qualquer concurso vai atrair muito mais candidatos, do que talvez no passado, o espaço não está acompanhando a formação desses músicos.

– Uma coisa que a gente percebe, da época que éramos alunos, as oportunidades se desenvolveram muito, a música enquanto mercado no Brasil cresceu exponencialmente, nos últimos 20, 30 anos, a gente vê que existem mais oportunidades para a pessoa trabalhar. Não vou dizer que as oportunidades são melhores, mas a quantidade de oportunidades é bem maior.<sup>468</sup>

São oportunidades e dificuldades que se descortinam ao flautista quando se lança no mundo da música. Não se pode afirmar se a entrada e a permanência na vida profissional musical serão fáceis ou difíceis, porém viver de música no Brasil não é impossível, ainda que não seja fácil.<sup>469</sup>

Mesmo que o número de vagas não seja tão amplo, as opções do mundo da música são variadas. O flautista encontra postos de trabalho, fixos ou esporádicos, como instrumentista em orquestras, bandas, conjuntos de câmara, estúdios de gravação, rádio e televisão, eventos diversos, como professor em escolas e universidades de música, dentre outros. E foi diante dessa possibilidade de viver ou não de música no Brasil que os flautistas entrevistados levantaram uma importante questão, que é a estabilidade financeira e de trabalho.

A busca pela estabilidade não é um fato novo na historiografia musical. Inúmeros instrumentistas, compositores e cantores, em variadas épocas e em diferentes lugares, buscaram a certeza de trabalho e renda, por meio do acolhimento dos nobres, da igreja ou mesmo das administrações das cidades, que permitissem que o músico, mormente ou compositor, tivesse autonomia para criar e, conseqüentemente, ter seu trabalho valorizado, como apresentado no primeiro capítulo.

---

<sup>468</sup> De certa forma, a visão desse músico sobre o mercado destoa de outros flautistas, quando falam sobre as oportunidades e opções de trabalho, sobretudo os músicos mais velhos, que dizem que várias frentes de trabalho deixaram de existir, como, por exemplo, a gravação em estúdios (assunto que veremos no próximo capítulo).

<sup>469</sup> Na página da ABRAF, em 2013, era exibida uma lista com mais de 200 nomes de flautistas cadastrados e em dia com suas anuidades. Mas quantos ainda estariam fora dessa lista ou dos arquivos da ABRAF? Quantos desses músicos são profissionais? São questões que, no momento, não podem ser respondidas, talvez nem mesmo por nossa Associação, e que, diante dos obstáculos criados pela falta de informações mais precisas, só nos resta ficar com algumas dúvidas no ar. Entretanto, acredito que os depoimentos obtidos para este trabalho por si só sejam representativos, visto que, em nosso caso, foram 38 flautistas profissionais que colaboraram contando as particularidades de suas vidas, além das informações contidas em livros, pesquisas, artigos e arquivos de áudio e vídeo, que nos permite de alguma maneira acreditar na possibilidade de ser músico profissional no Brasil.

No caso dos flautistas, a situação não é diferente. A lista de nomes de flautistas que ocuparam a cadeira de professor de flauta no Instituto Nacional de Música (INM), depois Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, é extensa. Antônio da Silva Callado, Duque Estrada Meyer, Pedro de Assis, dentre outros, procuraram o que muitos músicos em seus tempos buscavam: “a segurança do emprego público”, segundo Oliveira.<sup>470</sup>

As dificuldades inerentes às atividades musicais são, muitas vezes, suplantadas pelo prazer de tocar, de ser músico, mas é claro que, diante das condições financeiras impostas pelo mercado de música, o músico se preocupe com seu futuro e sua subsistência. Afinal, ninguém vive somente de brisa, nem mesmo o flautista. Assim, ter um cargo fixo em um conjunto ou em uma escola de música, conquistado através de concursos públicos, garantia de salário e estabilidade no emprego, são fatores determinantes na vida do músico.

Mas nem sempre ter estabilidade no trabalho é a opção preferida. O fazer musical bate forte e tem grande poder de decisão.

– Cheguei a fazer um concurso pra Universidade de Uberlândia, passei em primeiro lugar e não assumi. (...) Eu também não quis ir para Uberlândia, [porque] ainda tinha uma coisa assim de: “ah, o que eu vou fazer em Uberlândia? Vou virar professora, só professora. Com quem eu vou tocar?”<sup>471</sup>

O flautista ainda atua em atividades laborais que carregam as características da informalidade,<sup>472</sup> tais como casamentos e festas, gravações em estúdios, aulas particulares, e que muitas vezes são remuneradas sem emissão de notas ou recibos, tanto da parte do músico como da parte do contratante.

Assim, é diante da(s) realidade(s) do mundo do trabalho que ele se distancia dos resquícios do conceito românico, ainda muito presente na imaginação popular. Por outro lado, as atividades musicais se aproximam cada vez mais do significado das palavras “trabalho”, e o músico do que seria um “trabalhador”, ainda que permaneçam

<sup>470</sup> Ainda segundo esse autor, diante da incerteza de um salário no final do mês, Patápio Silva, em 1905, ao ver suas chances caírem por terra quando da aprovação de Pedro de Assis para a cadeira de professor de flauta do INM, teve que se “conformar com a instável vida de músico”. Oliveira, Maurício. *Op. cit.*, p. 73.

<sup>471</sup> Opções difíceis entre a estabilidade financeira e o prazer proporcionado pelo fazer musical, sobretudo diante do questionamento feito por Vera Borges face à precariedade e incerteza das profissões artísticas, (...) cujas gratificações monetárias podem tardar ou nunca acontecer. Borges, Vera. *Op. cit.*, p. 131.

<sup>472</sup> Conforme disposto no primeiro capítulo.

os estereótipos e preconceitos lançados ao flautista, ou, em outras palavras, de que “leva a vida na flauta”.

Porém, para não sermos precipitados, continuaremos procurando indícios nos caminhos trilhados pelo flautista brasileiro que possam, se não dirimir, diminuir as dúvidas que ainda pairam sobre sua condição de trabalhador, por meio das particularidades das diversas atividades musicais exercidas cotidianamente nos diferentes locais do mundo do trabalho da música no Brasil.

Para olharmos para o flautista como um trabalhador, ilustraremos suas atividades como instrumentista, professor do instrumento e em trabalhos não associados diretamente à flauta. É sobre essas atividades e suas particularidades que nos debruçaremos nos próximos capítulos.

## 4. O TRABALHO DO FLAUTISTA COMO INSTRUMENTISTA E PROFESSOR

Como dissemos na introdução deste trabalho, são muitas as áreas de atuação do flautista profissional brasileiro no mundo do trabalho musical: instrumentista, professor, arranjador, compositor. Porém, neste capítulo, nosso enfoque limitar-se-á às atividades em que a presença da flauta é fundamental, ou seja, àquelas em que a atuação do flautista está condicionada, de alguma forma, a tocar seu instrumento.

Mostraremos que as opções de trabalho são variadas e que as possibilidades de trabalho do flautista como instrumentista passam pelos grandes grupos de música (orquestras e bandas), pelos conjuntos de câmara, pela atuação como solista, concertista, pelos estúdios de gravação, pelos eventos esporádicos, pelas aulas de instrumento, entre outros. No entanto, se de um lado existem as possibilidades de trabalho, de outro, as vagas existentes são muito concorridas.

Para compreender o que é e o que se passa no mundo do trabalho musical no país, procuramos ouvir alguns profissionais do ramo a fim de procurar entender as representações que, como sujeitos, segundo Ricouer, fazem de si mesmos e de seu lugar na sociedade,<sup>473</sup> o que pensam a respeito dos locais onde trabalham (orquestras, bandas, escolas de música etc.), das relações pessoais nos espaços de trabalho, do mercado para o músico instrumentista e para o professor de música no Brasil.

Vamos a elas.

### 4.1 Como Instrumentista

#### 4.1.1 – Orquestra

Alguns postos de trabalho parecem ser mais cobiçados do que outros. Um bom exemplo disso são as orquestras.<sup>474</sup> Integrar um conjunto sinfônico de excelência e de renome musical, nacional e internacional, tem, entre os músicos, um forte poder de atração. Não só pelo fato de fazer música de qualidade, que por si só já representa uma

---

<sup>473</sup> Ricouer, Paul. *Percurso do reconhecimento*. São Paulo: Edições Loyola, 2006, p. 150.

<sup>474</sup> Segundo Bozon, a orquestra, vista por músicos de Fanfarras e Harmonias, é “um desejo de ascensão social, tanto quanto desejo de distinção intelectual”. Bozon, Michel. *Op. cit.*, p. 160.

grande conquista para o músico, mas também pelas boas condições físicas das salas de ensaio, concertos e estudos, pelos ganhos financeiros, pela estabilidade no emprego, pelas possibilidades de novos trabalhos (recitais, aulas em festivais, concertos etc.), mas principalmente pela realização pessoal e do reconhecimento pelos pares.

Porém, não é o que acontece na maioria dos casos. Poucos são os conjuntos que possuem instalações próprias e adequadas às suas necessidades. O que se vê são adaptações de salas de ensaios, muitas delas sem isolamento acústico, sem ou com climatização inadequada,<sup>475</sup> inexistência de salas de concertos próprias (geralmente utilizam auditórios partilhados com outras atividades artísticas, o que impede que os ensaios sejam realizados no mesmo espaço dos concertos), baixos salários, contratos sem definições claras (alguns contratos sequer constam a palavra “músico” nas nomenclaturas dos cargos). Tudo isso sem falar no desconhecimento por parte da administração dessas instituições sobre o que é o trabalho de um músico, das particularidades do estudo do instrumento, da necessidade de mobiliário adequado para que não haja desgastes físicos e que evitem que o músico tenha fadiga e/ou contusões decorrentes de longos ensaios e concertos.

No que diz respeito a esses conjuntos musicais, particularmente, vivemos hoje no Brasil, aparentemente na contramão do mundo,<sup>476</sup> um momento sinfônico.

---

<sup>475</sup> Nem precisaríamos dizer o quanto o nosso país é extenso territorialmente e que as diferenças climáticas chegam a ser absurdas. Mas os músicos relataram que sofrem com a displicência das administrações dos teatros e das salas de ensaios sobre a questão da climatização dos ambientes de trabalho. As salas ora são geladas, ora são quentes, interferindo significativamente (de forma negativa, na maioria dos casos) no desempenho dos instrumentos (que muitas vezes não atingem a temperatura ideal) ou mesmo na saúde dos próprios músicos. Voltaremos a essa questão adiante, quando tratarmos sobre os problemas de saúde decorrentes do trabalho musical.

<sup>476</sup> Essa constatação se faz sentir já há algum tempo, como alerta um flautista do Rio de Janeiro: “Quando eu fiz o doutorado, lá em Iowa, no semestre em que a gente chegou [em 2000], eles reuniram a gente no auditório, tinham 80 alunos entrando na pós-graduação em música, mestrado e doutorado. Você imagina? (...) A Universidade de Iowa é uma escola enorme, a escola como um todo, eles tinham duas orquestras completas, sinfônicas, porque tinha aluno pra caramba. Alunos de piano faziam rodízio pra estudar na sala de estudo, porque era uma montanha de gente. E quando a gente foi estudar lá era uma orquestra só e o número de alunos era bem menor, no geral. E é uma escola grande porque conseguiam manter uma orquestra completa. E eles tinham uma orquestra de câmara. E eles já estavam falando, naquela época, quantos anos atrás? Quase doze anos atrás, quinze anos atrás, eles estavam falando que o interesse pelo estudo de música já tinha caído bastante. Então, isso refletiu em vários setores. A indústria fonográfica também deu uma caída grande. A gente vê a música de concerto encolhendo, encolhendo, encolhendo. A gente vê na Europa fechando orquestras, o público bem diminuído”. Mais recentemente, Cláudia Toni, no programa “Começando o Dia”, da Rádio Cultura FM, fez um alerta sobre as condições das orquestras estadunidenses que enfrentam uma nova crise financeira (já passaram por outras nos anos 1940 e 1970) com cortes nas programações, suspensão de atividades e pouca ajuda do governo. Chama ainda a atenção para que fiquemos de “orelha em pé”, pois “o Brasil pode enfrentar ventos não tão favoráveis para a área cultural proximamente” (Disponível em: <http://culturafm.cmais.com.br/comecando/colunistas/claudia-toni/pelo-mundo-aborda-a-crise-que-enfrentam-as-orquestras-norte-americanas>. Acesso em 21 de agosto 2013). Recentemente, em 2013, músicos alemães fizeram uma mobilização para que não fossem fechadas mais orquestras e que os salários fossem aumentados e pagos devidamente (Disponível em

Muitas orquestras foram e estão sendo criadas e ampliadas em cidades e estados com pouca tradição musical orquestral no país.<sup>477</sup> Concursos têm sido realizados para montar e completar quadros de músicos de naipes variados. Os apoios, sobretudo os financeiros, são oriundos principalmente do setor público, com participação de empresas privadas, estatais ou de capital misto, principalmente por meio de leis de incentivo ou ações de marketing e propaganda das grandes empresas.

Inúmeros conjuntos já tiveram momentos prósperos e com total apoio governamental (bons salários, excelente grupo de músicos, bons regentes, solistas convidados, divulgação etc.), mas nem sempre essa é a realidade das orquestras brasileiras. Elas são estruturas muito vulneráveis às oscilações das políticas culturais governamentais e, por serem conjuntos musicais que alcançam apenas uma pequena parcela da população, principalmente quando comparadas a outras manifestações musicais, têm pouco poder de mobilização da sociedade em defesa de suas existências e da permanência dos músicos em seus quadros.<sup>478</sup>

Os músicos integrantes desses conjuntos, os últimos a serem ouvidos, têm pouco ou nenhum poder de associação e geralmente ficam à mercê dos mandos e desmandos de maestros titulares e das (in)gerências e das ações descabidas de pessoas despreparadas que estão à frente das administrações desses conjuntos.

– Eu tive uma dificuldade grande de ficar na Orquestra Sinfônica, [quando eu] voltei para a Orquestra Sinfônica Municipal [de São Paulo] onde eu já

---

<http://orchestramanagement.wordpress.com/2013/09/30/breaking-news-german-orchestras-national-protest-and-strike-day-september-30-2013/>. Acesso em 30 de setembro de 2013).

<sup>477</sup> As orquestras estão localizadas principalmente nas capitais dos estados, sobretudo das regiões Sul e Sudeste do país, com destaque ainda para as cidades de Salvador, João Pessoa e Brasília, que também mantêm seus conjuntos já há algum tempo.

<sup>478</sup> Algumas dessas orquestras são fundações administradas por pessoas influentes no mundo da política e no meio empresarial. É certo que os estados e municípios são pressionados pela sociedade para que preservem suas orquestras, principalmente aquelas com maior visibilidade. No entanto, mesmo toda a força exercida pela sociedade, não se impediu que, recentemente, em nome de uma qualidade que possa inserir as orquestras no circuito internacional da música clássica, duas grandes e importantes orquestras brasileiras (OESP e OSB) passassem por grandes reformulações, com mudanças de regentes e desligamentos (demissões e aposentadorias antecipadas) e/ou relocação de músicos para outros conjuntos. Nos dois casos, foram criadas estruturas sinfônicas paralelas às principais. No primeiro, criou-se uma “estrutura B, outra OESP, que continuaria a existir nos moldes da antiga, ganhando o mesmo e que servisse a propósitos claramente estabelecidos. Ninguém seria, portanto, despedido. Alguns, quem sabe muitos, seriam promovidos. Surgiu assim a Sinfonia Cultura”, segundo Neschling (2009, p. 128). No segundo caso, surgiu a Orquestra Sinfônica Brasileira Ópera & Repertório, que chegou a ser chamada de OSB do B, ou, em outras palavras, Orquestra Sinfônica Brasileira “B”. A primeira orquestra encerrou suas atividades em fevereiro de 2005 (Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u49629.shtml>. Acesso em 20 de dezembro de 2012). O segundo conjunto recentemente foi reintegrado à estrutura principal (Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/03/1425523-grupo-dissidente-volta-a-se-unir-a-orquestra-sinfonica-brasileira.shtml>. Acesso em 14 de março de 2014).

tinha tocado 22 anos. E eu fiquei muito assustado com a falta de condições de trabalho, como os músicos eram mal tratados. O músico é o último que fala e o primeiro que apanha e ele é que fazia o som. Se não fosse ele não existiria nada. Mas, ele era tratado como um funcionário diante de um estatuto que não tinha nada a ver com o funcionamento de um organismo musical, que era o estatuto do funcionalismo público, mas, que ele tinha que se adequar, quer dizer, e que não dava nada certo.

– A Orquestra Sinfônica de Goiás era limitada, tinha mil problemas. Então, de repente, a Orquestra tinha 4 flautistas e só um oboé ou, então, tinha clarinete, esses instrumentos de banda, de metal, tinha muito porque tinha muita banda em Goiânia, mas não tinha os instrumentos mais refinados. Os naipes das maneiras, por exemplo, na Orquestra era defasado, era complicado. Me lembro até um dia que o maestro chegou e falou pra mim: “você não quer tocar o oboé?”<sup>479</sup>

Diante de tantas incertezas, cabe ao conjunto abusar do improviso e da criatividade:

– A Orquestra de Música Brasileira foi uma outra etapa importante pra mim, porque era uma orquestra semiprofissional, na verdade tinha profissional ali dentro e tinha muitos estudantes que não tocavam muito bem. Ela ficava meio no limbo assim, mas ela tinha um apelo de espetáculo muito grande. Tinha sempre uma ideia de que a gente se vestia diferente, ou de índio ou de cangaceiro, cada um fazia um pouco a sua fantasia, era mesmo uma contestação de jovens. Mas uma coisa que emplacou durante sete anos, que viveu de patrocínios e contratos durante sete anos.

Os resultados sonoros são frutos do conhecimento musical e das habilidades técnicas dos músicos, mas elas ainda incluem as relações de trabalho entre músicos e dirigentes, nem sempre muito tranquilas.

– Nas orquestras o que a gente vê é aquele bando de músico carrancudo, chateado, bravo, magoado. Então, o que eles passam é ruim. Você tem músicos excelentes nas orquestras brasileiras, mas muito maltratados. Então, não rende 50% do que poderia render, por causa de um sistema autoritário onde o músico é o último na hierarquia.<sup>480</sup>

– A trabalho, quer dizer, tocar numa orquestra como contratado, que é aquela orquestra que você vai toda semana e vê as mesmas pessoas e o mesmo maestro, no mesmo lugar, é bem complicado. É uma situação, é uma relação..., não sei. Eu já toquei em orquestras que eram boas, que tinham um

<sup>479</sup> Essa flautista ainda cita a fragilidade dos planos do governo do estado de Goiás para a cultura: “A política cultural em Goiás é muito pobre, ela nunca tem continuidade, ela é perecível. Então, entra um governo com intenção de fazer uma orquestra e ah!, igual ao anterior, queria fazer um corpo de baile no Teatro Goiânia, então pegaram criancinhas, eu tinha 12 anos, pra formar um Corpo de Baile do Teatro Goiânia. Olha que que coisa legal! Já pensou se esse negócio tivesse ido a frente? Mas aí entra, acaba o mandato, o outro governo não leva adiante e assim é. A gente sofre com isso sempre”.

<sup>480</sup> E essa situação não parece ser um “privilégio” das orquestras brasileiras. O título de um artigo de Levine e Levine, que trata sobre o ambiente de trabalho em orquestras estadunidenses, por si só já é bem representativo quanto a essa questão: “*Why they are not smiling: stress and discontent in the Orchestra workplace*”. Nesse artigo os autores ainda tratam sobre as relações pessoais e as expectativas de trabalho nesses ambientes. Disponível em: <http://www.soi.org>. Acesso em 20 de maio de 2012.



ambiente melhor, outras que eram piores e algumas que eram péssimos. Isso depende muito do músico também, de como os músicos se comportam nessas orquestras.

É preciso que os dirigentes desses conjuntos, muitos deles não ligados à música, entendam de uma vez por todas que tocar envolve mais do que uma questão técnica ou apenas as vontades de maestros ou músicos. Envolve a doação da personalidade, das experiências e dos sentimentos, ou, nas palavras de um flautista brasileiro,

– Música é intenção, você tem que estar com moral pra fazer ela bem feita. Música é energia que você passa para as outras pessoas. Se você está triste ou se você está com raiva, aquela energia vai passar e não vai fazer bem. É como fazer comida com raiva. Vai fazer mal para quem comer. Música é comida, música é alimento.

Torna-se até difícil acreditar que, em um conjunto musical, que apresenta obras musicais com resultados tão interessantes, possa haver desavenças entre os integrantes. Mas a atividade musical em uma orquestra também não difere de muitas profissões (rotina, excesso de trabalho, preocupações, outros interesses etc.), como está bem representado na montagem sobre a foto abaixo.



Figura 23: Fotomontagem sobre músicos de uma orquestra <sup>481</sup>.

<sup>481</sup> Retirada em uma página do Facebook. Não foi possível identificar o autor, nem a data de publicação.

Trabalhar em uma orquestra é algo complexo porque não envolve somente a parte musical. Existe a necessidade de relacionamento com colegas, próximos e distantes, bem como com maestros e com a administração dos conjuntos. Não é incomum encontrar relações ruins de trabalho com músicos do mesmo naipe ou mesmo com outros músicos do conjunto.<sup>482</sup> Pelo contrário, elas são mais comuns do que se imagina.

Em uma das entrevistas, uma flautista fala sobre os relacionamentos pessoais e musicais que mantém nos locais onde trabalha. Ela nomeia esses relacionamentos como horizontal e vertical.

– Enquanto músico de orquestra, que é um trabalho muito particular porque você tem essa relação horizontal entre os colegas, você tem seus colegas de napes, depois você tem seus colegas de sopro, são vários níveis essa relação horizontal e você tem a relação vertical com o maestro. Então, são muito oscilantes. (...) E realmente dentro do nosso trabalho no dia a dia, a gente vê como as relações pessoais, mas quando eu falo relações pessoais é dentro do ambiente do trabalho, estou me atendo a isso, como elas se organizam, as relações pessoais, e isso é a pura verdade, dificilmente você vai conversar com o contrabaixista, o flautista vai falar com o contrabaixista sobre assuntos musicais. Então isso é pura verdade.<sup>483</sup>

As relações horizontais aparentemente são mais estáveis do que as verticais. As decisões são tomadas por músicos que estão em situações semelhantes e as hierarquias não são tão fortes quanto as decisões tomadas de cima para baixo.<sup>484</sup>

– [A relação com os colegas] é muito boa, mas nem sempre é tão boa quanto a gente gostaria. Agora acho que cada um tem que fazer a sua parte, na relação de trabalho, nesse meio sinfônico a gente sempre quer mais qualidade, quer mais maestros exigentes ou que queiram executar a proposta artística deles e pra isso eles pedem isso e aquilo, os próprios músicos colegas distantes. Só que você tem que pensar o seguinte: nem sempre vale a pena se perder em críticas, é importante a qualidade. (...) Enfim, as pessoas são diferentes, a formação é diferente, então o grupo tem que buscar uma

<sup>482</sup> Felizmente, nos depoimentos, as relações entre colegas de estantes nas orquestras brasileiras foram boas.

<sup>483</sup> Ela comenta ainda que “como professor é uma relação mais estável. Essa relação horizontal com seus colegas, ela acaba acontecendo a mais longo prazo. O que eu quero dizer com isso? Que a maioria dos seus colegas professores, uma orquestra é muito grande, são muitos indivíduos, mas colegas professores você conhece há muito mais tempo. Então, você tem uma relação horizontal muito mais profunda, muito mais longa”. Enquanto que a relação entre professor e aluno, apesar de ser vertical, é um processo “de retroalimentação, uma coisa muito prazerosa”.

<sup>484</sup> Há, no entanto, as hierarquias particulares de cada naipe. A posição do instrumentista que ocupa a primeira cadeira também é questionada e pode ser motivo de atritos. Ann-Sofie Köping (1993, p. 8-9) afirma que existem vários motivos para surgirem desavenças entre os músicos de uma orquestra, tais como conflitos de opiniões ou mesmo de gerações. Diz ainda que em uma orquestra sueca dois homens sentaram próximos durante muitos anos sem falarem um com o outro. Köping, Ann-Sofie. *The symphony orchestra as workplace*. 1993. Enviado por email pela autora, em 23 de maio de 2012, p. 8-9.

unidade e muitas vezes nessa busca você encontra relações, que ficam maravilhosas pessoalmente e outras que se deterioram, mas acho que é como toda relação na vida, você tem que buscar o que é de bom senso, acho que hoje uma palavra muito importante realmente é educação, gentileza, entendimento, porque existem problemas sérios nesse ambiente sinfônico, a gente sabe disso.

– Como toda profissão, tem essa coisa da competitividade, do veneno e não sei o quê. Agora, o músico é muito unido, a gente sofre junto, eu gosto muito do ambiente, eu crio também. Eu acho que a gente cria, tem vários ambientes de trabalho dentro do trabalho e eu faço parte do ambiente que é *light*, assim, que leva na farra, por que você vai fazer o quê? Você vai brigar? Você vai bater de frente a uma estrutura que é assim e sempre foi assim? Então, a gente acaba se submetendo, isso é uma coisa até triste de admitir, mas é, a gente se submete, porque a gente precisa. Mas a gente compensa com a nossa alegria, com o nosso prazer em tocar, com o prazer em fazer música. Ao invés de me aborrecer com uma picuinha qualquer que tenha dado, eu vou curtir aquele acorde, aquela passagem tal, aquele solo e dividir isso com o colega que está do lado fazendo isso comigo. Então essa cumplicidade existe, eu acho, dentro das orquestras, a gente está sofrendo junto a mesma situação, mas também está partilhando do prazer de fazer uma música junto, eu acho que isso é muito gostoso, eu gosto, eu gosto muito.

Os músicos consideram que em muitos desses conjuntos as relações humanas nos ambientes de trabalho não são adequadas, mas que, felizmente, isso não é via de regra.

– Já tive extremos de tocar na OSESP, numa época que era muito complicado tocar lá, porque eles tinham uma cobrança absurda em cima dos músicos, não só da direção, mas como dos próprios músicos entre eles. E foi criando um ambiente péssimo, um ambiente desagradável que eu não tinha mais prazer nenhum em tocar. Então, na melhor fase, na época em que eu toquei na melhor orquestra da minha vida, foi a fase em que eu tive menos prazer em fazer isso. Porque não era um ambiente musical, era um ambiente só de fazer música, de fazer música pros outros, mas não era um ambiente gostoso de tocar. E, na Brasileira, depois eu fui pra Brasileira, era uma orquestra muito gostosa, boa de tocar, uma relação super boa entre os músicos. Durante dois anos e meio foi assim, depois mudou o maestro e já começou a ficar ruim e eu pedi pra sair de novo. Saí, porque eu falei: “não quero mais sofrer em orquestra”.

– Bem, em se tratando de mundo das artes, o mundo das artes é uma selva de egos, você pode ter uma orquestra em que todo mundo se gosta, todo mundo tenha um amor por essa orquestra e este é o caso da OSB, até a chegada dessa última direção que errou muito feio nos seus projetos, nas suas ideias, parecem ser pessoas que não estão atuando dentro do seu campo, não são pessoas indicadas para dirigir uma orquestra sinfônica. Mas, como eu disse a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre era um ambiente muito estranho, eu sei que a Orquestra lá de São Paulo, a OSESP, que eu fiz cachê lá durante um mês seguido, fiz quatro concertos, é um ambiente bastante pesado, um pouquinho pesado o ambiente. Varia, esse ambiente varia de orquestra pra orquestra. A Orquestra de Curitiba, por exemplo, fiz muitos cachês lá, eu não sei se era porque eu era convidado, mas eu sempre gostei das pessoas, eu era muito bem recebido, mas, sabe, maestros convidados são sempre muito simpáticos. Mas eu não posso estabelecer um padrão dizendo que a orquestra sinfônica é assim, ela se sente assim, ela é assim, depende da orquestra.

De certa forma, no mundo da música há um sentimento de que maestros costumam considerar que as orquestras pertencem a eles <sup>485</sup> e as relações, verticais, nem sempre são boas, pelo contrário, são experiências carregadas de disputas e autoridade.

– Eu tive uma experiência, fui tocar na OSESP, e conheci o [John] Neschling, assim, de cara. E eu acho aquilo um absurdo total. A Orquestra inteira no (...), pra aguentar o maestro e toca sem o maestro. Eu só consegui tocar e entrar nas entradas, etc., quando eu consegui, [isso era] um concerto de uma semana, quatro concertos em uma semana, pra você preparar, você sabe como é que é, né? Então eu acho que eu sou uma profissional, sim, porque eu tive como encarar o Neschling. Foi aí que eu falei, porque eu podia ter dado as costas. Eu pensei: “um profissional, o que que ele faria? O que faz um profissional? Tem que ter uma atitude profissional aqui”. Eu falei: “vou encarar esse cara”.

Felizmente, há situações em que trabalhar com grandes regentes e solistas é um excelente meio de aprendizado e prazer musicais.

– Uma outra coisa também que acho que foi uma das principais coisas da minha formação musical, de compreender a música, foi o trabalho com alguns excelentes maestros, desses anos todos de Orquestra. Então, às vezes, uma semana um maestro de primeira linha, isso valia quase que um ano de ensinamento. Claro que infelizmente isso não acontecia toda semana, mas, assim, pelo ao menos naquela época cada ano nós tínhamos, às vezes, três ou quatro maestros de excelente nível, então aprendia muito, muito. Eu lembro até de uma vez, não lembro qual maestro foi, mas já há muito anos eu tocava o solo de Piccolo de Daphnis et Chloé, e sempre ganhava elogios. O [Isaac] Karabtchevsky era o maestro na época, o titular, sempre elogiava, mas, num belo dia, chega um maestro e falou assim: “por que você não faz dessa maneira?” Eu nunca tinha pensando naquilo, aí fui fazer na maneira como ele tinha me dito e o solo ficou com outra cara e até hoje eu tento fazer dessa maneira e tudo mais.

– Quando é, por exemplo, igual ao começo do ano em que a gente teve a gravação da Sinfonia Alpina com o [Frank] Shipway, foi maravilhoso. Um cara que faz você tocar com muita... que te envolve de uma forma. Então é uma combinação perfeita da minha proposta com o momento mesmo, com a realidade mesmo.

Veremos adiante (sexto capítulo) questões mais abrangentes sobre considerar o músico um profissional ou não, mas, de certa forma, ainda existe e persiste no imaginário popular a concepção de que os músicos das orquestras se reúnem para ficar tocando ao bel-prazer. Pelo contrário, as atividades do músico estão bem distantes dessa vida fácil.

---

<sup>485</sup> “A primeira Orquestra Sinfônica, era a do Brás Pompeu de Pina”, relata uma flautista de Goiás. Já ouvi inúmeras vezes pessoas não musicistas perguntando sobre o que faz um maestro além de balançar os braços diante de uma orquestra. Não muito raro, o próprio músico também se questiona sobre isso.

– As pessoas achavam até que você tocar numa orquestra era uma atividade [que] você ia lá e não consideravam aquilo como um [trabalho]. Eu falei: “não, eu sou um empregado deles, eu trabalho tanto ou mais que você”.<sup>486</sup>

– A gente fica muito vinculado à orquestra, à agenda da orquestra, você nunca sabe o que a orquestra vai fazer ou deixar de fazer. Então, você não pode marcar um recital, você tem que ir lá na orquestra e ver a agenda, você fica muito preso à agenda da orquestra. Isso é uma coisa que está me apertando demais, você fica muito preso àquela agenda, é só orquestra.

Um fato ocorrido em Brasília, há anos atrás, demonstra que ensaios e trabalho em conjunto são fundamentais para que os resultados sejam positivos.

– Deixa eu me lembrar de um fato interessante, não tem bem a ver com a história, mas é o seguinte: na inauguração de Brasília, aconteceu um fato fantástico. Digno de nota. O maestro Eleazar de Carvalho resolveu fazer um grande acontecimento em Brasília no dia da inauguração da capital. Então, reuniu as orquestras Sinfônica Brasileira, Sinfônica Nacional, Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Belo Horizonte, a OSPA, de Porto Alegre. Ensaiou em cada lugar o repertório tradicional: Guarani, Abertura, não sei o quê, pá, pá, pá. Chegamos lá em Brasília, aquela orquestra gigantesca, fizemos o ensaio. (Repassamos). E aí eu comento com os colegas: “será que ele não vai dar uma passada no Hino Nacional, não? Vai dar merda!”. E você sabe, tem convenções, né? Introdução, primeira parte, volta, não sei o quê, repete ou não repete. Olha, não deu outra: ele não ensaiou. Quando chegou na hora foi aquele desastre. Uma ou duas orquestras repetiram e as outras seguiram. O Eleazar tirou o lenço do bolso e foi fazendo assim (risos). Na inauguração da capital.

O trabalho em uma orquestra é árduo e intenso. Os ensaios são diários, com horários preestabelecidos, com uma ampla agenda de concertos, muitas vezes mais de um semanalmente, com repertórios variados e muitas vezes longos.

– A gente ensaia regularmente de terça a quinta, às vezes segunda de manhã. Terça e quarta das dez às quatro e meia, quinta é o ensaio geral de manhã que não tem hora pra acabar. Muitos maestros não fazem ensaio geral, fazem aquele ensaio desgastante, aí você tem que voltar às nove e tocar tudo de novo e nem sempre você está descansada pra isso. Normalmente são três concertos, às vezes quatro: quinta, sexta, sábado e domingo. Essa semana foram quatro concertos, semana passada também. E aos domingos acontecem concertos mais populares, normalmente só metade do programa. Mas, não é fácil, acho que não é fácil tocar um repertório, porque o repertório da OSESP nunca é um repertório leve, normalmente é um concerto de duração longa e com obras pesadas, de grandes portes, sempre grandes obras. Nunca é um concertinho. A gente vive falando assim: “estou a fim, com vontade de tocar uma quinta de Beethoven”, porque você está sempre tocando ou uma Sinfonia de Mahler ou obras grandiosas. Eles sempre fazem a programação

<sup>486</sup> De forma semelhante, outro flautista fala a respeito de seu primeiro trabalho como professor em uma escola de música: “Lá eu tinha um trabalho, tinha um chefe, tinha diretoras da escola que queriam saber de resultados, e elas nunca me cobraram isso, mas eu sempre tive essa consciência: ‘bom, agora eu estou trabalhando pra alguém e preciso mostrar um bom serviço’. Acho que estava bom, porque trabalhei lá bastante tempo, nunca tive uma repreensão, nunca me falaram ‘olha o trabalho não está bom’, pelo contrário, [elas] sempre falaram bem do trabalho, então achei que eu fiz um bom trabalho”.

com obras grandiosas que normalmente são longas ou você tem muita coisa pra tocar e dar conta disso toda semana. Uma semana você está tocando Mahler, na outra você tem que tocar a quarta de Tchaikovsky. Aí, na outra tem uma Sinfonia de Shostakovitch, não é fácil! Mesmo que eu já tenha tocado isso várias vezes, não é fácil, realmente é difícil.

– Trabalhar em conjunto, trabalhar como uma engrenagem de uma máquina é um desafio muito grande, não é só saber tocar um instrumento, exige muito mais de você em termos de atitude, em termos de tolerância, em termos de percepção, sensibilidade, do que habilidade pra tocar um instrumento.

– O trabalho na orquestra é muito intenso, a gente toca no mínimo um concerto por semana, sempre com repertório novo, ou seja, sobra pra nós aí, 1, 2, 3, 4, 5 ensaios para cada concerto, com muitos maestros convidados. A gente, ao mesmo tempo, tem essa riqueza no trabalho que são as novidades com maestros que vêm de fora trazendo coisas diferentes, maestros muito bons, maestros muitos ruins, maestros péssimos, maestros ótimos, coisas bem contrastantes. Isso realmente com o tempo vai te ensinando muita coisa a respeito de que fazer música não é só tocar notas, tudo direitinho, realmente é um contexto bem maior, em que, no final das contas, inclui o público que está lá, que é objeto, objetivo, objeto principal do que a gente está fazendo.

Um interessante exemplo sobre o que faz um músico em uma orquestra é a explicação dada por um flautista de Brasília para pessoas que não têm conhecimento do que é o trabalho em um conjunto dessa natureza.

– Imaginem vocês um trabalho em que os todos dias é reunião. Reunião normalmente numa empresa, numa firma, reunião, geralmente, é uma coisa esporádica, pode até ser frequente uma vez por semana, mas não é coisa todo dia. O normal é você sentar na sua mesa e trabalhar e fazer sua atividade: “ah, reunião! Uma vez por semana vamos equalizar as atividades, equalizar os assuntos”, e aí vai mais uma semana cada um vai trabalhando na sua mesinha. Numa orquestra não é assim que funciona, a reunião é todos os dias, permanentemente, o trabalho na orquestra é uma reunião, só que, a diferença, é que ao invés de palavras, argumentações, discussões, nós temos sons, músicas que, para que haja um resultado final interessante, tem que haver harmonia, tem que haver coerência, concordância entre os participantes. E é isso que transforma o trabalho da orquestra num trabalho extremamente complexo. Até certo ponto duro, pesado, estressante, cansativo. (...) E é isso que é o trabalho, que eu explico para os leigos, esse é o trabalho de ensaio na orquestra. O que vocês veem no concerto é a coisa pronta, é o relatório anual com lucros, superlucros da empresa, maravilhoso, funcionou bem, tudo coloridinho. Esse é o concerto pronto pra plateia ver aquilo e [admirar]: “nossa!”.

Reuniões em que está presente uma quantidade muito variável do número de funcionários, com participações mais ou menos efetivas, mas com funções e obrigações bem definidas.<sup>487</sup>

---

<sup>487</sup> Veremos adiante, quando tratarmos sobre trabalho e profissão, que o músico muito frequentemente compara a atividade musical com outras profissões, sobretudo as conhecidas como profissões imperiais: o Direito, a Engenharia e a Medicina.

– Porque ao mesmo tempo que você tem essa reunião de pessoas que [estão] se ouvindo, tentando afinar com o colega aqui do lado, com o ponto de referência principalmente que é o oboé, felizmente ele está do meu lado, (risos), então fica mais fácil pra mim, o que dirá para o último violino afinar com o naipe, afinar com os outros. Ao final desse trabalho você vê que ainda tem um ditador na sua frente, que é o maestro, que musicalmente ele é um ditador, ele tem ter que a habilidade, mas ele tem que ter a noção objetiva do resultado que ele quer. Não é só habilidade para precisão rítmica para reger, mas ele tem que ter na cabeça tudo, em termos do conceito que ele quer para aquela reunião, o que vai sair daquela reunião.<sup>488</sup>

Para aqueles que tiveram a oportunidade de trabalhar em orquestras na Europa ou nos EUA, a comparação sobre as condições de trabalho no Brasil torna-se inevitável.

– O que eu aprendi na Europa é que se você quer que um trabalho seja bem feito você tem que ter condições físicas, você tem que ter uma infraestrutura que permita esse trabalho seja bem feito lá na ponta como consequência, o produto final é uma consequência de todo um processo. Então, o que a gente vê aqui no Brasil são orquestras ensaiando em locais totalmente inadequados, na maioria das vezes, os músicos ganhando mal, sendo maltratados, ou então, sem amor próprio, sem moral.

Entretanto, as reclamações sobre a falta de condições não ficam apenas nas comparações com instituições estrangeiras.

– As reclamações dos músicos de orquestra, em todas as orquestras que eu passei, todos eles reclamam da mesma coisa. Seja lá que orquestra for a reclamação é sempre a mesma. Então, parece que você só muda a cara das pessoas, mas o resto é o mesmo, em qualquer lugar que você vá. Em todos eles. Tanto em orquestras boas quanto em orquestras não tão boas os problemas são praticamente os mesmos. No Brasil, a gente tem vários problemas em comum e a maioria das grandes orquestras não tem sede própria, não tem sala, não tem condições mínimas de trabalho. Com exceção da OSESP, hoje em dia, não sei mais qual outra teria essas condições, acho que nenhuma tem as condições que a OSESP tem, que tem tudo, tem sala, tem sala de estudo, a sede é deles, tem instrumento, tem tudo. Mas qualquer outra grande orquestra no Brasil, eles não têm, não têm lugar, eles tocam em lugares ruins. Então as reclamações dessas que não têm sede são outras, mas a OSESP já teve também as mesmas reclamações.

---

<sup>488</sup> Segundo Fabio Altman, em 1988, Peter Drucker publicou um artigo na edição de janeiro/fevereiro da Harvard Business Review “O Advento da Nova Organização”, na qual, pela primeira vez, comparava empresas a orquestras (Disponível em: <http://epocanegocios.globo.com/Revista/Epocanegocios/0,,EDG77944-8374,00.htm>. Acesso em 9 de setembro de 2013). No Brasil, já foram realizadas inúmeras palestras nesse sentido e, mais recentemente, em agosto de 2013, foi oferecido o curso pela Fundação Edson Queiroz, em Fortaleza, “A arte da liderança: uma visão empresarial da orquestra”. Disponível em: [http://www.unifor.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=4789&Itemid=1408](http://www.unifor.br/index.php?option=com_content&view=article&id=4789&Itemid=1408). Acesso em 9 de setembro de 2013.

Trabalhar numa grande e importante orquestra pode significar oportunidade de realização profissional e até mesmo financeira. Contudo, as exigências de trabalho são intensas e nem sempre carregadas de prazer.

– É bom você tocar numa orquestra como a OSESP, uma boa orquestra, mas, realmente, eu acho que é complicado por esse lado de dar conta do volume de trabalho que você tem. Realmente isso é complicado, porque você quer sempre dar o melhor, você quer sempre tocar o melhor que você pode, mas, às vezes, acho que a carga de trabalho te impede de estar disposta pra isso. Tem momentos que realmente são difíceis, de me sentir muito cansada e ter que dar o melhor de mim, é complicado por esse lado. Mas, tem momentos que eu tenho grande prazer de tocar, que eu toco com bons maestros, que eu toco em lugares que eu nunca iria, e já fui com as turnês, nas viagens, eu já fui a lugares que eu nunca imaginei que eu fosse. Tocar com grandes solistas e tocar na Sala São Paulo, também é muito prazeroso, a sala é muito bonita, apesar de ter os problemas acústicos que tem. Sem dúvida! É antagônico, eu digo que é maravilhoso e ao mesmo tempo, e tem hora, que não é nada maravilhoso. Tem essa mídia toda “a sua Orquestra OSESP”, mas tem hora que não me sinto valorizada também como artista, como músico, acho que esse lado é complicado. Porque a OSESP virou uma empresa. Então, tem hora que parece que, você chegar, estar ali, cumprir horário, a tabela, tocar as notas, parece que basta. Isso é um pouco frustrante. Eu sou daqueles músicos que gostam do que faz, eu quero me sentir valorizada também. Eu gosto de ser reconhecida também. Eu gosto de ter prazer de tocar também. Não sou músico burocrático que chega e está bom, chego lá, toquei, deu a hora e eu vou embora. Porque eu sou das que leva trabalho pra casa. Levo independente do maestro mandar ou não, eu levo, eu trago trabalho pra casa. Eu me preocupo em sempre fazer o melhor, eu me preocupo porque é o que eu gosto de fazer.

Era (e ainda é) comum que o músico tocasse em mais de um conjunto musical, ora em duas orquestras, ora em uma banda e uma orquestra, além dos trabalhos extras que surgem eventualmente. Essa prática, além de trazer grande desgaste físico e mental ao músico, diante de uma rotina extenuante de ensaios e concertos, faz com que ele se afaste dos estudos regulares fora do ambiente e dos horários de trabalho, comprometendo a qualidade e o desempenho de suas atividades, e acaba por gerar uma considerável diminuição das oportunidades de vagas de trabalho fixo em orquestras.<sup>489</sup>

---

<sup>489</sup> Para que possamos ver a extensão dessa ocupação, tomemos como exemplo, hipoteticamente, uma cidade que tivesse duas orquestras. Se considerarmos que esses conjuntos possuem, em média, três flautistas regulares em seus quadros de músicos e que se apenas um desses ocupasse uma vaga em cada uma das duas orquestras simultaneamente, apenas esse músico estaria ocupando mais de 30% dos postos de trabalho disponíveis nesses locais de trabalho. É bem provável que esses valores seriam ainda mais expressivos se tivéssemos a oportunidade de conhecer a quantidade de flautistas profissionais existentes nesta cidade e comparássemos com a quantidade de vagas disponíveis. Se levarmos em consideração o número de flautistas que buscam um lugar ao sol em todo o país, poderíamos nos assustar com os resultados. Não estamos querendo tecer nenhum julgamento das condições de trabalho de ninguém, porém, em um mercado tão restrito, a ocupação de mais de uma vaga nessas orquestras por apenas um flautista é, no mínimo, uma prática excludente.



– Quando a gente faz a universidade, a gente espera formar e estar numa orquestra, talvez em outro estado tivesse uma possibilidade maior. Eu não sei, eu nasci em Goiânia e vivo em Goiânia até hoje, mas, aqui em Goiânia, quem toca numa orquestra, toca na outra. É sempre uma reclamação de muitos músicos que quem toca numa orquestra, toca na outra e toca na outra. Em todas as orquestras que têm tocam sempre as mesmas pessoas. Isso acaba tirando a oportunidade de outros.<sup>490</sup>

Todavia, diante da maior profissionalização dos conjuntos musicais, principalmente das orquestras que possuem maior visibilidade e melhores condições de trabalho, da necessidade de maior dedicação de tempo para os estudos e o trabalho, do recebimento de mais benefícios e de melhores salários, o músico se vê impelido a se dedicar apenas a um conjunto.

– Mais tarde, ainda participei um pouco da Sinfônica Nacional por algum tempo, quando foi criada, depois eu fiquei apenas no Teatro Municipal, por não poder acumular.

Se conciliar o trabalho em dois grandes conjuntos se tornou mais difícil nos dias atuais, por outro lado, mantém-se uma prática muito comum ao flautista brasileiro, assim como a outros músicos, que é ter mais de uma atividade de trabalho fixo ou esporádico. Dentro do possível, o flautista procura conciliar o trabalho nesses conjuntos com aulas em casa (particulares), em escolas e universidades, além de outras eventuais.

– Ao mesmo tempo [do Teatro Municipal] eu vim dar aula aqui na Universidade do Rio de Janeiro, UNIRIO, ainda não era UNIRIO, o nome da escola era Federação das Escolas Isoladas do Estado da Guanabara, FIFIEG, que depois transformou em FIFIERJ, no Rio de Janeiro, Escolas Federais Isoladas do Estado do Rio de Janeiro.

– Na Orquestra, eu sou estatutária, como eu havia falado, e esses outros trabalhos, são trabalhos autônomos. No caso de eventos de casamentos e afins, eu trabalho com três empresas diferentes em Campinas, as pessoas me ligam, vejo se eu tenho a data disponível naquele dia tal hora e tal lugar. O que acontece? Às vezes eles me passam com quase um ano de antecedência e eu não tenho a agenda da orquestra, então há diversas modificações na agenda da Orquestra e eu sempre priorizo a orquestra que é o meu emprego, eu tento arranjar e aviso aos meus trabalhos extras, digamos assim, passo para outras pessoas ou eles têm outro flautista no grupo, quando eu não posso ir, e a gente vai levando dessa forma. (...) Mas eu acho que é por aí, a gente vai dando um jeito. Perdi muitos trabalhos como autônoma por causa dessa

---

<sup>490</sup> Mas isso não é uma particularidade das pequenas cidades ou das orquestras menores. John Neschling comenta que, em São Paulo, durante a reestruturação da OSESP, alguns músicos “não quiseram deixar de levar a vida que tanto se queixavam antes: tocar em duas ou três orquestras sem maior responsabilidade musical e ainda fazer bicos aqui e ali em casamentos e festas” (*Op. Cit.*, 128-129).

desorganização, mas são ossos do ofício, digamos assim. A nossa realidade aqui é essa.<sup>491</sup>

Como exposto no capítulo anterior, o mercado está ficando cada vez mais concorrido e seletivo, com mais e mais candidatos disputando as poucas vagas existentes.<sup>492</sup> Diante de uma disputa tão acirrada, é preciso sempre buscar algo a mais naquilo que você vai oferecer.

– [Hoje em dia para] o cara pra entrar na OSESP tem que vir do exterior (risos). Aí tem a distorção mais maluca ainda que é essa questão do nível inatingível, que aí já é uma outra história. (...) Esse mercado que eu falei, que é semiformal, eu acho que ele se fortaleceu e de uma certa forma as coisas melhoram. Claro que não é uma coisa ideal, mas as orquestras tocam melhor, os músicos têm instrumentos melhores, no geral. Aí, também, o nível de exigência sobe. Então a pessoa para conseguir um bom cargo ele vai ter que estar tocando melhor. Também na academia, hoje em dia eles querem fazer concurso, no mínimo o cara tem que ter mestrado, e em algumas áreas só com doutorado, então a exigência vai subindo.

Se a intenção de trabalho for por um conjunto musical de excelência musical, estável, que proporcione bons salários, e ainda estiver situada em uma cidade que favoreça outras oportunidades de trabalho, a concorrência para uma vaga aumenta substancialmente e, conseqüentemente, as dificuldades para conquistar um posto de trabalho.

– Apareceu o concurso da OSESP, em 1997, eu fiz o primeiro teste externo que esteve aberto, primeiro eles fizeram um teste com as pessoas da orquestra quando teve a reformulação que o Neschling fez. Então, primeiro eles fizeram teste com as pessoas da orquestra e surgiu uma vaga de Piccolo. Aí eles abriram concurso para América do Sul, se não me engano, então eu concorri com uns 8, mais ou menos uns 10 candidatos da América do Sul, mas, a maioria daqui de São Paulo mesmo.

– E aí, apareceu um concurso em Recife pra Orquestra Sinfônica do Recife. Nesse meio tempo eu fiquei fazendo também sobre a prova pro Teatro Municipal, pra Orquestra Sinfônica Brasileira, mas eu não consegui os

---

<sup>491</sup> Esse relato nos remete ao fato de que há uma grande carência de profissionais especializados para planejar, dirigir e coordenar, de forma eficaz, as atividades dos inúmeros conjuntos musicais existentes no Brasil. Diante disso, o músico raramente tem informações sobre sua agenda antecipadamente, para que possa se preparar para quaisquer outras atividades que desenvolva. O fato de exercer atividades eventuais é causado muitas vezes pelos baixos salários praticados nos inúmeros conjuntos espalhados pelo país. Situações semelhantes são vivenciadas por várias orquestras e bandas brasileiras.

<sup>492</sup> Um flautista de Goiânia e da jovem geração complementa: “Uma coisa que eu acho importante, que muita gente deve pensar assim, que o músico pra ele se dar bem financeiramente, como flautista também, flautista principalmente, acho que como *performer* é bem difícil. Porque como tem poucas Bandas Sinfônicas. [Em] Banda Sinfônica flauta é igual violino, igual coração de mãe, [sempre] cabe mais um. Em orquestra é bastante complicado pra você conseguir uma vaga, é uma vaga pra cinquenta flautistas, por exemplo, e desses cinquenta, quarenta são do nível intermediário, ainda sobram dez, e dez flautistas avançados vão disputar uma vaga, é complicado. Aí muita gente tem que optar por dar aula”.

lugares. (...) Eu ficava aqui sempre em terceiro e foi o que aconteceu, quando eu fiz um concurso pra Sinfônica Nacional, e eu fiquei em terceiro lugar.

Alguns flautistas relataram que foram convidados a compor os quadros de músicos de orquestras ou que ingressaram nesses conjuntos por meio de estágios ou de relacionamento pessoal e profissional com outros flautistas.

– Na OSB, diferente do que é hoje, [existia] uma escola preparatória de instrumentista com vistas a preparar os músicos para ingressar na Orquestra. Eu fui para essa escola também, paralela ao que eu estava fazendo, e quem era o professor nessa escola, que era o flautista da Orquestra, o primeiro, era o Norton [Morozowicz]. (...) e por uma questão que surgiu lá na Orquestra, deles estarem precisando, eles na época tinham três flautistas, e numa música lá, não me lembro qual na época, eles precisavam de mais uma flauta e o Norton me chamou para fazer uma terceira flauta. Então, eu fiz esse concerto, eles tinham um sistema de estágios, que hoje não existe mais, e eu permaneci durante quase dois semestres como estagiário na OSB, já participando dos concertos. (...) Logo depois, eu fui contratado pela OSB.<sup>493</sup>

– [Há] orquestras, como já aconteceu duas ou três vezes aqui, para flauta, na área da flauta, que nem audição abriu. A pessoa simplesmente indicou uma pessoa que já era da outra orquestra.

Essa prática e essa rede de relações que se formam no meio musical, de um lado, permitem que os músicos integrem as orquestras após demonstrarem capacidade musical e de trabalho em conjunto, o que de certa forma confere tranquilidade ao grupo. De outro, casos como os relatados acima também tiram a oportunidade de outros músicos concorrerem às poucas vagas existentes nessa estreita fatia do mercado.

Hoje, na grande maioria dos casos, o ingresso nas orquestras se dá mediante concursos.<sup>494</sup> Ser aprovado nesses processos seletivos é uma vitória, não só diante da grande concorrência, mas, também, dos problemas eventuais que podem surgir durante o processo de seleção.

<sup>493</sup> Vale lembrar a declaração Odette Ernest Dias, que foi convidada pelo maestro Eleazar de Carvalho para integrar a OSB, depois de saber de seu desempenho em um concurso em Genebra, como apresentado no capítulo 3.

<sup>494</sup> Os concursos surgem na vida do músico em diversas formas: nas primeiras provas de seleção para ingresso em escolas de música e, posteriormente, em universidades, nos concursos de música (com premiações que enriquecem o currículo e despontam os candidatos a bolsas de estudos ou despertam interesse de professores mais conceituados no Brasil ou no exterior) e, por fim, na entrada definitiva no mercado de trabalho. O excelente filme “Prova de Artista”, de José Joffily, de 2011, produzido no Brasil, traduz fielmente a difícil caminhada de jovens músicos para alcançar postos de trabalho em orquestras profissionais brasileiras através de concursos, nos quais os candidatos são avaliados criteriosamente por bancas examinadoras. Recentemente, treze flautistas concorreram para as três vagas da Orquestra Filarmônica de Goiás. Pode parecer pouco diante do grande número de flautistas existentes no Brasil. Entretanto, ao refletirmos que se trata de uma orquestra em formação, em um Estado que tem a base de sua economia ainda muito concentrada nas atividades agropastoris e que está distante dos grandes centros musicais brasileiros, a relação candidato por vaga passa a ter outro peso e importância. É bem provável que essa também seja a realidade de muitos outros grupos, não só as orquestras, espalhados pelo país.

– Quando eu entrei na orquestra foi um concurso bastante conturbado, problemas com edital, cancelamento, provas irregulares e coisas assim bem nebulosas que no final das contas acabou redundando na minha entrada. Algumas pessoas, no início, ficavam e criavam animosidade comigo porque, por minha causa, pelos questionamentos que eu fiz, a efetivação do concurso e a contratação dos músicos atrasou bastante.

Um assunto que preocupa os flautistas brasileiros e foi muito comentado por todos eles diz respeito à estabilidade de trabalho e renda. São poucas as orquestras (e também outras instituições) no Brasil que possuem planos de carreira para os músicos. O que se vê é que a grande maioria desses conjuntos contrata os músicos por meio de contratos temporários, sem garantia de emprego.

– Não. Ela não existe. Os próprios músicos tentaram instituir um plano de carreira bem feito. (...) os músicos da Sinfônica Nacional pensaram num plano de carreira para a Orquestra. Mas, a gente até teve uma reunião em Brasília com uma gestora do ensino superior lá no Ministério da Educação, e falou que é muito difícil emplacar um plano de carreira porque praticamente todas as categorias querem ter um plano de carreira específico. O caso dos músicos não é único, então, ela acha muito difícil. O que a gente tem é a mesma regra que vale pra todos os técnicos administrativos do país.

É preciso frisar que, como a maioria desses conjuntos está ligada às esferas governamentais, os direitos e deveres estabelecidos pela legislação trabalhista brasileira também se aplicam aos músicos. Porém, os cargos assumidos, seja pela seleção por meio de concurso público para a contratação do músico ou de convites ou indicações de maestros ou músicos, não conferem garantia de estabilidade no cargo e o músico segue trabalhando com a faca no meio da testa.

Algumas orquestras brasileiras possuem planos de carreira e há garantias de estabilidade no cargo, salários fixos e regulares, gratificações, que são fatores importantes para o músico optar por determinado conjunto. No entanto, mesmo nessas orquestras, nem sempre há garantias de que ele receberá uma melhor remuneração com a conclusão dos cursos de pós-graduação. As regras seguem, em sua maioria, os regimentos estabelecidos para o funcionalismo público em geral e, mesmo nesses conjuntos, em que esses cursos criam essas possibilidades, os ganhos advindos dessa prática são pequenos.

– Nós temos um plano de carreira que é o teto de 30 anos, então, anualmente é reajustado. A gente tem uma bonificação anual. Agora, recentemente, acho que uma coisa de dois anos, a gente passou a [ter] a titularidade também. A gente tem esse incentivo: a titularidade e também os cursos de formação

contínua, então, a gente pode receber uma gratificação por titulação. (...) Ele [o título de mestrado ou doutorado] passa a ser reconhecido, porque antes ele não era reconhecido. O meu mestrado só passou a ser reconhecido há pouco tempo.

Nem toda orquestra mantida por alguma instância governamental possui, entretanto, garantias de continuidade. Como vimos no capítulo anterior, as orquestras estão sujeitas às mudanças dos governantes e de suas concepções políticas e, diante disso, ficam à mercê de decisões que estão além das questões culturais.

– As situações de orquestra são situações complicadas, porque você não tem estabilidade, você não tem segurança, você não tem nenhuma forma de lidar com isso. O seu ambiente de trabalho não te dá nenhuma estabilidade, as orquestras têm um lema que manda quem pode, obedece quem tem juízo e elas têm sempre o rabo preso com algum político. Consegui ajustar o salário que estava defasado, então elas já acham que é grande coisa e, por isso, se acham no direito de esfolar o músico e deixar quatro horas numa praça esperando passar a chuva pra tocar depois que o prefeito chegar e inaugurar o não sei o quê. Então é um tipo de trabalho que não está vinculado à cultura de fato, eu acho. É um instrumento de propaganda pra político. A política cultural no nosso estado, ela serve pra isso. E eu acho que isso existe no Brasil inteiro e talvez no mundo de uma forma geral seja muito parecido, mas o que acontece? Aqui, como a gente não tem voz ativa, porque a gente não tem estabilidade, eles abusam disso um pouco, porque você sabe que se você falar alguma coisa você pode ser demitido, você pode ser mandado embora e não ter a quem recorrer, nenhuma legislação que te proteja, porque você está ali, é um cargo de confiança. Então, se você não faz o que eles querem, eles perdem a confiança em você e você é mandado embora por justa causa: “olha, eu não confio mais em você, eu não gosto mais de você”. Então não é uma relação profissional, é uma relação misturada, pessoal e isso é ruim, porque isso dificulta muito a posição do profissional, você não pode, às vezes, colocar a forma que você pensa, você não tem liberdade de expressar.

O relato abaixo traz consigo uma questão muito discutida entre os músicos sobre qual tipo de contrato deveria existir nas orquestras. De um lado, a estabilidade, que confere ao músico garantia de emprego, renda e benefícios sociais, pode criar a figura do músico “profissional relapso”, sem preocupação com a qualidade do trabalho e de seu desempenho musical, como vimos anteriormente. De outro, as orquestras melhor estruturadas, física e musicalmente, que pagam melhores salários e exigem do músico constante atualização dos conhecimentos e que este se mantenha em forma, pode dispensar o músico quando achar necessário ou que este não corresponda às expectativas dos conjuntos, condições que fazem com que o músico trabalhe em um clima de incertezas quanto à permanência no cargo.

– Geralmente os salários são mais altos nas orquestras privadas, mas não há nenhum tipo de estabilidade, nenhum tipo de progressão na carreira, nada.

Tal passo que na orquestra oficial, como é a nossa, os salários não são tão altos, mas você tem uma progressão salarial, você tem uma carreira, você tem estabilidade e você tem uma série de benefícios típicos de um servidor público. Então é extremamente benéfico. Agora há um ponto que é questionado, em oposição às orquestras privadas, que é a acomodação. Imagine você que um médico se forma numa universidade, abre seu consultório e fica ali durante 30 anos trabalhando sem qualquer tipo de renovação, não vai procurar nenhum tipo de formação, de atualização profissional, quer dizer, ele se acomodou na carreira dele, na profissão. Esse é um fato questionável do ponto de vista da estabilidade e do plano de carreira que pode criar uma certa acomodação, mas isso depende de quem está na liderança, na verdade, a motivação vem de quem é o líder, e a pessoa é líder não é por acaso, ninguém é líder por acaso, ninguém se transforma em líder sem ter liderança. Então esse fator não é só culpa do trabalhador que está ali. Mas, na média, mesmo assim, o plano de cargos e salários é muito interessante, é um fato motivador, até do dia-a-dia do trabalho.

Contudo, trabalhar em uma orquestra vai além das questões de emprego, renda e estabilidade. O que realmente cativa o músico é a motivação através da realização musical, fruto de entrosamento musical entre os integrantes, das lideranças, bem como das escolhas de repertório que agrada aos músicos e ao público, como relata um flautista.

#### 4.1.2 – Orquestras de Espetáculos: Musicais, Óperas e Balés

Outras importantes oportunidades de trabalho para o músico são os espetáculos cênicos, como as óperas e os balés. No entanto, mesmo fazendo parte do *métier* das orquestras, mais voltadas às obras sinfônicas, o flautista brasileiro tem tido pouco ou nenhum contato com esse repertório, visto que esses espetáculos estão, a cada dia, menos presentes nos palcos dos teatros brasileiros.<sup>495</sup>

Segundo um dos entrevistados, flautista do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, nos anos 1960,

– Tinha todo o tipo de obra, era uma temporada que fazia 4, 5 espetáculos do mesmo programa, tanto das óperas quanto do balé. (...) A Orquestra do Teatro até hoje faz isso, mas com menor frequência, porque os tempos são outros. É a economia, dizem. Ópera quase não tem aqui, lá fora a gente sabe que tem muita ópera, mas o país não é da ópera, é de carnaval (risos). O que interessa na verdade, é outra ópera, diferente.

<sup>495</sup> O trabalho do músico em uma orquestra que toque o repertório sinfônico é semelhante aos realizados em óperas e balés. Porém, a presença de cantores e bailarinos são elementos que tornam as apresentações mais dinâmicas e passíveis de alterações repentinas, tais como uma entrada antecipada ou atrasada de algum desses artistas, podendo ser um grande diferencial no momento da realização dos espetáculos. O maestro, antes atento apenas à orquestra, passa a ser um intermediário entre o que acontece no palco e no fosso da orquestra, estando, assim, todo o conjunto suscetível a surpresas.

Esse flautista ainda lamenta como estão sendo conduzidas as montagens desses espetáculos no Brasil: “hoje estão fazendo óperas sem cenário, só botando umas palhaçadas na frente, bonecos pendurados, gente que dirige ópera, como a Diretora do Teatro, que não estudou música”.

As óperas geralmente exigem estruturas grandiosas, com manutenções caras e que demandam muito investimento de tempo e dinheiro. São mantidas pelas administrações públicas ou por camadas da sociedade com poder aquisitivo e estão concentradas principalmente nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Porém, estão distantes do público brasileiro que se afasta desses espetáculos diante dos altos preços dos ingressos ou mesmo pela dificuldade de compreensão dos textos, muitas vezes escritos e cantados em línguas estrangeiras, o que, segundo Brandão, “só é possível compreender se o mesmo se encontra em vernáculo”.<sup>496</sup>

Tais fatores contribuem para que diminuam as oportunidades de trabalho para o músico, mas também para inúmeros outros profissionais (bailarinos, cantores, figurinistas, diretores etc.) ligados à área cultural.

Aparentemente, na contramão desse mercado, vemos os musicais da Broadway, tão comuns em Nova Iorque, que estão sendo largamente realizados no Brasil, mais especificamente em São Paulo. São espetáculos de entretenimento, com conteúdo de fácil assimilação, que atraem grande quantidade de público<sup>497</sup> e também de recursos financeiros, oriundos de patrocínios e bilheteria, cujas imagens são revertidas em propaganda e marketing para as empresas. Por atraírem grande atenção e grande volume de verbas das empresas patrocinadoras, os cenários e figurinos, ricos, seguem

---

<sup>496</sup> Brandão, José Maurício. *Ópera no Brasil: um panorama histórico*. Revista Música Hodie, Goiânia, V.12 - n.2, 2012, p. 44. Canclini aponta um decréscimo da participação da sociedade, sobretudo das massas, em instalações públicas (cinemas, teatros, salões de dança), enquanto cresce a audiência da cultura a domicílio (rádio, televisão e vídeo), e revela alguns motivos para o distanciamento do público dos eventos: grandes distâncias a serem percorridas entre os locais de moradia e os locais de realização dos eventos, muitos deles geralmente nas regiões centro e sul das cidades, medo da violência (grande parte dos eventos culturais é realizado à noite, preferência por ficar em casa descansando, dormindo ou fazendo tarefas domésticas, entre outras). A essa lista poderíamos incluir inúmeras outras razões para o distanciamento do público dos espetáculos musicais, principalmente os chamados eruditos, tais como a falta de políticas públicas para a educação e cultura e de ações destinadas à formação de público. Canclini, Néstor García. *Consumidores e Cidadãos. Conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006. 6 ed., p. 78-80.

<sup>497</sup> Vários desses musicais foram encenados no Brasil, contando com estruturas semelhantes às encontradas nos palcos de Nova Iorque. São longas temporadas que, apesar dos altos valores cobrados nos ingressos, atraem significativa quantidade de público, com grande poder de consumo, levando pessoas de várias idades, inclusive crianças. Um fator que pode ser considerado como diferencial é que, ao contrário das óperas estrangeiras, nesses musicais são feitas adaptações dos textos para a língua portuguesa.

rigorosamente o estabelecido pela produção estadunidense. Os artistas passam por disputadíssimos processos de seleção e ensaios até o momento da estreia e no decorrer das temporadas, que chegam a durar até mais de um ano. As apresentações são de longa duração e, muitas vezes, são feitas mais de uma sessão em um mesmo dia.

– Eu trabalhei na montagem de *My Fair Lady*, isso foi em 2007, eu fiz concurso, foi montada uma orquestra e foram mais de 200 apresentações. (...) Existe um certo desgaste físico e conversando com os meus colegas existe um desgaste de: “ah, não aguento mais essa música!” Mas, pra mim, sinceramente falando, da primeira até a última apresentação sempre foi empolgante, eu podia estar cansado fisicamente porque tinham finais de semana que eram seis apresentações de três horas cada.

É preciso concordar que há, além do desgaste físico, o cansaço mental, afinal, toca-se durante meses um mesmo repertório seguidamente, sem grandes alterações.

Os conjuntos instrumentais nesses musicais são estruturas menores do que as exigidas na maioria das óperas e dos balés, o que, de certa forma, facilita a montagem da parte instrumental desses espetáculos, mas que aumenta a concorrência pelas vagas de trabalho e as exigências da qualidade artística dos músicos.

Diante da concorrência surgem também as compensações financeiras, segundo um dos entrevistados: “o musical tem essa fama de dar uma boa remuneração, que é até merecida”. De outro lado, há ainda as realizações profissionais, afinal, o nosso flautista sai de seu espaço habitual para enfrentar novos desafios musicais.

– E outra coisa positiva do musical, que sai daquela linguagem erudita, entre aspas, sempre, sempre, de concertos, e isso pra mim foi enriquecedor no sentido de ter mais flexibilidade, mais espontaneidade, também. (...) Musicalmente foi muito bom. Eu tive chance de conhecer pessoas maravilhosas, os atores, outras áreas, outras formas de arte, dançarinos, músicos populares, foi muito enriquecedor.

No entanto, continuando seu relato sobre a especificidade desse ambiente de trabalho, esse mesmo flautista se admira que os produtores desses musicais tenham procurado contratar músicos que toquem variados instrumentos.

– É difícil você ser aprovado porque tem que ser um multi-instrumentista, eles estão querendo isso. Eu percebi isso. Que toque flauta, clarinete. Bom, família da flauta, tudo bem, não tem tanto problema, mas tocar flauta, clarinete, saxofone, tudo ao mesmo tempo, eu não vejo muita coerência, não vejo uma prevalência de querer um instrumentista tocando bem o seu instrumento, mas, enfim, isso não sou eu que decido.



Corre-se um grande risco de se perder a qualidade musical em detrimento ao fator meramente econômico.

#### 4.1.3 – Orquestras e Conjuntos de Rádio e Televisão

A rádio e a televisão foram importantes espaços de trabalho para os músicos que tocavam em orquestras, bandas, conjuntos regionais e grupos de formações diversas, muitos deles das próprias emissoras ou que atuavam constantemente no mercado de música no Brasil, acompanhando cantores e instrumentistas, com arranjos e obras de compositores brasileiros e estrangeiros. Esses conjuntos atuavam em programas de auditório, shows de calouros, variedades e entretenimento que alcançavam uma grande parcela da população.

Odette Ernest Dias diz que o poder da comunicação das rádios foi, talvez, o principal motivo que a conquistou e tocar nesses espaços era uma prática carregada de sentimentos de realização e identificação com o trabalho realizado.

– A Rádio Nacional, por exemplo, cobria a América do Sul toda. Uma coisa muito livre, não sei exatamente te explicar como é, era da União. Mas, não era exatamente do Governo. Foi uma entidade incrível. E na minha opinião, como meio de comunicação, na época, era superior o que hoje é a TV Globo. (...) Todo mundo escutava rádio. Não havia televisão, as novelas, os noticiários, tudo, o jogo de futebol. (...) Eu tive a sorte logo de conhecer o ambiente de rádio e, eu vou dizer uma coisa pra você, eu gostei imensamente. Talvez eu gostasse até mais do que do ambiente da orquestra sinfônica.

Para o flautista brasileiro os programas de rádio e, posteriormente, de televisão, foram importantes fontes de inspiração para jovens, nas quais puderam descobrir o interesse pela flauta e pela música. Altamiro Carrilho diz que no rádio podiam-se ouvir os flautistas famosos de sua mocidade.

– Eu comecei a ouvir na hora do almoço um programa, “Programa Picolino”, na Rádio Nacional, cujo programa era feito com um regional, um conjunto regional, um pianista para música semiclássico, qualquer coisa, e só. Um pianista e um regional. Quando o regional: “flautista: Dante Santoro”. Aí, caiu a sopa no mel. Todo dia na abertura do “Programa Picolino”, o Dante Santoro fazia um solo com o conjunto dele. Olha, aquele som maravilhoso, aqueles graves que ele tirava muito bonitos. Porque tinha naturalmente conhecimento de causa, estudou, e tinha um instrumento muito bom de prata, que nunca mais vi igual, uma flauta alemã, me esqueci agora o nome, (...) e o Dante tirava uns graves muito bonitos. (...) O Pixinguinha, o Alfredo da Rocha Viana Filho, o Pixinguinha. Ouvi o Pixinguinha tocando numa das

últimas vezes que ele tocou na Rádio Mayrink Veiga. Ele já não estava mais tocando flauta. Estava tocando saxofone. Mas houve lá um concurso para ver se alguém conseguiria que ele tocasse pelos menos um pouquinho, alguns compassos de flauta, uma composição dele. Ele tocou Carinhoso, não tocou muito bem, mas tocou. Mas, afinal de contas, Carinhoso é Carinhoso e Pixinguinha é Pixinguinha. Os dois nasceram unidos. (...) Eu ouvia o Benedito<sup>498</sup> quase dia e noite sem parar. Qualquer pessoa que chegasse e pedisse outro flautista, eu dizia: “não, não, aqui não. Esse rádio é especial só toca Benedito Lacerda!” Que era o Programa Picolino de todos os dias.

Em 1965, estreava na TV Globo o programa “Concertos para a Juventude”, que foi ao ar por dezenove anos, sendo extinto em dezembro de 1984.<sup>499</sup> Esse programa foi, para muitos jovens da época (inclusive para mim), um grande momento de se ouvir música de qualidade por parte de músicos profissionais, mas também de jovens talentos musicais que ali se apresentavam.<sup>500</sup>

Em outra parte da entrevista, Altamiro Carrilho dá outro relato muito interessante de como o rádio foi um importante espaço para divulgação de seu nome e de novas oportunidades de trabalho para ele e inúmeros músicos brasileiros. Contou ainda que participar de programas de rádio, a partir das imitações que fazia de flautistas brasileiros de sucesso nos shows de calouros, foi um dos pontapés iniciais para a sua carreira como flautista.

– Tive a oportunidade também de tocar no rádio, aí vem uma coisa muito curiosa, porque eu tinha uma facilidade de imitar estilos de flautistas, uma facilidade grande mesmo, a ponto de ganhar cinco programas de calouros de imitação. Todos os programas de imitação que eu me inscrevia era prêmio garantido, porque eu tinha essa facilidade de levar o som um pouquinho para cá, trazer um pouquinho mais e projetar o som de uma maneira assim, assado, de todos os cantos do bocal. Não sei, Deus me deu isto por causa da flautinha de bambu, naturalmente, embocadura difícil. (...) Eu costumava, de brincadeira, imitar o Benedito Lacerda, de brincadeira. (...) Descobriram lá meu telefone, um dos componentes do conjunto tinha meu telefone, e me ligou: “vem pra cá correndo pra Rádio Tamoio, que é uma oportunidade de você tocar num dos conjuntos melhores do Brasil, [do] César Moreno”. (...) Bom! Fui para a rádio. Aí, chegou minha hora, muito encabulado, com medo de errar, era a primeira vez que ia enfrentar um auditório seletivo, numa rádio boa, a Rádio Tamoio, considerada uma das melhores entre as três existentes na época. E fui. Aí, me baixou Benedito Lacerda. Desculpe a gíria. Veio

<sup>498</sup> Benedito Lacerda (1903-1958), exímio flautista, compositor, fez carreira na música popular brasileira, sobretudo no choro. Foi parceiro de Pixinguinha em várias obras.

<sup>499</sup> Disponível em: [http://redeglobo.globo.com/Tv\\_globo/Noticias/0,,MUL1274891-16162,00-VOCE+SABIA+CONCERTOS+PARA+A+JUVENTUDE+FICOU+ANOS+NO+AR.html](http://redeglobo.globo.com/Tv_globo/Noticias/0,,MUL1274891-16162,00-VOCE+SABIA+CONCERTOS+PARA+A+JUVENTUDE+FICOU+ANOS+NO+AR.html). Acesso em 11 de setembro de 2013.

<sup>500</sup> Em 1973, já tendo iniciado meus estudos formais de música, com o professor Estércio Marques Cunha, no Mvsika Centro de Estudos, em Goiânia, assisti a um dos episódios desse programa em que o jovem flautista do Rio de Janeiro, Eugênio Ranevsky, tocava sua flauta. Decidido, falei (bem goianamente): “eu quero tocar esse troço!”. Em 1988, durante um curso de música em Teresópolis, tive a oportunidade de conhecer esse flautista e contar a ele essa história: que ele, de alguma forma, foi responsável pela minha escolha pela flauta.

aquela intuição de imitar o Benedito Lacerda. Meu amigo, fui aplaudido, sem exagero, nos primeiros compassos, antes mesmo de terminar o primeiro motivo da primeira parte. (...) Foi um sucesso danado, o diretor artístico mandou um recado perguntando se eu queria ser contratado pela Rádio Tamoio. Aí é outra história. (...) Mas eu nunca mais deixei de seguir o estilo de Benedito Lacerda e fui feliz. Depois disso, comecei a tocar parecido com o Patápio. Fazer daquele jeitinho do Patápio.

Nos programas de música das rádios era comum que o músico tivesse que fazer certos ajustes para acompanhar cantores e instrumentistas, muitos deles sem conhecimento teórico musical, que mudavam tons e alturas conforme suas habilidades técnicas ou conhecimento musical. Altamiro Carrilho, mais uma vez nos conta outro bom exemplo:

– Então, eu disse: “bom, então, vamos fazer o seguinte: vamos tocar”. Perguntei ao conjunto: “você conhece o chorinho ‘Dinorá’, de Benedito Lacerda?” “Como é que é mais ou menos?” Eu comecei solfejar: “lá, lá, ri, lá”. Solfejar de uma forma simples que eles pudessem entender inclusive a harmonia. “Ah!” Responderam quase em coro. “Pode tocar. Conhecemos, sim”. [Eu digo]: “Pandeirista, você conhece?” “Não”. Então, eu digo: “só tem uns breques são fáceis. (Solfeja) Toda vez que for pra fazer o breque, eu faço um sinalzinho para você com a cabeça, um pouquinho antes para você ter tempo de lembrar”. Melhor do que isto só água com açúcar. (...) [Depois], apelei para o Carinhoso, com variações sobre o tema. Ah! Pra quê! Veio abaixo o auditório. Veio abaixo, foi uma emoção forte para mim, porque foi uma coisa improvisada realmente. Eu fiz o tema e na repetição já vim fazendo variações. Frases por minha conta, que cabiam certinho dentro da harmonia. Falei para o conjunto: “faça o acompanhamento normal, harmonia normal, só no final, eu vou fazer o finalzinho sozinho e vocês arrematam”. O ensaio foi este. Só no final eu faço uma codazinha e tal, eles nem sabiam o que era coda, tocavam todos de ouvido. “Eu faço o final por minha conta e vocês encerram na última nota. Dou uma nota agudíssima, preparo, lá-miiii, vocês vão saber, vou dar a última nota para terminar no tom”. “Afinal, qual é o tom?” Eu digo: “fá maior. Se ficar muito alto eu mudo para dó”. “Ah, dó é melhor” (risos). Olha só que ignorância do grupo, para você ter uma ideia com quem eu toquei e o milagre que ocorreu. É melhor dó. Eu digo: “você acham que é dó?” Toquei em dó. Foi melhor até para mim porque no final eu pude impressionar mais com umas notas agudíssimas. Terminaram naturalmente no dó.

É muito comum ouvir que o flautista brasileiro com formação erudita é habituado a tocar com partitura e tê-la como referência, de modo que a improvisação não faça parte de sua formação.

– O choro no tempo da rádio estava um pouco por baixo. Os conjuntos regionais eram para acompanhar cantor, em qualquer tom, na hora. Eu ficava fascinada, porque chegava um camarada: “o que você vai cantar?” “Ah, eu vou cantar uma música assim, vou cantar em dó sustenido menor” (risos). Uma coisa assim, ou em lá maior ou ré menor. Então, tinha que acompanhar, improvisar, acompanhar na hora. Uma coisa impressionante. Me lembro do Canhoto, Meira, o pessoal da Mayrink Veiga, eu conversava com eles,

achava esse pessoal assim: mas, tocam na hora? Na França não conhecia isso aqui, essa capacidade de tocar, assim.

Diante de situações como essa, o músico era obrigado a se virar, uma verdadeira escola do “aprender-fazendo”,<sup>501</sup> principalmente porque grande parte dos programas era realizada ao vivo.

– Eu fui da Orquestra da Globo (...) e eu conheci esse meio da rádio, dessas rádios. Naquele tempo não tinha vídeo, não tinha *playback*, nem nada. Você chegava às seis horas da tarde, entrava o jornal, entrava telenovela, entrava programa de auditório, entrava programa sinfônico na (rede) nacional. Então, você estava em contato direto com uma coisa muito ampla.

Odette Ernest Dias se lamenta de que hoje “as rádios não têm mais orquestra. A TV Globo não tem mais orquestra”. E é de se lamentar mesmo, afinal, as rádios não possuem programas dessa natureza, já que estes migraram para as emissoras de TV. Nestas, hoje, na maioria dos casos, nos programas de auditório, a música ou a parte instrumental é previamente gravada e apresentada em *playback*, como consta no relato acima.

Foram atividades que tiveram vida longa, mesmo em cidades distantes das sedes das grandes emissoras de rádio e TV, situadas no eixo Rio-São Paulo, e muito significativas para o músico como um trabalhador.

– Eu era músico [contratado] da Televisão Anhanguera,<sup>502</sup> lá eu trabalhei por volta de 14 anos. Tinha um Departamento Artístico, a própria Televisão tinha 12 programas ao vivo, nós acompanhávamos cantores, fazíamos o fundo musical, a parte musical era conosco.

Semelhante às orquestras do rádio e da televisão, que fizeram sucesso entre os anos 1930 e 1970, a Jazz Sinfônica de São Paulo foi criada em 1989, com características que unissem os moldes eruditos de uma orquestra aos de uma *big band* de jazz.<sup>503</sup>

– Eu lembro quando surgiu a Jazz Sinfônica foi uma experiência muito bonita. Foi uma orquestra sinfônica acrescida de um naipe de saxofones e um naipe de percussão popular. (...) Isso aconteceu em São Paulo, em 1990, quando foi fundada essa orquestra. E era muito bonito, porque os maestros

<sup>501</sup> No segundo capítulo, mostramos que o músico brasileiro José Maria Neves utilizava essa expressão como um “princípio metodológico funcional”.

<sup>502</sup> Emissora de televisão sediada em Goiânia, filiada da Rede Globo.

<sup>503</sup> Disponível em: <http://www.jazzsinfonica.org.br>. Acesso em 11 de setembro de 2013.

estavam felizes de ter uma orquestra dessa na mão, que era uma orquestra nos moldes das que existiam dos anos 40, 50 e 30, nas rádios e, depois, no começo da televisão brasileira. As rádios brasileiras, as maiores, umas quatro ou cinco, tinham orquestra. É o caso da Rádio Record, da Rádio Cruzeiro do Sul, da Gazeta, da Tupi, tinham orquestra e um grupo regional. Meus tios e meu pai tocaram nessas orquestras. E depois, quando vieram as televisões, as televisões também tinham, hoje nenhuma tem. Então, diminuiu demais o trabalho dos músicos.

#### 4.1.4 – Bandas

No capítulo anterior, expusemos depoimentos que tratavam da importância das bandas de música para a formação do flautista brasileiro. Esses espaços também são significativos no que diz respeito ao trabalho do flautista.

Diante do pouco volume sonoro que produz em relação aos outros instrumentos de sopro, sobretudo os metais, observa-se que as flautas são menos usuais nas bandas militares do que nas bandas sinfônicas e nas *big bands*.

No entanto, aquilo que poderia tornar-se um grande entrave para o flautista se transforma numa oportunidade de trabalho, afinal, para que o naipe das flautas tenha voz musical, principalmente diante de instrumentos com volume sonoro bem maior, é preciso que as bandas tenham uma boa quantidade de flautas e, segundo um dos entrevistados, nesses conjuntos “flauta é igual violino, [é] igual coração de mãe, sempre cabe mais um”.<sup>504</sup>

Dada a tradição e a forte ligação brasileira com as bandas e diante de uma possível ampliação do número e da profissionalização desses conjuntos no país, ainda que remota,<sup>505</sup> vislumbra-se a possibilidade de criação de mais postos de trabalho para

<sup>504</sup> Em outro momento, enviado por email, esse flautista, que coordena uma banda marcial, composta por metais e percussão, diz que já tocou em banda musical [sinfônica] e que esse conjunto funcionava bem com quatro flautas e um flautim: “as flautas dobram com as primeiras clarinetas (são em torno de duas) e a requinta, esses instrumentos (inclusive flautas e flautim) quase sempre estão na região aguda, o que faz sobressair diante dos metais. Às vezes, as flautas dobram com trompetes também, o resultado é bom e, por incrível que pareça, fica equilibrado. As flautas e clarinetas ficam na frente e isso facilita”.

<sup>505</sup> Dois fatos me levam a pensar assim: o primeiro pelo desrespeito que o governo federal tratou as bandas no país, profissionais ou não, através da ação ineficiente do Programa de Apoio às Bandas, entre 1996 e 2000, segundo Furtado (*Op. cit.*, 2000, p. 35-93); o segundo, presente no livro de Luis Milanesi, são as profundas modificações que a banda em uma cidade do interior paulista sofre após a chegada do rádio, da televisão e de outros meios midiáticos à cidade de Ibitinga, entre os anos de 1969 e 1975, e as consequências lastimáveis advindas dessas práticas: “A banda em Ibitinga, (...) depois da implantação do serviço de alto-falante e rádio, perdeu a sua função de entretenimento. Os esforços subsequentes para conservar a banda viva foram desenvolvidos em nome de uma tradição que estava morrendo e que precisava ser salva. Vez ou outra, entidades, quase sempre a Prefeitura, fazem esforços no sentido de garantir a sobrevivência da banda. Esse trabalho também mereceu atenção de setores estaduais e federais no sentido de fornecer instrumental e outros auxílios. No entanto, depois do entusiasmo inicial, as corporações desapareceram, pois as funções que tinham no início do século foram sendo desenvolvidas,

flautistas e, conseqüentemente, mais professores e alunos de flauta e de outros instrumentos.<sup>506</sup>

Vale a pena lembrar, no entanto, o que diz um dos entrevistados sobre os grandes conjuntos no país: “no Brasil a elite acha que a banda é um negócio *drag*. Eles gostam de orquestras, eles gostam da OSESP, a OSESP é maravilhosa e o resto não presta”.<sup>507</sup>

Por outro lado, felizmente, segundo Golçalvez *et al*,

a atividade musical profissional é uma realidade nas bandas, pois muitos conseguem a admissão nesses concursos e passam a encontrar na música um trabalho satisfatório e, assim, um veículo transformador de um quadro social marginalizado onde se inserem muitos jovens músicos.<sup>508</sup>

Nessas bandas, o flautista encontra não só possibilidade de trabalho, mas também de estabilidade, visto que muitas delas estão ligadas às instituições públicas, civis e militares<sup>509</sup> e são postos de trabalho que permitem que ele exerça paralelamente atividades musicais eventuais.

progressivamente, pelo registro de música em disco e fita. Deve ser observado que os componentes dos últimos conjuntos foram elementos de classes sociais mais baixas. Rico, dificilmente toca na banda. Os elementos da nova geração pertencentes a classes sociais mais altas dão preferência a outros tipos de manifestação musical, como, por exemplo, os que se utilizam de equipamentos elétricos, a guitarra e o órgão. Essa nova forma de expressão musical, predominantemente utilizada em bailes, exige um número menor de executantes. Não é a música que vai à multidão, tocando em praça pública ou desfilando pelas ruas como fazia a banda, mas é a música de salão que serve à dança. As bandas, apesar da remuneração do maestro, sustentava-se mais no gosto dos músicos do que nos estímulos financeiros. (...) A continuidade da banda será a sua transformação em bandas marciais, como tem ocorrido, para abrihantar desfiles cívicos, ou ainda a sua eruditização. Essa última possibilidade é difícil, praticamente impossível, para Ibitinga no estágio presente, já que o ensino musical é precário e os recursos para melhorá-lo são inexistentes. Há ainda uma terceira possibilidade: o encaminhamento do músico para as pequenas orquestras, ou conjuntos de bailes, sempre numa perspectiva comercial como ocorreu com os músicos da igreja que foram tocar no cinema. Entretanto, nesse caminho não existirá nem a banda tradicional, nem a banda sinfônica e nem a banda marcial”. Milanesi, Luiz Augusto. *O Paraíso via Embratel: o processo de integração de uma cidade do interior paulista na sociedade de consumo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 132-133.

É claro que esses fatos não são via de regra para todos os conjuntos existentes no país, mas as condições em que se encontram muitas dessas bandas levam a crer que, pelo menos a curto prazo, a situação não se altere.

<sup>506</sup> É recorrente o pensamento de que a concorrência é maior no meio orquestral do que nas bandas. Mas é preciso lançar um olhar mais detalhado à questão. Reconheço que, de um lado, as orquestras empregam menos flautistas, em média três (2 flautas e um flautim), enquanto as bandas podem abrigar um número maior desses instrumentistas; de outro, seria necessário conhecer quantas bandas são reconhecidas como profissionais, em atividade no país, e quais são as reais condições de trabalho.

<sup>507</sup> De alguma forma retornamos às hierarquias instrumentais e dos conjuntos, conforme análise de Bozon (2000, p. 147-160), pois essa fala traduz de maneira bem clara o sentimento de preferência dos músicos e da sociedade em geral pelos grupos orquestrais em detrimento aos demais.

<sup>508</sup> Gonçalves, Aline *et al*. *O papel social das bandas de música no Campo das Vertentes*. Disponível em: <http://www.abrapso.org.br>, sd. Acesso em 12 de setembro de 2013.

<sup>509</sup> A revista *Veja* traz, em sua edição de 25 de setembro de 2013, um alerta aos músicos da Banda da Polícia Militar do Rio de Janeiro, mas não só a eles. Segundo a repórter Leslie Leitão “a banda da PM é

#### 4.1.5 – Conjuntos de Câmara

Se os grandes conjuntos musicais representam um caminho mais tranquilo para o flautista ter trabalho e alcançar estabilidade no Brasil, os conjuntos de música de câmara caminham em direção oposta. Como profissão, ela é um campo muito limitado no país. É quase uma unanimidade entre os músicos entrevistados de que é muito difícil tirar dessa atividade o sustento e a estabilidade financeiros, diante das incertezas de trabalho e de que muitas apresentações desses conjuntos acontecem mais pelo prazer do fazer musical do que propriamente pelos possíveis rendimentos. O relato de Celso Woltzenlogel, um dos fundadores do Quinteto Villa-Lobos<sup>510</sup> e do Ars Barroca,<sup>511</sup> corrobora esse pensamento.

– Isto sempre foi um trabalho assim de idealista. A gente nunca, apesar de sermos, digamos, profissionais, a gente nunca fez questão de nos apresentarmos pedindo cachês. (...) Na maioria das vezes a gente ia, pagavam a passagem, hotel, como até hoje, quando sou convidado para qualquer coisa, eu digo: “olha não se preocupa com cachê, não. Paga meu hotel, minha hospedagem, eu vou de graça, eu dou aula e faço essa coisa toda”.

Cabe ao flautista e aos conjuntos de câmara adaptar-se (criativa e profissionalmente) às condições do momento, afinal é diante das dificuldades que surgem as oportunidades.

– Eu também toquei programa de flauta solo, só flauta. O programa era só flauta, porque não tinha pianista, não tinha essas coisas, e era uma oportunidade de fazer alguma coisa diferente.<sup>512</sup>

---

um curioso capítulo no rol das distorções. Ela emprega 134 policiais-músicos. Pode não parecer um número tão alto, mas é o dobro do que tem a banda da polícia de Nova York e mais até que a Filarmônica de Berlim, uma das melhores orquestras do planeta com seus 125 músicos. Tocar na banda fluminense é o sonho de muitos PMs: o salário é o mesmo dos colegas que se arriscam nas ruas e o turno, bem mais suave – para cada dia de trabalho, três são de folga. (...) O comando da corporação (...) avisou ainda que a boa vida dos músicos vai acabar. Se cumprida a promessa, eles terão de se revezar entre sua arte e a patrulha”. Isso deixa claro o desconhecimento sobre o trabalho do músico, de sua formação, seu conhecimento e suas habilidades, ainda que policial. Colocar o músico nas ruas, além do desvio da função original destinada a esse trabalhador, poderá incorrer em um duplo problema: o perigo de ter o músico despreparado exercendo as atividades de um policial treinado para isso, bem como um provável desinteresse do músico pela carreira nas bandas policiais militares.

<sup>510</sup> Esse conjunto, fundado em 1962, é um quinteto de madeiras composto por flauta, oboé, clarineta, fagote e trompa, e seus primeiros integrantes foram Celso Woltzenlogel, Paulo Nade, José Botelho, Noel Devos, Zdeneck Swab, respectivamente.

<sup>511</sup> Formado por Celso Woltzenlogel – flauta, Guerrinha - violoncelo, Heitor Alimonda – cravo, e Paulo Nade – oboé.

<sup>512</sup> Também é muito comum encontrar teatros e auditórios sem pianos, o que dificulta a apresentação de grande parte das obras de música de câmara destinadas à flauta transversal.

O que permite que o músico tenha uma agenda de atividades em conjuntos de câmara são os empregos em orquestras, escolas e universidades, que fazem com que o músico tenha uma renda fixa e, ao mesmo tempo, se dedique a outras atividades laborais.

- Tanto o “Ars Barroca” como o “Sexteto do Rio”, todos nós éramos primeiros solistas das orquestras.
- O Quinteto Villa-Lobos [hoje], pelo menos ali 3 são professores universitários e um é músico de orquestra. O Quarteto Radamés Gnatalli: todos são músicos de orquestra e pelo menos um é professor universitário. Então, você está vendo? Mesmo um grupo que faz isso bem, os caras têm outra atuação.

Houve, e ainda há, espaço no mercado musical para que os grupos de música de câmara se apresentem no Brasil.

- Particpei muito de música de câmara, ainda participo hoje, menos, naturalmente as chances hoje são diferentes. (...) Eu fiz mais com o Quinteto Villa Lobos mesmo, a gente viajava, ia fazer em outros estados, em outros lugares, fizemos uma excursão, em 1967, pela América do Sul: fomos até o Chile, Argentina e Uruguai, tocando músicas, inclusive de compositores locais, junto com os brasileiros e outros.

No entanto, o que dificulta um maior número de recitais são as más condições dos espaços culturais espalhados pelo país, a existência de poucos auditórios e teatros adequados para a música (ou a falta deles), os altos custos para locação desses espaços, a falta de equipamentos adequados e mão de obra especializada, a escassez de patrocínios, a inexistência de uma política cultural eficiente (em todas as esferas públicas e não só para a música)<sup>513</sup> e a falta de público.

Mesmo nas grandes cidades, a situação não está simples.

- Os espaços, [em São Paulo] onde aconteciam a música antigamente, estão sendo controlados, acho que por empresas hoje. E, antigamente, você pra tocar em algum lugar, você mandava uma proposta e mandava um projeto, uma proposta e tudo o mais. Hoje está cada vez mais difícil, você tem que ter um determinado empresário que cuida de toda a programação daquela instituição, você tem que fazer parte do círculo de contatos dessa pessoa,

<sup>513</sup> A discussão em torno das ações públicas para a cultura no Brasil é intensa. Há atualmente uma significativa bibliografia que trata dessas questões, nas quais há uma unanimidade no que diz respeito à ineficiência por parte dos governos (federal, estaduais e municipais). Em análise sobre as ações do governo federal para a música no Brasil, entre 1996 e 2000, afirmo que havia inúmeras lacunas nessas ações, conclusão que não difere dos trabalhos disponíveis no país. Furtado, Luís Carlos Vaconcelos. *Op. cit.*, 2002.



enfim, acaba se fechando um pouquinho. Eu acho que mudou um pouquinho e, de certa maneira, eu fiquei um pouco de fora disso, porque eu não sou muito de ficar correndo atrás. Eu tinha alguns grupos que a gente tocava bastante, tinha bastante projetos em que a gente participava, e hoje se você quer participar você tem que correr atrás de Lei Rouanet, lei disso, daquilo, lei de incentivo.

– Aqui no Rio está muito ruim de espaços pra tocar. Não sei se outras pessoas já te falaram isso. As séries agora estão muito reduzidas, as salas estão todas fechadas, o Teatro Municipal, a Sala Cecília Meireles,<sup>514</sup> tudo um problema, a gente tem que ficar tocando por *couvert*, por isso, por aquilo, então, o que faz com que a gente, praticamente, tenha que fazer um monte de projetos pra você poder tocar três vezes ao ano.

– Infelizmente, as coisas aqui em Brasília têm reduzido muito. Os espaços para você atuar, nós não temos, à exceção de duas casas, que eu acabei de saber que uma acabou de ser inaugurada, você não tem séries regulares, à exceção dessas duas. Então, os espaços são muito reduzidos. Ocasionalmente, acontece, hoje em dia a gente tem muito projeto: “ah, vai acontecer um projeto tal”, daí a gente se insere no projeto. Mas tem sido uma coisa bastante difícil, eu digo não somente pra mim, mas de uma maneira geral, da gente ter uma agenda de concertos. Desde 2000, a gente fundou um quinteto de sopros, aqui em Brasília, e a gente, até hoje, 12 anos, tocando juntos nesse quinteto, e a gente tem encontrado dificuldade de tocar. Você sabe tão bem quanto eu quão difícil é você ter um conjunto de longa data. Então, infelizmente, eu faço menos apresentações do que eu gostaria de fazer. Porque a gente depende de sala, e a gente não tem espaço.

Em conversa com uma flautista em Brasília, ela afirmou que realizar eventos de pequeno porte ou de música de câmara não está sendo fácil, principalmente por vivermos em tempos dos grandes eventos, preferidos pelos possíveis patrocinadores. Ora, se essa constatação se dá sobre o mercado musical na capital brasileira, sede do governo federal e das embaixadas, onde habita uma grande variedade de pessoas de inúmeras nacionalidades, o que pensar sobre o restante do Brasil?

Essas dificuldades para a música de câmara não são fatos propriamente novos. Elas já existiam há 40 ou 50 anos atrás. As dificuldades não se limitavam a verbas, aos convites ou à existência de espaços para apresentação. Elas se aplicavam também aos grandes deslocamentos desses conjuntos em um país de dimensões territoriais como o Brasil.

– Evidentemente, que todos os concertos que a gente fez pelo Brasil afora, foram sempre a convite de sociedades de cultura artística, uma coisa assim, que já tinham condições de fazer. Mas sempre foi muito difícil porque é diferente você com um duo, do que levar um sexteto, primeiro, um conjunto de câmara é muito difícil, porque você tem já, o Brasil é um país muito

<sup>514</sup> Na época da entrevista, fevereiro de 2012, houve o desmoronamento de um prédio ao lado do Teatro Municipal que acabou sendo interditado. A Sala Cecília Meireles estava em reforma e a obra da Cidade das Artes (antes da Música) ainda não estava concluída. Isso sem falar na questão dos acessos a esses e a outros espaços, pois, como explica a flautista, precisa-se de um empresário para fazer com que ocorram os eventos e haja público.

grande, então passagem aérea para seis, hospedagem para seis, entendeu? Então isto sempre foi. No caso do Ars Barroca, a gente levava o cravo.

– Particpei muito de música de câmara, ainda participo hoje, menos, naturalmente as chances hoje são diferentes.

– Então, hoje quem está, digamos assim, em uma situação melhor, inclusive está fazendo 50 anos hoje o Quinteto Villa-Lobos. Nós estamos fazendo 50 anos de atividade. A formação do Quinteto Villa-Lobos, inclusive depois que eu fui embora, mudou muito, foi mudando muito as coisas. Hoje não tem ninguém daquela época entendeu. O flautista inclusive, atualmente é o Toninho Carrasqueira, que é fabuloso, maravilhoso. Pra mim é maravilhoso. Mas o Quinteto Villa-Lobos é o que tem conseguido viajar mais, entendeu, com mais facilidade. (...) Mas, você já não viaja mais através de convites de sociedades, é muito complicado, eles também não têm incentivo, quer dizer, muita coisa que está acontecendo hoje é através destes projetos.

Porém, nem mesmo o Quinteto Villa-Lobos, um dos conjuntos mais antigos do Brasil, foge das dificuldades descritas acima. Sendo assim, o que dizer dos demais conjuntos de música de câmara, especialmente os iniciantes?

O fato de estarmos vivendo hoje, como dissemos acima, o momento dos grandes eventos (que possuem maior visibilidade, têm grande poder de inserção na mídia, atraem intensa presença de público e a atenção dos empresários e, conseqüentemente, absorvem uma maior quantidade de verbas) contribui para que as dificuldades enfrentadas pelos pequenos projetos de música de câmara aumentem.

A falta de visibilidade desses grupos é outro complicador.

– A gente vive de patrocínios pra fazer um CD ou pra fazer uma turnê, você vai buscar patrocínios. Se a gente estivesse na rádio e na televisão a gente não precisava de patrocínio nenhum. Todo mundo ia querer a gente tocando. O que a gente faz é muito bom. Se a gente estivesse na rádio, na televisão, nossos CDs todo mundo queria. Todo mundo ia chamar a gente pra trabalhar.

Ora, talvez se a música estivesse na rádio e na televisão, a situação estivesse melhor. Porém, o que vem ocorrendo é exatamente o oposto e o que se vê é a pequena inserção de música erudita, ou sua quase completa exclusão, nas programações de poucas emissoras de rádio e televisão.

Outros fatores, como a diminuição do mercado de discos de música clássica, a concorrência (desleal) por espaços com inúmeros outras linguagens musicais, o desconhecimento desse repertório pela sociedade, a pequena capacidade de discernimento do público sobre a qualidade da música oferecida e consumida, contribuem para que apenas uma pequena parcela de músicos entre e permaneça na atividade da música de câmara, como um importante meio de trabalho e renda.

Um flautista ouviu, de um amigo radialista, que não seria possível inserir na programação as músicas gravadas por seu conjunto “porque a gente tem que tocar o que a direção da rádio manda. E ela manda tocar aquilo que as gravadoras pagam para as rádios tocar aquela música”. Diante da resposta, é natural que tenha ficado indignado:

– É o tal do jabá. Que devia ser criminalizado. Tem uma batalha para ele ser criminalizado. A rádio tinha que ser democrática. A televisão tinha que ser democrática. (...) E a música faz parte [da vida do homem] e já que não está no rádio, não está na televisão, devia estar, mas, eu acho que o rádio e a televisão prestam um desserviço enorme pra população brasileira, com raríssimas exceções, e a gente tenta fazer feito o beija-flor que tenta apagar o incêndio da floresta e levando uma gotinha pra apagar o incêndio e outro fala: “mas, rapaz, você vai apagar o incêndio sozinho?” E ele falou: “olha, eu estou fazendo a minha parte. Mas, seria bom que todo mundo viesse aqui junto. Apagava esse incêndio rapidinho. Mas, se não é, eu estou fazendo a minha parte”.

Lamentavelmente, o que se constata é que os mesmos meios de comunicação, que outrora tinham músicos em seus quadros de trabalhadores e veiculavam grande variedade de música, hoje não só os afastou como descartam a possibilidade da sociedade de ter acesso a bens culturais de qualidade e que interferem na própria relação do público com a música de câmara.

Diante disso pergunta-se: o público brasileiro conhece o repertório de música câmara? Temos no Brasil público para ouvir recitais dessa formação musical? Esse público estaria disposto a pagar por ingressos e discos? Os valores arrecadados com bilheteria seriam suficientes para satisfazer as necessidades financeiras dos músicos?

Sim, nós temos público no Brasil para assistir aos recitais de música de câmara. No entanto, ele está concentrado principalmente nas capitais. Temos notícias de apresentações em cidades do interior que despertam muito interesse, mas é preciso ter certa dose de cautela ao analisar fatos como esses, visto que são situações eventuais e pontuais, muitas vezes vinculadas a festivais de música, projetos governamentais ou de empresas e instituições, e que não são tão comuns quanto nas grandes cidades.

É desejo do músico ver a plateia de um teatro cheia. Mas não podemos afirmar que os auditórios e teatros estarão sempre assim, muito menos que o público estará disposto a pagar por toda e qualquer apresentação de música de câmara. Talvez isso seja fruto da gratuidade de concertos e recitais custeados ou mantidos pelas diversas esferas governamentais e instituições privadas. Ou então esse público ainda se surpreenda com o fato de que o músico possa viver de música (“o que você faz para

viver?") e que cobrar por uma apresentação soe como algo ainda mais inusitado ("e você ainda recebe por isso?").

Ter reconhecimento no meio musical por si não basta, como é o caso do Quinteto Villa-Lobos e outros muitos conjuntos de câmara espalhados pelo Brasil. É preciso ter fama (palavra muito ampla quando se trata de música de concerto), grandes investimentos financeiros em propaganda e interesse de quem patrocina e paga pelos ingressos, para que um grupo de música de câmara consiga lotar as salas de concerto brasileiras. Curiosamente, é um pensamento que aparentemente desaparece quando os músicos e os conjuntos são de fama internacional, sobretudo os estrangeiros.

Para os pequenos e desconhecidos conjuntos de câmara brasileiros, torna-se difícil concorrer por público com os espetáculos com maiores investimentos financeiros e, conseqüentemente, com maior poder de divulgação, inclusive com propagandas pagas nos meios de comunicação.

Mesmo em comparação com outras formações, a música de câmara perde força.

– O público, quando você vai comparar com um público de orquestra ou de ópera com de música de câmara, a quantidade cai pra um terço, um quarto que comparece, que vai e já tem um interesse, e que se esvazia um pouco por vários motivos.

Diante do exposto, a música de câmara se apresenta como um complemento financeiro à atividade principal. Por outro lado, é uma atividade que gera grandes doses de prazer a quem a pratica, na qual os benefícios advindos são principalmente os artísticos.

– Música de câmara: a gente desde sempre fez, por prazer de tocar com os amigos e tal, mas nunca foi uma coisa que desse uma remuneração que justificasse você viver só daquilo, fazer só aquilo, nunca [seria] possível.

– Atualmente, só há trabalhos eventuais como solista ou música de câmara. Música de câmara é uma coisa que eu faço muito, é uma coisa que aqui no Sul não existe propriamente um mercado pra isso, no Brasil de maneira geral é complicado, música de câmara como profissão. Então pra mim é uma mistura de profissão com, vamos dizer, paixão, é mais paixão do que profissão, uma coisa que eu estou sempre investindo, sempre tem algum grupo a mais em que eu estou investindo e indo atrás, buscando material, ensaiando, buscando oportunidades de me apresentar e eventualmente isso é premiado com algum trabalho profissional remunerado. Às vezes, não! Às vezes as coisas ficam devagar e não acontece quase nada, mas eu não desisto. Pra mim, isso é uma área de investimento pessoal que traz um retorno pessoal, musical e espiritual muito grande, e em retorno pecuniário eventual é

pequeno, na verdade, mas é um complemento muito importante à atividade orquestral.<sup>515</sup>

#### 4.1.6 – Solista

Outra vertente do mundo da música é o trabalho como solista, que pode ser tanto o músico concertista como certos instrumentistas das orquestras. No segundo caso, solista é o ocupante da primeira estante dos instrumentos das orquestras e o responsável pela interpretação dos principais solos do repertório sinfônico. É uma nomenclatura tradicional nesses conjuntos e, geralmente, esse músico recebe um salário melhor do que os demais integrantes do naipe. É dele também a responsabilidade de estabelecer certos critérios técnicos e interpretativos do naipe.

O flautista solista nesses conjuntos utiliza em seu trabalho, na maioria das vezes, a flauta em dó, apesar de eventualmente tocar os demais instrumentos da família da flauta.<sup>516</sup>

– Toco flauta contralto, flautim, mas não muito, muito pouco, porque como o meu trabalho está muito direcionado a solista da orquestra, você trocar de instrumentos é uma coisa um pouco complicada, então exige realmente uma especialização.

No outro caso, o trabalho do solista, concertista, é aquele em que o músico apresenta-se à frente das orquestras, interpretando obras musicais, dentre as quais as mais conhecidas são os concertos, ou nas atividades de conjuntos de música de câmara, principalmente aquelas com formações menores, como os duos com o piano, em que são apresentadas as obras destinadas ao instrumento.

É um mundo muito seletivo em que poucos alcançam posição de destaque, não só pelo grande nível de exigência técnica e interpretativa, mas também pela enorme concorrência entre os flautistas no âmbito das orquestras e também com outros instrumentistas e cantores, quando se trata do concertista.<sup>517</sup>

<sup>515</sup> A música de câmara no Brasil é vista pelos músicos entrevistados mais como paixão do que profissão, o que, talvez, segundo aponta Menger, seja uma das compensações da atividade artística. Menger, Pierre-Michel *apud* Borges, Vera. *Op. cit.*, 2003.

<sup>516</sup> Os demais flautistas geralmente são os responsáveis por tocar as partes de segunda flauta e de flautim. Apesar de existirem inúmeros solos para esse último instrumento, seu executante não recebe a designação de solista.

<sup>517</sup> É fácil encontrar, no mercado mundial de discos e concertos, grandes solistas pianistas, violinistas, cantores, afinal, para estes existe um número de composições muito mais expressivo do que para os outros instrumentos, entre eles, a flauta. Não quero tecer juízos sobre a quantidade das obras ou a qualidade das músicas dedicadas ao nosso instrumento, mas, sim, a respeito de que essa é uma

Infelizmente, não encontramos nomes de brasileiros na seleta lista de flautistas concertistas de fama internacional. Não por falta de competência por parte deles, que, em muitos casos, tiveram oportunidades fora do país, podendo seguir adiante em suas carreiras, mas, também, por decisões pessoais que envolvem a permanência no exterior.

– Eu estava fazendo uma carreira de concertista lá [na França]. Está bom, ótimo, já senti que eu posso. Pra gente parece uma realidade impossível, mas depois que você está lá, vira possível. Mas eu falei: “que contribuição eu vou dar aqui? Aqui já tem o Rampal, já tem o Nicolet, já tem o Adorian, esses caras já tocam bem pra caramba, já dão o recado. Acho que eu vou ser mais útil no Brasil. É lá que estão precisando de mim”.

– É... poderia ter ficado na Europa, em Israel? Sim. Convite não faltava, mas o brasileiro, ele quer é o Brasil, ele é um doente, ele tem “brasilite aguda”, ele não gosta muito da maneira dos gringos serem.

Além das dificuldades inerentes a esse mercado, a questão financeira também pode ser um fator decisivo na opção por uma ou outra atividade de solista, ainda que nenhuma das duas opções seja fácil de ser alcançada. De um lado, a possibilidade de obter ganhos, às vezes astronômicos, mas incertos, no seletivo mundo dos concertistas, e, de outro, a tranquilidade conferida pelas orquestras através da garantia de um salário e de outros benefícios ao final do mês.

A possibilidade de viver exclusivamente de recitais e concertos é ainda menor quando se trata do Brasil. Para que isso aconteça é preciso ter um grande volume de trabalho que possibilite que o músico solista possa ter independência e estabilidade financeiras, o que se revelou ser extremamente difícil em nosso país.

A carreira do músico concertista assemelha-se à do trabalhador autônomo, ou seja, só existe renda quando há trabalho. Seguir em frente como *freelancer*, em uma

---

constatação que a historiografia musical revela a todo momento. De certa forma, a história do desenvolvimento da flauta nos mostra que vários compositores não dedicaram obras a esse instrumento, dadas as suas características sonoras, as quais não atendiam aos ideais estéticos pretendidos ora aqui, ora ali. É conhecido por nós flautistas, por exemplo, certo descontentamento que Wolfgang Amadeus Mozart tinha com a flauta: “diz-se que Mozart não gostava muito de flauta; ele se entediava compondo seguidamente para o mesmo instrumento, (...) a flauta também não era o instrumento adequado para sobressair”, de acordo Warrack (1979), e um dos motivos pode ter sido a deficiência de entonação, apesar de ter sido um instrumento que, ao longo do século XVIII, segundo Rónai, “começava a ocupar um lugar de destaque dentre os instrumentos de sopro” (*Op. cit.*, p. 62). No século XIX, as flautas passam a ter mais volume sonoro, mas ainda possuíam uma sonoridade metálica e desagradável. De forma inversa, na passagem do século XIX para o XX e nos anos que se seguem, a flauta, diante de seus inúmeros avanços tecnológicos, passou a ter amplas possibilidades de realização sonora e a receber grande quantidade de obras. São apenas alguns exemplos para ilustrar, de forma muito simplória, a relação da flauta com as obras musicais e seus tempos, lugares etc. Para um aprofundamento sobre a questão, sugiro consultar os livros da pesquisadora Nancy Toff, “The development of the modern flute” e “The Flute Book”, bem como a publicação da professora Laura Rónai, citada acima, sobre os métodos para a flauta transversal.

atividade marcada por incertezas, é uma decisão, como qualquer outra no mundo do trabalho, cercada de dúvidas.

No nosso caso, apenas um flautista brasileiro relatou, no momento das entrevistas, em 2012, viver como músico autônomo, mesmo assim, declarou exercer atividades como professor em uma universidade, mas sem vínculo empregatício.

– Hoje eu dou aula, quase que vivo só de dar aula, agora ainda mais, porque eu acabei de sair da orquestra, mas eu dou aula na Faculdade Cantareira, em São Paulo, dou aula também no Instituto Bacareli, em São Paulo. Isso como coisas fixas. (...) É, sou praticamente autônomo, porque mesmo nesses lugares, eu só ganho se eu trabalho. Eu ganho por aula. Então, se eu tenho menos alunos, eu ganho menos. Se eu não der aula, eu não recebo. Então, na verdade, não é um dinheiro que eu conto 100%, porque às vezes ele não vem.

O artista, que desde cedo gerencia a sua formação, ao optar por ser autônomo, passa também a gerenciar as decisões relacionadas ao mundo do trabalho. Mais do que aquele que conta com um emprego fixo, esse profissional depende única e exclusivamente de suas possibilidades de trabalhar, das oportunidades que surgem no mercado, de suas capacidades artísticas, mas, sobretudo, dos serviços realizados.<sup>518</sup>

É uma opção que envolve muita determinação pessoal, mas que é perfeitamente possível de ser realizada hoje, no Brasil, e que, como qualquer decisão no mundo do trabalho, carrega benefícios e dificuldades.

– Eu decidi que eu só iria tocar em lugares em que eu me sentisse bem. Isso realmente eu consigo fazer hoje. Só que eu não ganho dinheiro (risos). Essa, realmente, foi uma opção que eu fiz na minha vida, de não fazer mais o que eu não queria fazer, custasse o que custasse. Então eu resolvi fazer a minha vida mais modesta, eu segurei as coisas todas, pra ter uma vida boa do jeito que eu quero. Eu gosto muito de viajar, gosto de tocar, então eu me concentro, quando tem alguma coisa, pra viajar, eu vou viajar, adoro viajar pelo mundo aí, principalmente tocando. (...) Olha, eu não conheço ninguém que faz isso. Todo mundo acha que eu sou louco de fazer isso, quem sabe que eu faço isso. As pessoas acham que eu faço alguma coisa, mas, na verdade, eu faço essa loucura mesmo. Eu acho que o Brasil, hoje, dá pra fazer isso. Eu acho que existe... Quer dizer. Você tem que ter essa medida pra poder fazer isso. As pessoas mais ou menos me chamam pras coisas, então, acontece alguma coisa. Mas não acontece muito. Porque eu não faço mais cachês, essas coisas eu não faço, cachê mesmo, que o pessoal faz, eu não faço mais. É muito raro. Eu não sei se dá pra fazer, realmente é uma coisa difícil de fazer porque nem eu entendo como é que eu consigo, eu nunca parei pra fazer a conta pra saber como é que eu consigo viver. É verdade, eu não controlo isso. Eu deixo. Eu só vejo lá se está vermelho ou se não está vermelho. Se está vermelho eu faço alguma coisa pra sair do vermelho. Mas, realmente, se

---

<sup>518</sup> É muito comum no mundo musical a indicação de colegas de profissão para trabalhos eventuais para dar aulas em festivais, participar de eventos diversos, gravações ou mesmo para assumir certas cadeiras em conjuntos musicais ou escolas de música, entre outras.

botar na ponta do lápis, parece que nunca chega no final do mês com o que eu ganho, é porque eu gasto pouco também.

– Eu deixei o “Mvsika”, pedi demissão, e vim pro Rio e aqui me instalei e fiquei de *freelancer* durante muitos anos, muitos anos mesmo. (...) E aí eu voltei [da França] pro Brasil, fiquei seis meses aqui, porque já não tinha mais os lugares pra trabalhar, fiquei seis meses meio a toa aqui, fazendo uma gravação ou outra. Isso foi em 1986. (...) De novo aqui, eu voltei a ser *freelancer*, e aí eu fiz de tudo assim: todo tipo de concerto, música de câmara, chorinho, choro, muita gravação.

Seguir adiante em uma carreira, seja como autônomo ou assumindo postos de trabalho, carrega questões importantes que vão além do lado financeiro ou da estabilidade de trabalho. Afinal, muitas dessas decisões são tomadas mediante a importância que o fazer musical tem na vida desses profissionais.

#### 4.1.7 – Estúdios de gravação

Ter a possibilidade de gravar um disco é um grande desejo de vários flautistas brasileiros entrevistados. A concretização de um projeto dessa natureza representa a realização pessoal e o reconhecimento pela sociedade pelos vários anos de trabalho e pesquisa musicais.

Gravar e ter discos vendidos pode ser uma opção de trabalho e renda para o músico, principalmente para aqueles que alcançam fama internacional. Porém, mesmo os renomados flautistas da atualidade estão gravando e lançando menos discos do que outrora fizeram grandes flautistas como Jean Pierre Rampal, Àurele Nicolet, James Galway, entre outros.<sup>519</sup>

Entre os flautistas brasileiros, viver do comércio de discos surge de maneira menos significativa, uma vez que as oportunidades de gravar um disco são reduzidas e, ainda menores, as possibilidades de inseri-lo no mercado brasileiro. As gravadoras têm pouco ou nenhum interesse em produzir algo que dificilmente será consumido, principalmente aquele não direcionado à grande parcela da população.

– O mercado não se interessa muito por esse tipo de música, eu cheguei a oferecer, fui nos selos: “você não quer gravar um CD, não?” Mas eles estão sempre pensando se vai vender ou não vai, se vai ter um retorno.

---

<sup>519</sup> Porém, vale ressaltar que muitos dos grandes nomes da flauta mundial mantiveram vínculos de trabalho com instituições sólidas, como universidades e orquestras, o que possibilitou que esses músicos tivessem uma vida profissional intensa como concertista.



É preciso muito jogo de cintura e poder de convencimento, o que não é uma tarefa muito fácil, para colocar um disco de flauta à venda nas poucas lojas que comercializam discos no Brasil, principalmente aqueles que não são produzidos pelas grandes gravadoras, uma vez que os proprietários desses estabelecimentos raramente aceitam o risco de ter um produto encalhado nas prateleiras.

Essa situação faz com que existam poucos discos gravados por flautistas brasileiros,<sup>520</sup> e os existentes, em sua maioria, são resultados de projetos aprovados em leis de incentivo à cultura ou em editais de pesquisa,<sup>521</sup> de ações de marketing das empresas ou mesmo de produção independente.<sup>522</sup>

– Os três primeiros CDs são 100% independentes e tudo bancado pela gente mesmo. (...) Como você não é um cara muito famoso, você fica meio preterido ou tem outras pessoas que merecem mais que você. Então sempre foi um pouco difícil.

Os caminhos a serem seguidos para a gravação de um disco pessoal são similares aos de outros projetos culturais.<sup>523</sup> É preciso desenvolver pessoalmente o projeto ou encontrar quem queira fazê-lo, apresentar à apreciação dos órgãos estatais responsáveis pela avaliação e pelo acompanhamento dos projetos culturais (ou promoção de marketing das grandes empresas), torcer para que seja aprovado, encontrar

---

<sup>520</sup> A quantidade de discos com flautistas existentes nas lojas é menor do que a de pianistas, violinistas e cantores. Se compararmos o total de discos de música clássica instrumental com os de música popular brasileira, as distâncias serão ainda maiores, para não dizer gigantescas. E isso é fácil de verificar, pois, nas listas dos discos mais vendidos no Brasil gravados por músicos e conjuntos brasileiros, não há sequer um nome de um músico clássico nacional entre os vinte primeiros colocados. É bem provável que, quando surja um (se isso ocorrer), este não será um flautista. Assim, nem seria preciso dizer que o mercado de discos para o flautista não é nada fácil.

<sup>521</sup> É preciso que o músico busque outras fontes de recursos financeiros para seus projetos e pesquisas, pois os meios tradicionais de financiamento para produzir projetos culturais são muito concorridos e altamente vinculados aos interesses dos patrocinadores. Um flautista do Rio de Janeiro encontrou uma solução bem criativa para gravar um disco: “Por exemplo, editais da Petrobras é complicado. (...) eu consegui um patrocínio de um fomento de apoio à pesquisa. De certa forma, isso é um nicho que está aí que pode ser explorado pelo músico também. Na FAPERJ, eu fui o primeiro músico que pediu um fomento para gravar um CD e depois, que eu entrei, vários entraram. (...) Eu acho que ninguém tinha pensado nisso, de certa forma, fui meio pioneiro lá. Descobri uma fonte e isso é bom que divulga uma coisa interessante, porque a gente fica lutando, lutando e talvez aquelas fontes que são tradicionais estejam um pouco esgotadas e com competição muito grande.”

<sup>522</sup> Existe ainda a opção de se obter doações através do “*crowdfunding*” (como vimos na p. 53), que é um mecanismo de captação de recursos financeiros feito pela internet. Publica-se a ideia e o objetivo do projeto e as pessoas interessadas passam a doar e, consequentemente, a ter direito a alguma parte do produto final (um CD, um ingresso para um espetáculo etc.). No entanto, não houve nenhum caso desse tipo de captação de recursos relatado pelos entrevistados.

<sup>523</sup> Talvez possamos excetuar os projetos independentes, uma vez que nestes a criatividade do artista, para a obtenção das verbas necessárias, deve ser ainda maior, quando não são oriundos do próprio bolso ou dos famosos “patrocínios”.

possíveis patrocinadores e convencê-los a investir (talvez a parte mais difícil de todo o processo), e (ufa!) partir para a produção.<sup>524</sup>

Nessa etapa, está a gravação em estúdio, fato que poucos flautistas entrevistados disseram ter contato e conhecimento amplo do processo.

– É um trabalho especial. Ele exige, ele é um daqueles trabalhos que a gente não tem formação institucional, isso foi uma coisa que não aprendi em nenhum lugar, nesse ambiente de escola não tive nenhum ensinamento em relação a isso.

Também há a impessoalidade desses ambientes. O músico, que se prepara para tocar para um público, se vê diante de uma nova “plateia” formada pelos profissionais que lidam com os equipamentos em geral, que, segundo um dos entrevistados, “têm um ritmo todo particular deles”.

Os estúdios são espaços muito diferentes dos teatros e auditórios em que o nosso flautista está habituado a se apresentar e para os quais foi preparado para atuar. As salas de gravação são projetadas para que não tenham interferências sonoras internas e externas, tornando a acústica nesses ambientes muito mais seca do que as vivenciadas nas salas de concerto.<sup>525</sup>

Para o músico, as referências sonoras passam a ser outras. Se de um lado há a preocupação com a projeção do som amplo, limpo, rico em harmônicos e com uma grande gama de nuances, que alcance todos os pontos das salas de concerto, de outro lado, nos estúdios, os microfones captam os sons que podem ser tratados e alterados por engenheiros de som em questões como afinação, dinâmica etc. Há ainda a presença de cabos, gravadores, fones de ouvido e outros equipamentos para atender às especificidades dos resultados esperados durante o processo.

– A gente que trabalhava para ter uma igualdade de som, de repente você vê que ali, para tocar naquela linguagem, não é pra ter igualdade de som.

---

<sup>524</sup> Existe ainda a obrigatoriedade da prestação de contas ao final da execução do projeto. Vale ressaltar que os caminhos percorridos para obtenção de verba através dos editais de leis de incentivo e de pesquisa ou dos investimentos financeiros através dos planejamentos de marketing cultural das empresas são semelhantes.

<sup>525</sup> Dizer que a acústica de um ambiente é seca significa falar que os sons terão pouca projeção. Nos estúdios, onde há necessidade de um ambiente livre de ruídos externos e internos, os microfones se encarregam do processo de captação dos sons até o equipamento de gravação. Nos teatros e auditórios destinados à música, geralmente há maior projeção sonora, conseqüentemente com uma acústica menos seca, em muitos casos, em que os sons podem ser ouvidos com grande riqueza de harmônicos e grande projeção, sem a necessidade de recorrer a aparelhos de amplificação.

São características que fazem, a princípio, com que esses espaços sejam ambientes estranhos ao nosso flautista (“Estúdio é sempre um mistério!”, declara um flautista), e, mais uma vez, o músico se vê diante de um tipo de atividade não vivenciada nas escolas de música e academias, ou, em outras palavras, terá que aprender-fazendo.

– No início, claro, pra mim era uma novidade, mas aos pouquinhos você vai entendendo como funciona, eu comecei a ficar, digamos assim, mais esperto nessa coisa de você participar de uma gravação em estúdio, o que pode você corrigir, o que você não pode corrigir e tudo mais. Então foi uma coisa que foi acontecendo desde muito cedo.

– No começo é difícil porque você é acostumado a tocar ali com o calor do público, com o calor do palco e você vai para um estúdio, só está você, sozinho, o cara te vendo lá, solta o clique - Tac Tac Tac.<sup>526</sup> Você ter que interpretar ainda é difícil. No começo eu errava, no estúdio você descobre o tanto que você é ruim (risos). O tanto que você não toca nada. No começo eu apanhei mesmo, eu gravava um trecho fácil eu ficava nervoso, eu ficava mais vermelho do que eu estou agora, não gravava e o cara falava, o arranjador: “interpreta moço, pode interpretar”. Eu falava: “como?” Eu pensava: “como, se ninguém está me vendo aqui. Tem um clique aqui toda hora, um metrônomo chato aqui no meu ouvido”. Com o metrônomo é difícil para você gravar. Tem um metrônomo. Toda hora eu corria, e o cara falava: “vai com calma, vai com calma”. Eu atrasava, no começo é difícil. Só que a partir da terceira gravação você vai acostumando e minha sorte é porque nas primeiras gravações tudo estava escrito na partitura, os arranjadores foram bem competentes. (...) Gravação em estúdio é experiência, não tem jeito, quem é acostumado a tocar, pode tocar pra caramba no palco, mas se nunca gravou vai chegar no estúdio, na primeira vez, e vai levar um porrada na cara (risos). É bem diferente. Mas acostuma, aí depois vai pegando o jeito e você acaba aproximando o estúdio do palco.

– Você tem fones de retorno, que é uma coisa que atrapalha enormemente na hora de tocar, porque normalmente você escuta o seu próprio som. Ali não. Você escuta o som que entra no microfone, vai lá no amplificador, volta pelo o retorno e vem pro fone. Ainda a voz dele conversando e falando. Então, tocar em estúdio, quando você pega o ritmo depois de um certo tempo, você se acostuma a essas especificidades do trabalho e fica muito fácil de gravar, mas sem experiência é um processo bem complicado, bem trabalhoso.

– No começo eu fiquei um pouco ansiosa, digamos assim. Mas eu gosto de fazer, é tranquilo, quando tem algum erro a gente volta um pedacinho e refaz, então não é o problema. O problema maior é quando resolve fazer um tal dum *rallentando* e você (risos) não tem ideia, você tem que ouvir bem pra ver como o grupo que já gravou, fez pra encaixar. Então esse pra mim é o maior problema, de resto não tem problema nenhum, eu gosto de fazer.

Aparentemente, o processo de gravação em estúdio é um trabalho simples. Mas não o é. Seguem-se inúmeras etapas, eventualmente lentas e repetidas várias vezes, para a montagem das partes musicais.

<sup>526</sup> O “clique” serve para indicar a marcação da pulsação dos andamentos das músicas. É um som, algo que lembra um som percutido, produzido por um computador, que substitui o metrônomo, acessório muito usado pelos músicos.

– Primeiro se grava a base, no caso de uma gravação normal, comum, de música popular a base é piano, baixo e bateria. Então esses três costumam gravar juntos: o piano, o baixo e a bateria. Depois disso gravado aí começa a colocar coisas a mais que vão ter na gravação, se tem o saxofone, vai lá o saxofonista e grava a parte dele; se tem o trombonista, vai e grava a parte dele, pode ser no outro dia, nem precisa ser no mesmo dia, nem na mesma hora. (...) Então, o primeiro gravou a participação da parte dele e vai embora, entra o segundo grava a parte dele e vai embora, terceiro, muito raramente se grava duas, três pessoas ao mesmo tempo, a não ser a base.

O estúdio é um espaço de trabalho que exige do músico grande capacidade de leitura musical, bom desenvolvimento e habilidade técnica para que, diante de uma partitura, possa ler e interpretar as partes no menor tempo com o melhor resultado possível.

– E tem uma questão prática que é o seguinte: o estúdio é alugado por hora, pra você fazer sua gravação, e não é barato. Então, o músico tem que ser bom, porque se ele chegar lá na hora e começar a gaguejar e começar a errar muito, vai ficar caro para o sujeito que está pagando. Então você não pode chegar lá na hora e ficar dando muito bobeira, errando, você tem que chegar e fazer o melhor possível da primeira, na segunda vez no máximo está gravado, na terceira vez já começa a ficar aquela coisa chata, já começa a gerar um clima. Mas, o estúdio funciona assim, como é caro, normalmente o sujeito, o diretor de gravação organiza um esquema que ele faz uma reserva de umas quatro horas do estúdio e chama uns quatro, cinco músicos para gravar no horário escalonado.

Porém, é um trabalho que, descortinados os “mistérios” dos estúdios, torna-se relativamente fácil para o flautista.

– Era um trabalho de demanda técnica, para nós músicos profissionais, instrumentistas, relativamente baixo. Era um trabalho que pagava bem e exigia pouco. A gente gravava com um clique, ou seja, tinha um clique impondo o tempo. (...) Então, basicamente é isso, é um trabalho um tanto quanto que mecanicista, esse tipo de gravação: tem um clique, tem uma música na frente e você vai “pó, pó, pó”, afina, ritmo, você não ouve o todo, você ouve um clique, uma base, uma voz de guia, e sua parte do naipe que eventualmente está gravando com você ali. Ponto. (...) É um trabalho comercial sem grandes coisas, eventualmente você tem um solo, mas, geralmente, esses solistas de instrumentos não são músicos das orquestras sinfônicas, são solistas especialistas em música instrumental.

Um fato interessante relatado pelos flautistas chamou a atenção sobre os processos de gravações da música erudita e da popular. Não que eles sejam totalmente diferentes, mas cada um tem suas particularidades. Na música popular as obras são gravadas em etapas, ou seja, com os instrumentos e vozes inseridos individualmente,

como exposto acima. Quando se trata da música erudita, as obras são gravadas com os instrumentos tocando ao mesmo tempo no estúdio ou nos auditórios e salas de concertos, por exemplo, quando se trata dos grandes conjuntos.

– A gente sempre tocava junto, tem obras que dá pra fazer separado, gravar uma coisa, mas isso é mais popular. Mas em conjunto é mais difícil, tem que ser todos ao mesmo tempo. Tinha que separar bens os instrumentos no canto da sala, com biombo às vezes para não misturar muito, era desse jeito. Não eram aqueles estúdios grandes. [Tinham] estúdios de igreja, a gente gravou algumas obras, outras foram em estúdios mesmo da RCA.

– Eu tenho trabalhado em gravação, tenho gravado algumas coisas com a OSESP e aí não é um trabalho de estúdio, é um trabalho que a gente faz no palco, muitas vezes gravações ao vivo, é mais tenso, gravar música erudita é um trabalho mais tenso do que gravar música popular, porque a gente tem, primeiro, uma exigência de perfeição muito grande. Na realidade, na música erudita se procura criar, essa é a minha opinião, a estética que existe por trás da gravação da música erudita, é procurar repetir a experiência como se eu estivesse numa sala de concerto. Até o tipo de sonoridade, esse tipo de coisa que você procura na gravação é isso. Tem uma perfeição, um negócio, e quando você está numa orquestra muito grande, estão ali 100 pessoas tocando, e se você tem algum problema, erra uma nota ali, é um trabalho que você causa um problema no trabalho de 100 pessoas. Então, é um trabalho de muita concentração e de muita atenção.

– Tem outro tipo de gravação que você grava música de câmara, gravação de piano, quintetos de sopros, que é um trabalho de natureza inteiramente diferente [da música comercial] e requer uma especificidade que, pela minha vivência com isso, já começa pelo instrumento que você tem, o resultado já começa mudar porque o microfone responde diferente ao instrumento do que o ambiente, o ouvido ouvindo no ambiente. O microfone responde a certos instrumentos muito bem e a outros muito mal, independente de como isso está soando num contexto meramente acústico. Então já começa por aí. Vem uma série de detalhes técnicos do flautista que também são bem diferenciados para uma execução ao vivo, ou seja, numa execução ao vivo algumas coisas são importantes e na gravação não e vice-versa. Então aprender a gravar bem é uma arte que requer experiência, empenho, e até mesmo na escolha do próprio instrumento, pra não falar de que se você toca com, vou dar um exemplo grosseiro aqui, mas que acontece, com um pianista que toca excessivamente forte. Essa gravação, por mais que você equilibre, ela nunca vai sair bem, ou seja, ela tem que fazer sentido, por si só, essa execução, em todos os aspectos musicais de equilíbrio, de fraseado, de qualidade de som, de afinação. Tem que fazer sentido como um todo para que faça sentido depois, com todas as manipulações que foram necessárias para que se melhore.

Ora, mas para nosso flautista, habituado às amarras da música erudita, mais rígida e cheia de regras, gravar a música popular é uma grande caixinha de surpresas. Ele se depara com situações musicais distantes das realidades vivenciadas em sua formação.

– E eu tocando flauta quadrado pra caramba. E eles falaram: “canta esse negócio”. Eu cantei e eles: “bicho, toca igual você canta. Você canta com o

*swing* perfeito”. E eu falei: “então como é que é?” Então, aquilo te leva a uma reflexão.

– Quando eu voltei para o Brasil, (...) eu era músico sinfônico, “pá, pá, pá” [solfeja], tocando aquela síncopa. (...) Era um quarteto de flautas, mas aquele negócio todo sincopado. “Tique, tique, tique” [solfeja]. E eu rapaz, eu dancei literalmente, foi um desastre. “Tá, tá, tá” (solfeja). Eu me lembro que ele dizia assim: “professor, *swing*! Cadê o *swing*?” E eu procurando no bolso: “eu não tenho *swing*” (risos).

Falta ao erudito o famoso “*swing*”, o gingado da música popular, a improvisação, que acabam sendo descobertos, novamente, na base do aprender-fazendo. Porém, felizmente, os estúdios e o ambiente de gravação são considerados por vários músicos como verdadeiras escolas de aprendizado musical. O contato com a linguagem da música popular e com músicos habituados a tocar com um “molho”, a que se refere um dos entrevistados, permitiu que inúmeros músicos participassem de gravações em estúdios numa forma de troca de conhecimentos.

– Tive a felicidade de conhecer alguns excelentes músicos, muitos já falecidos, Radamés Gnatalli, o Copinha e, então, foi uma convivência.

– Tocar em estúdio é uma experiência também muito enriquecedora, do ponto de vista profissional, diferente de tudo que você possa imaginar que é estudar um instrumento, ficar lá quatro, cinco anos na universidade, pegar uma sala para estudar as peças que o professor passou e vai estudar aquelas dificuldades técnicas e vai, apresenta pro professor. (...) Aí, você chega no final com diploma: poxa, você agora é flautista! Pois muito bem. Então, vai tocar no estúdio agora. E você chega no estúdio e, meu Deus do céu, eu não sou flautista coisa nenhuma, eu não sei nada!

– E a partir desse momento, o Jorginho, que era excelente saxofonista e flautista, com solos importantes gravados em disco aí, começamos a ficar juntos. Ele me dizia: “oh, é uma colcheia, mas não se toca colcheia; é pontuado, mas não sei o quê”. E eu passava para ele os detalhes de som, que a partir da terceira oitava ele tinha dificuldade e aí formou-se a dupla “Cosme e Damião”. E a gente começou a gravar que não parava mais, eu fui aprendendo esse molho. Entrei para a Orquestra da TV Globo, que era a base da [orquestra] do Severino Araújo, um dos grandes músicos, um dos maiores músicos que você pode imaginar, estava na Orquestra da Globo. E eu ali tocava ao lado do Copinha, Zé Bodega, Maurílio, Maciel, aquela gente toda fantástica. Eu fui aprendendo esse molho dessa linguagem da música popular. Aí, comecei a trabalhar muito.

A partir dessas falas, pode-se constatar que os processos de gravação de música popular ou erudita não são tão distintos entre si e que as dificuldades estão presentes nos dois momentos. São linhas muito tênues que se tocam em diversos momentos. E, nesses ambientes, o flautista brasileiro acaba por se adaptar muito bem. Novamente ele demonstra que os atributos técnicos e os conhecimentos musicais, a

curiosidade e a força de encarar desafios que possui, permitem-no atuar em atividades e apropriar-se de espaços estranhos à sua formação.

Outros fatores interessantes que ocorrem nos estúdios de gravação são a aproximação e a intermediação entre as linguagens e os personagens da música popular e erudita, como expõem os flautistas abaixo.

– [Era] um universo diferente pra mim porque a maior parte das coisas que se gravava era de música popular, era uma coisa totalmente diferente, basicamente não tocava nada de música popular, a não ser de brincadeiras às vezes com os amigos e tal. Então foi um universo bastante diferente que começou a se abrir.

– Trabalhei também muito em gravações para o Roberto Carlos, principalmente, na CBS, que era no centro da cidade. Eu e muitos colegas. A gente saía do teatro e ia gravar naquela época. Hoje o Roberto Carlos também não faz isso, é o conjunto dele e tal, não tem mais orquestra, era orquestra grande. Mas tudo valeu à pena, vai mudando e a gente vai esperando.

– Depois que eu entrei na faculdade, que eu comecei a ter um contato maior com a música erudita e as minhas gravações melhoraram. Porque música erudita tem muito daquela coisa da limpeza do som, de Mozart, você tem que tocar todas as notas iguais, redondas.

Nesses espaços, criam-se, assim, redes de relações em que os músicos constroem e ampliam as oportunidades de trabalho e renda.

– O Copinha<sup>527</sup> um dia me disse, eu cheguei a começar a fazer umas gravações, ele tinha muitas gravações, e ele tinha uma gravação muito importante, duas e não podia ir nas duas. Então, disse: “você pode ir me substituir?” Eu disse: “eu vou”. Aí fui a essa gravação. E foi um momento decisivo na minha vida.

Mesmo com uma extensa rede de relações, eventualmente, era (e ainda é) preciso optar por uma ou outra atividade. No entanto, ouve-se muito que o brasileiro sempre “dá um jeitinho” e o nosso flautista não iria fugir à regra.

– Veja você: eu tocava na Sinfônica Brasileira, de manhã, de tarde, tinha Sinfônica Nacional, dava aula na Escola de Música da UFRJ, como auxiliar de ensino, trabalhava na FUNARTE, tinha a TV Globo, dava aula na Escola Villa-Lobos e gravações. E como é que era para coordenar tudo isto? Então, muitas vezes era aquele negócio, aquela famosa expressão: ‘manda o Lima’ (risos).<sup>528</sup>

<sup>527</sup> Nicolino Cópia (1910-1984), flautista brasileiro nascido em São Paulo com grande destaque na música popular brasileira, especialmente no Choro, participou de inúmeras gravações.

<sup>528</sup> A expressão, “Mandar o Lima”, segundo Ricardo Feltrin, “tem origem no meio artístico musical. Quando um músico da noite falta a um compromisso, por exemplo, costuma-se dizer que ele ‘mandou o Lima’. Tim Maia (1942-1998), por exemplo, vivia mandando o Lima”. Disponível em

Em alguns momentos, é preciso lançar mão da criatividade e da malandragem do brasileiro para participar de uma gravação.

– Eu estava na Sinfônica Nacional, e eu tinha uma gravação importante lá perto da Rádio MEC. Eu estava ensaiando com a Sinfônica Nacional, com o maestro Bocchino, o ensaio começava às duas, três horas tinha gravação num estúdio, Estúdio Havaí, perto na Rádio MEC. Eu disse: “cara como é que eu vou sair daqui agora, não posso”. Eu já estava sempre mandando o Lima na orquestra (risos). Aí, eu inventei uma história. Tirei uma chave, uma mola da flauta,<sup>529</sup> quando passava no fá sustenido, saía um fá natural. A primeira vez o maestro, o Bocchino, tinha um ouvido de..., olhou assim para mim, eu entendi, né? Eu tinha tocado uma nota errada. Aí, contei com a maior cara de pau, na segunda, terceira passagem, fá sustenido, eu disse: “maestro, quebrou uma mola aqui, eu vou ter que ir rapidinho até o Zé Baiano para consertar porque...” “Ah, então vai, pode ir”. E fui fazer a gravação (risos).

São gravações que, muitas vezes, não podem ser dispensadas, dada a importância para a carreira do músico que, diante disso, tem que se virar para participar desse momento.

– Se o arranjador [do Roberto Carlos] escrevesse assim: “amanhã no ensaio geral da Nacional tem uma gravação, vocês podem vir?” Pô, eu dou um jeito. O Roberto Carlos era o seguinte: ele gravava, a gente gravava três ou quatro versões da mesma música. Meio tom acima, meio tom abaixo. “Dá um tempo aí moçada, vamos fazer um lanche”. Ele respeitava muito os músicos. Quando se tinha uma gravação com ele, podia ter o que tivesse eu dava um jeito de dar prioridade para ele. Então é o seguinte: você quando está neste ambiente, se você não vai nessa, de repente você não vai na outra.<sup>530</sup>

Recorrer a táticas como essas, de alguma forma, asseguram aos músicos a participação em trabalhos importantes. Integrar um grupo de gravações ou mesmo ser escolhido para participar da gravação de um disco de um músico de sucesso pode significar um grande impulso na carreira profissional, garantia de novos trabalhos, possibilidade de ganhos financeiros. Assim, torna-se importante não perder tais oportunidades de trabalho.

Mas essas situações, apesar de ser um fato corriqueiro de muitos músicos e que soa como engraçado, também podem ser vistas como uma atitude de displicência assumida diante de atividades que não exijam tanta “responsabilidade”. Carregam

---

<http://f5.folha.uol.com.br/colunistas/ricardofeltrin/957731-em-reportagem-globo-esconde-marca-de-carro-com-esparadrapo.shtml>. Acesso em 10 de janeiro de 2014.

<sup>529</sup> As molas da flauta são pequenas hastes de metal (prata, ouro) responsáveis por dar pressão para que as chaves abram ou fechem quando acionadas pelos dedos.

<sup>530</sup> Esse flautista ainda participou intensamente de gravações com Chico Buarque, Francis Hime, entre outros.



representações do jeitinho de agir e da malandragem do brasileiro, culturalmente inseridos em nosso imaginário e aceitos pela sociedade, contribuindo ao fortalecimento de uma imagem pré-concebida sobre o flautista brasileiro como sendo uma pessoa que tem uma vida mansa e tranquila, ou, em outras palavras, “leva a vida na flauta”,<sup>531</sup> contribuindo negativamente para a identidade do músico como profissional.

Infelizmente, o mercado de gravação tem encolhido ano a ano. Os relatos indicam que há 20 ou 30 anos atrás, ele foi mais intenso e interessante para os flautistas, seja pelas oportunidades de aprender novas linguagens e de ter contato e trocar informações com músicos maravilhosos, como vimos acima, seja financeiramente.

– Às vezes, você fazia uma gravação e ganhava o que ganhava em uma semana ou duas na orquestra ou dando aula.

Nos relatos a seguir, mãe e filha, flautistas, com larga experiência em gravações, reclamam de que os tempos das vacas gordas já passaram e que os trabalhos em estúdios diminuíram consideravelmente.

– Gravação: eu gravava quase todo dia a música popular. (...) Aquelas marchinhas de cinquenta anos atrás. Aquilo era gravado, a gente começava a gravar carnaval em estúdio desde o mês de agosto. (...) Aí, novembro, as rádios trabalhavam aquilo. Mas não só no tempo do samba-canção, da bossa-nova. Eu gravei tudo, eu gravava quase todo dia. Então, esse é um mercado que não existe mais. Acabou! Acabou!

– E eu já participava de um ambiente de gravação muito forte, aqui eu era muito chamada, enquanto existia gravação (risos). É uma coisa que não existe mais agora e que faz muita falta. Este tipo de chamada telefônica diária. (...) Ainda nos anos 90, a gente ainda tinha trabalho de estúdio muito grande. Ainda tinha uma participação.

Esses relatos demonstram que a diminuição das chamadas telefônicas, feitas pelos “arregimentadores” dos estúdios para combinar os detalhes das gravações horários, valores etc., é um reflexo do encolhimento desse mercado de trabalho. Retornando aos relatos dessas mesmas flautistas, podem-se entender outras mudanças nesse nicho de mercado. Desta vez, sobre as formas de pagamento.

– Era pago na hora. Sabe como funcionava a gravação naquele tempo? Telefonavam: alô, gravação. Aonde? Estúdio Odeon, Estúdio Som Livre. (...) Você não sabia o que que era! Chegava lá na hora, partitura, às vezes um arranjo manuscrito, na hora, como eu tinha boa leitura. Primeira hora era

<sup>531</sup> Aparentemente, essa conduta de não encarar com a devida seriedade atividades que não exijam ou representem tanta responsabilidade não é um privilégio apenas dos músicos.

paga dobrada. Cada 45 minutos você ganhava outra faixa. (...) Você vai gravar hoje em dia, por causa de um colega vai te chamar, por causa do meu disco, depois eu vou gravar no seu. Você vai passar uma tarde inteira gravando uma música e depois você vai ganhar, se ele te pagar na hora, uma música. Não é assim? Era pelo relógio. A gente recebia na hora. Quando a gente não podia receber na hora, a gente (deixava) algum dinheiro na caixinha. Tinha uma caixinha do arregimentador. O pagamento não saiu, só vai sair daqui a três dias, você queria receber pela caixinha, mas, você sempre saía da gravação com dinheiro no bolso.<sup>532</sup>

– E era pagamento na hora, você assinava ali na hora, o arregimentador te chamava, você assinava, ficou tanto, de tal hora a tal hora, vai receber tanto, passa no caixa e pega ou, então, dá o número da sua conta e depositavam. Hoje em dia pra você receber uma gravação você tem que se tornar uma pessoa jurídica. Você tem que deixar o imposto pelo trabalho que você vai fazer ali. É uma coisa que ficou muito louca isso.

A redução dos trabalhos em estúdios, porém, não é uma constatação apenas dessas profissionais, nem mesmo uma particularidade apenas dos flautistas. Há, ainda, a reclamação de que os produtores têm preferido músicos multi-instrumentistas, assim como no caso dos musicais, como vimos acima, e outros fatores que contribuíram para a diminuição dos trabalhos em estúdios, como constatam os entrevistados.

– [O mercado de gravação] diminuiu consideravelmente e essa não é uma constatação só minha. Todos os colegas de estúdio falam isso, porque eu podia falar: “ah, eu não sou mais chamada porque tem outra pessoa que está sendo chamada”.

– Isso durou alguns anos, hoje raramente acontece, pelo ao menos eu, que não trabalho nessa área, e também de que hoje todos os instrumentistas, a maioria deles que trabalha nessa área, você tem que tocar outros instrumentos, todas as pessoas que gravam muito hoje tem que tocar flauta, sax, clarineta, porque dificilmente eles vão chamar um músico para fazer cada coisa. Naquela época eles chamavam. Hoje raramente acontece isso. Então, você tem que ser um multi-instrumentista como todos os grandes que a gente tem aqui, que tocam todos os instrumentos. Então, é muito difícil, a não ser quando é uma coisa assim mais específica, que eles chamam alguém, mas normalmente são os multi-instrumentistas hoje que participam das gravações.

– Agora acabou isto. Quando começaram os instrumentos eletrônicos a chegar ao mercado, você já não fazia mais ginga, a ginga passava a ser feita em casa e o cara sozinho com os teclados com aquela coisa, entendeu? Primeiro porque a reprodução do grave na televisão, por exemplo, você não ouve. Então tanto faz com baixo acústico ou com baixo eletrônico, quer dizer, mudou muito, mudou muito mesmo. Eu me lembro, você vê, por exemplo, gravar com o Nelson Gonçalves. De repente você vê os arranjos dele com instrumentos eletrônicos, era um negócio que não dava para entender, você começa a substituir, o cara [diz]: “ah, eu quero o efeito assim e tal”. Hoje você vê, por exemplo, esse é um negócio incrível, você entra em um estúdio de gravação, você está gravando com computador, aí a música repete. Aí: “tá, ok, eu já tenho, já tenho o suficiente”. Peraí, *copy, paste*, entendeu? Então esse mercado de gravação também caiu muito, caiu muito,

<sup>532</sup> Integrante da geração mais nova, uma flautista de 22 anos relata que fez apenas dois trabalhos em estúdios e as duas vezes foram de amigos: “foi tudo certinho e a questão de pagamento (...) foi por faixa”.

eu peguei o final do período de gravações, depois as coisas começaram a escassear, escassear.

Hoje as novas tecnologias presentes nos estúdios (computadores e *softwares*, gravadores digitais etc.), bem diferentes e distantes das existentes há mais de trinta anos atrás, também contribuíram para essa situação.

– Antigamente, quando eu comecei a gravar, era gravação tudo mecânica, era gravação com fita cassete, como chama esse negócio? Fita de gravação... Fita magnética. Era gravação com fita magnética. Então se tenho que fazer um corte, um corte era um corte mesmo de verdade. Tinha que cortar a fita, era um corte físico, ele tinha um equipamento onde ele colocava a fita e ali tinha uma canaleta, ele vinha com estilete cortar. Primeiro ele tinha que descobrir o lugar que ele tinha que cortar, então ele ficava segurando os dois rolos, era um gravador de rolo, e segurava o rolo,<sup>533</sup> virava pra descobrir onde era o problema, onde era a nota errada... “Opa, a nota errada é aqui”. Imagina! O técnico que fazia isso tinha um ouvidão, ele ia lá com um estiletinho e botava naquela canaleta e cortava, depois cortava outra, emendava aquele troço e ficava ali. Hoje essa coisa ficou muito mais fácil com os programas de editoração, tem o tal de Proteus, que é um troço impressionante, faz tudo, você toca desafinado ele vai lá e afina, você toca errado ele corrige a sua nota, o timbre não está bom, ele bota um timbre legal lá (risos). Hoje qualquer pessoa pode entrar no estúdio de gravação e gravar que vai sair lindo no final (risos).

Não foram apenas as novas tecnologias que interferiram negativamente nesse mercado. A extinção de orquestras e emissoras de rádio e televisão ou de seus programas e a diminuição do número de estúdios também são fatores significativos.<sup>534</sup> Talvez essa situação tenha sido mais sensível para os músicos do Rio de Janeiro, quando da migração dos estúdios para São Paulo, como relata uma flautista carioca.

– O que acontece é que o mercado daqui migrou muito pra São Paulo. As grandes gravadoras estavam aqui. A Rádio Nacional era aqui, se você for puxar historicamente assim, os grandes nichos de trabalho eram aqui no Rio. A Rádio Nacional tinha formação sinfônica, regional, Big Band, orquestras de jazz, orquestras de salão, não sei o quê. Então a Rádio Nacional acabou, em 1964, com o golpe militar, mas ainda se mantinha a indústria do disco aqui no Rio. (...) Então faz muita falta para o mercado carioca. Eu não sei em outras cidades, acredito que em São Paulo você tenha mais, porque agora em São Paulo tem tudo muito mais, né? (risos). São Paulo de província virou grande potência.

<sup>533</sup> Nesse momento, esse flautista imita o som que um gravador fazia durante o avanço ou retorno da fita de rolo.

<sup>534</sup> O rádio entrava nos lares brasileiros de maneira pungente nesse período e uma de suas funções era levar música aos seus usuários com programas variados nos quais se apresentavam músicos instrumentistas, cantores de sucesso e aqueles que ainda buscavam um lugar ao sol no mundo da música. No entanto, o fim desse reinado se deu com o advento da televisão. A era do rádio no Brasil, segundo Jairo Severiano, citado por Mello, “durou dos anos 30 (a partir da propaganda remunerada) aos primórdios dos anos 60”. Jairo Severiano *apud* Mello, Maria Thereza Ferraz Negrão de. *Op. cit.*, p. 91).

No entanto, nossos colegas paulistas dizem que a ida dos estúdios para São Paulo não resultou em grandes mudanças ou em aumentos consideráveis do número de trabalhos dessa natureza, pelo menos entre os entrevistados. A quantidade de estúdios de gravação é maior no eixo Rio-São Paulo, o que diminui consideravelmente esse tipo de trabalho nas demais regiões brasileiras. É também nessas cidades que estão os estúdios melhor aparelhados. Porém, alguns flautistas afirmaram ter tido experiências nessa atividade fora dessas duas cidades, que revelam um pouco das características desses ambientes, no que se refere às condições e às diferentes realidades vivenciadas nesse tipo de trabalho.

– O mercado já foi muito mais forte aqui na Bahia. Na época que tinha Axé Music era uma indústria muito forte. Hoje em dia ele deu uma parada, mas agora tem havido um reaquecimento. Tem oportunidades, não é o suficiente, de jeito nenhum, para a pessoa viver disso, dá para complementar de vez em quando, quando surge. E eu tenho feito menos, e acho que no ano passado eu fiz uma gravação, que eu me recordo.

– Teve um [estúdio] que foi mais fácil porque a aparelhagem era muito boa, o microfone captava o som da flauta sem aquele ar. Esse trabalho foi mais fácil.

– Eu trabalhei muito com gravação, tinha naquela época,<sup>535</sup> a gente fazia *jingles*, essas propagandinhas: “Sexta-feira é dia dos milhões da loteria, a Goiana não falha, você ganha milhões toda semana, sorte é pra quem tem!” Isso era coisa que eu fazia, a LEG [Loteria do Estado de Goiás] chegava e te dava um papelzinho: “bola uma música pra isso aí, cria alguma coisa”. Tinha um músico que chamava Hermes Rubens que era o craque nisso. Então, nós tocávamos num estúdiozinho, só um *bum* pra gravar, você imagina a qualidade disso (risos), e fazíamos esse trabalho.

É certo que, em qualquer trabalho, existem momentos bons e ruins. Eventualmente, o músico tem que se sujeitar a gravar obras de qualidade duvidosa. Por outro lado, muitas vezes, são trabalhos rápidos, fáceis técnica e musicalmente e com bons retornos financeiros. Assim, o músico se vê diante de uma dicotomia entre a qualidade e a estética musicais e a questão econômica, envolvidas no processo. Tais situações podem tornar essas e outras atividades prazerosas ou não.

– O estúdio foi um grande aprendizado para mim no começo, porque eu lembro que nessa época a gente trabalhava muito com *jingle*. O *jingle* é essa música para publicidade. Até era uma coisa que eu não gostava muito de fazer, ideologicamente, porque eu falava: “a minha flauta tem que ser uma coisa sagrada, minha flauta é oração”. Mas, de repente, eu tinha que fazer, até sentir que era uma prostituição, na época, meus valores. Mas eu tinha que

---

<sup>535</sup> Anos 1960, 1970.

levar dinheiro pra casa, tinha um monte de filhos, logo fui tendo um monte de criança, e tinha que criar dignamente. E se você não tiver o dinheiro a coisa fica difícil, você é desrespeitado, você não consegue alugar uma casa, você não consegue ter uma escola para os filhos. Então tinha que levar um dinheirinho pra casa. Às vezes, eu ia gravar uma coisa que era ruim pra caramba, eu rezava, “deixa eu conseguir gravar isso aqui direito, tirar meus preconceitos, tirar minhas coisas e gravar”.

O trabalho no estúdio, no entanto, tem suas compensações que vão além dos valores financeiros recebidos nas gravações. Muitos músicos afirmaram ter tido experiências com instrumentistas, cantores, maestros e arranjadores, que representaram verdadeiras escolas de música. Cria-se uma rede de relações entre os músicos que se apoiam e compartilham informações musicais e que vão além das questões relacionadas ao trabalho em si (como o “Manda o Lima!”).

Lamentavelmente, o declínio do número de gravações fez com que diminuíssem não somente essas relações musicais, mas também os contatos entre as antigas e novas gerações de músicos.

– E acabou não só com esse circuito dos estúdios, mas acabou também com uma coisa, uma observação que eu faço, é um contato entre gerações. Quando eu comecei a frequentar os estúdios eu pegava aquela geração que já estava lá, que depois foi morrendo, mas que tinha uma experiência pra passar. E eu sentava lá na última cadeira, mas estava lá entendendo com aquilo funcionava.

Em alguns casos, a presença constante nesses ambientes ou mesmo a insatisfação com os resultados sonoros obtidos nos estúdios suscitaram a curiosidade de alguns músicos, que procuraram conhecer as etapas e os procedimentos das gravações com o intuito de obter melhores resultados sonoros ou esteticamente mais adequados.<sup>536</sup>

– Pelo fato de eu ter desenvolvido esse conhecimento técnico, desmistificou a coisa. Como eu, de certa forma, eu vejo como funciona, que controle você tem sobre as etapas, desmistificou essa questão da gravação, então pra mim, hoje em dia, a gravação é uma coisa natural. Eu antigamente tinha até um nervosismo: “ah, está gravando!” Hoje em dia eu não tenho mais, acho que uma parte foi isso, eu ter tido esse contato mais direto com a parte técnica, talvez também a questão da idade, você vai ficando menos preocupado com as coisas. Mas eu acho que esse contato me deixou mais tranquilo, é um trabalho como outro qualquer que você vai fazer, você pode revisar, você pode melhorar a qualidade nas várias etapas, também a questão da captação. Eu era meio descontente com a sonoridade que era captada da flauta, eu sempre achava que ficava meio distorcido, ficava com muito ruído. Hoje em

---

<sup>536</sup> Apesar do conteúdo deste capítulo estar voltado para o trabalho do flautista diretamente com seu instrumento, peço licença para tratar, muito rapidamente, sobre o vínculo de trabalho que alguns desses músicos criaram com os processos técnicos de gravação realizados em estúdios.

dia, como eu tenho conhecimento, se vier outro técnico eu falo: “vamos fazer assim que eu acho vai ficar melhor”. Isso me ajudou a conseguir o som que eu quero, na hora de negociar com outra pessoa. Se o projeto não é meu eu tenho um pouco mais de conhecimento para lidar com isso. Também, o interessante, se eu estou produzindo o trabalho todo, eu tenho controle de todas as etapas. Então eu sei como a minha expressão vai ficar desde a hora que eu estou tocando a hora que eu vou editar, equalizar uma coisa. De certa forma isso me deu, não vou dizer um controle total, mas um maior controle do produto final.

Essa aproximação se dá também pelo descontentamento com o pouco conhecimento musical de algumas pessoas envolvidas nas gravações ou da inexistência de bons profissionais.

– A gente não tem no Brasil, lamentavelmente, aliás, é um nicho no mercado de trabalho que tem que ser ocupado, a gente não tem o produtor musical, nós temos bons engenheiros, bons estúdios, mas a gente não tem aqui o produtor.

É diante das oportunidades ou mesmo das dificuldades das etapas de gravação que o músico procura e encontra novos caminhos que possam atender aos seus anseios de realização profissional e se lança em mais uma atividade do mercado de trabalho musical.

– A uma certa altura da minha vida, eu tomei uma atitude um pouco ousada, eu considero, que foi desenvolver uma carreira de Engenheiro de Gravação. Então eu fui trabalhar com isso, juntei o meu lado de eletrônica com música. (...) Eu montei uma estrutura para fazer gravações, essa estrutura foi crescendo e culminou com o projeto aqui na Escola de Música de gravar a primeira ópera no Brasil em 33 anos.<sup>537</sup>

O desenvolvimento e o barateamento de computadores e de aparelhos de gravação, bem como o surgimento de programas de gravação, muitos deles gratuitos, fizeram com que surgissem inúmeros estúdios caseiros.<sup>538</sup> Contribuíram também para a entrada de alguns flautistas nesse mercado de trabalho e que estes comesçassem a fazer as suas próprias gravações.

<sup>537</sup> Mas esse mesmo profissional surpreendentemente traz à tona a importância que o instrumento musical tem em nossas vidas como músicos: “Entrei nesse mercado, desenvolvi paralelamente à minha atividade de flautista e professor e eu comecei a ter problemas com isso, por ser uma atividade extremamente difícil, a de gravação, que toma muito tempo, eu vi a flauta sair das minhas mãos, a qualidade técnica, nunca deixei de dedicar aos alunos, mas diminuí muito os meus concertos, e isso começou a pesar muito, tanto que nesse ano, de 2011, eu tomei a decisão de reduzir a 10% apenas a minha atividade de gravação. E tenho até perspectiva de eventual abandono total dessa atividade”.

<sup>538</sup> Um computador que tenha uma boa placa de som, microfones de qualidade, hoje mais acessíveis financeiramente, um tratamento acústico simples (às vezes utilizando caixas de ovos, feitos de papelão), que consiga isolar sons e ruídos externos, permitem transformar um quarto em um estúdio de gravação.

– Eu demorei muito para conseguir gravar um CD, por questões de várias coisas, outros envolvimento, e o primeiro CD [foi] totalmente produzido independentemente. Aí também foi onde eu desenvolvi mais essa parte de gravação. Então quando a gente resolveu gravar o primeiro CD, eu comecei a fazer alguns orçamentos, falei com o Guerrinha, o violoncelista lá em Brasília, porque ele tinha um estúdio: “Guerrinha, quanto custa para gravar um CD?” Ele falou: em 2003, 2004, “com uns 10 mil você grava o CD”. Aí eu: “pô, com 10 mil eu acho que eu compro os equipamentos e eu gravo em casa!” (...) Ficou um estúdio de estudo e a gente gravou o primeiro CD lá. Também fui aprendendo a produzir, como faz aquele negócio do ISRC,<sup>539</sup> tem que se cadastrar como produtor. E aí o primeiro CD, como a gente também não tinha muita verba, a gente fez com obras de domínio público. (...) Agora eu acho que isso tudo aconteceu graças ao barateamento do equipamento, então hoje em dia a questão do desenvolvimento da informática, da questão digital, dos produtos, a parte física e eletrônica de *hardware*, possibilitou esse acesso maior. E eu tenho visto isso não só aqui no Brasil, mas no mundo inteiro, os músicos têm mais contato. Essa parte técnica facilitou muito, ficou mais amigável. Acho que num futuro maior isso vai ser mais evidente. Hoje em dia também eu acho que a garotada tem esse contato maior com a informática, já desde cedo, eles estão mais inseridos.

Entre os músicos entrevistados, o trabalho em estúdio surge como uma boa opção de renda, mas com o qual, diante da retração do número de gravações, não podem contar plenamente. São atividades marcadas pela incerteza de trabalhos constantes, pela falta de vínculos fortes entre os empregadores e os músicos, pela ausência dos benefícios sociais a que teriam direito (previdência, planos de saúde etc.), entre outros. No entanto, trazem também o prazer de realizar trabalhos diferentes desenvolvidos entre músicos e profissionais diversos, numa interessante circularidade de linguagens.

#### 4.1.8 – Eventos

O flautista atua em atividades profissionais eventuais, como casamentos, festas, cinemas, restaurantes, bares, entre outros locais. Esses eventos fazem parte do trabalho do músico e são significativos como trabalho e fonte de renda.

– Eu comecei como músico popular, eu toquei inclusive bateria, tocava música instrumental, toquei rock rural, toquei no grupo de rock rural, eu tocava violão *folk* e gaita ao mesmo tempo. Então eu tive uma vivência na

<sup>539</sup> O ISRC é o código padrão internacional de fonogramas (músicas, gravação) e ideofonogramas (clipes). Ele foi desenvolvido para facilitar o intercâmbio de informação sobre gravações e simplificar a sua administração. (...) O ISRC é atribuído a uma gravação pelo primeiro titular dos direitos sobre ela. Ele identifica essa gravação durante toda sua vida. Deve ser utilizado pelos produtores de fonogramas e de vídeos musicais, como também pelas organizações de direitos intelectuais, as radioemissoras, bibliotecas, etc. Disponível em: <http://www.abramus.org.br/musica/720/isrc/>. Acesso em 20 de março de 2014.

música popular relativamente ampla. Toquei baixo elétrico, porque eu sempre tive uma necessidade muito grande de fazer dinheiro. (...) Depois, continuando na música, eu fui tocar em baile, pequenos festivais e coisas assim. Com o tempo eu fui me tornando professor de teoria, percepção, então sempre teve esse lado de ganhar dinheiro de alguma forma, sempre foi uma necessidade que eu persegui e que foi pautando a minha vivência e a formação também.

– São trabalhos que você faz desde quando você começa a ser músico, tem um tipo de trabalho que a gente faz desde o início, desde que você começa a tocar um pouquinho melhor e tal, já te chamam pra tocar num casamento aqui, tocar numa festa na casa de uma pessoa que está fazendo um aniversário, enfim, tocar num bar e restaurante, essas coisas. (...) A gente tocava muito em casamento, quase toda semana a gente estava tocando num casamento aqui, num casamento ali, e isso era razoavelmente bem remunerado, era uma coisa assim que pagava a gasolina da semana. Você tocava num casamento, você tinha a gasolina da semana garantida.

– Apesar de muitas vezes o cachê monetariamente não ser tão alto, mas é um retorno bom, porque você tem um valor de horas, se você for pensar no tempo que você trabalha, um casamento, às vezes não chega a uma hora e o valor que você tem de retorno é um valor que compensa, mas que a gente sabe que tem todo um tempo de preparação, de ensaio, de apresentação de repertório pra quem está te contratando, mas chega um momento que você já tem um repertório padrão montado e ensaiado com seu grupo que a repetição já começa a ser bem atraente.

Salvo alguns poucos eventos, os valores pagos nesses trabalhos são pequenos. Muitas vezes o que se recebe não chega a cobrir as despesas para tocar nesses eventos e que podem até mesmo ser fonte de prejuízo, gerando mais preocupação do que renda e prazer.

As situações de riscos, principalmente as de roubo, a que estão submetidos os músicos nem sempre são compensados pelos valores pagos nos eventos. Mas o músico se prontifica a tocar nesses eventos mesmo sabendo que as recompensas, sobretudo financeiras, poderão não ser compensatórias.

– [A remuneração] deveria ser melhor pelo custo que esse estudo (traz), pelos instrumentos, cada um tem o seu instrumento e instrumento custa caro, a manutenção de instrumentos custa caro.

– Já tive três instrumentos roubados (risos). Ainda estou nesse prejuízo, Ano passado eu fui tocar num festival internacional me Pernambuco, em Olinda, e eu fui roubada. O meu prejuízo foi maior do que o meu cachê. (risos) (...) Eu investi uma grana naquele instrumento e o meu cachê não chegou a 70% daquele instrumento.

Esses relatos trazem a preocupação e o apego que esses músicos têm com seus instrumentos, afinal, as flautas, fabricadas com variados metais (prata, ouro,



platina), madeira e até mesmo plástico, têm um apelo visual muito forte, além do alto valor financeiro.<sup>540</sup>

Na maioria das atividades eventuais, os contatos e os contratos com os músicos intérpretes são informais, em uma relação de trabalho, em que existe apenas um acordo verbal. Os “donos dos grupos” fazem contratos com os organizadores dos eventos, agendam com os músicos as datas e os locais e estabelecem os valores a serem pagos. Não há garantias quanto à realização do evento, nem de que as condições dos locais de trabalho serão adequadas, isso sem falar nos problemas eventuais com pagamentos de cachês.<sup>541</sup>

– Você faz e eles dizem quanto vão pagar pelo serviço e você não sabe se vai demorar, como um evento de um casamento, noiva atrasa e aquela coisa, fica à disposição. Então hoje em dia isso é um problema<sup>542</sup>.

– Ouve um caso em que eu fui e o pai queria que eu fizesse uma surpresa para a filha dele que estava se casando. E quando ela entrou na casa eu ia começar a tocar. Naquele tempo não tinha telefone celular. Acaba que marcou uma hora e a menina não apareceu. E ninguém sabia onde é que estava. Deu três horas de espera, eu olhei pra cara e disse: “Olha, eu vou ter que ir embora. Eu já não posso esperar mais”. “O senhor me desculpa”. “Tá, mas eu quero receber”. “Não, mas, você nem tocou!” “Não toquei, mas estava ali para tocar”.<sup>543</sup>

Outra opção de trabalho eventual é tocar em bares e restaurantes, embora uma prática menos usual na vida do músico erudito. No entanto, o flautista brasileiro tem fortes ligações com a música popular e o repertório de choro, samba, MPB, jazz, parte integrante de sua vida musical, faz com que se aproxime destes locais.

As atividades exercidas nesses espaços geralmente acontecem à noite ou nos finais de semana, com longas jornadas, com um público desinteressado e, muitas vezes, barulhento, o que, para alguns flautistas, é motivo importante e suficiente até mesmo para tomar decisões sobre o futuro da carreira profissional.

<sup>540</sup> Uma rápida consulta a uma loja que vende flautas novas encontra-se preços que vão desde US\$ 500.00 a valores superiores a US\$ 20,000.00. Disponível em: [www.fluteworld.com](http://www.fluteworld.com). Acesso em 20 de julho de 2013.

<sup>541</sup> Veremos no próximo capítulo que os músicos sentem a ausência da academia, dos sindicatos e da ordem na discussão na tentativa de minimizar problemas como esses.

<sup>542</sup> O desconhecimento das características da profissão, a falta de contratos que assegurem às partes direitos e deveres, são itens muito fortes nesse tipo de atividade.

<sup>543</sup> Vale ressaltar que nos pequenos eventos privados os pagamentos são feitos antecipadamente aos “donos dos grupos” ou agenciadores para evitar complicações como essa. Porém, quando se trata de eventos realizados ou produzidos por órgãos estaduais, municipais e federais, o pagamento é cercado de muita burocracia além do processo ser demorado.

– Eu toquei muita coisa na noite e eu fui percebendo que esse negócio, pra mim, as minhas oportunidade de trabalho com música popular eram meio estranhas, e eu não achava que era um negócio muito saudável ficar tocando (com) os caras bêbados, enchendo o saco, aquelas coisas. A música era legal, mas eu não sentia também que na música popular eu poderia ter um aprofundamento, talvez por falta de oportunidade, (...) em Brasília não tinha um profissionalismo que eu pudesse falar: “posso seguir carreira nesse negócio”. Parecia que, naquela época, pra mim, acabava ali a música popular, eu acho que mais por essas questões profissionais. E eu fui indo mais para o lado da música erudita.

– Nos bares a coisa era um pouco pior, o trabalho em bar era um negócio meio complicado, porque o camarada te oferece, para começar, ele te oferece o *couvert*, então, ele cobrava um *couvertzinho* meia boca, mixuruquinha, e vai te pagando aquele negócio. Mas aí a casa começa a ter muito gente, começa a ter uma frequência muito grande, e o *couvert* começa a ficar muito grande. Aí, o olho do cara começa a ficar muito grande também e ele fala pra você: “não, eu não vou mais pagar o *couvert*, não. Vou te pagar aqui um fixo, porque você sabe, vou quebrar o seu galho, porque tem dia que tem pouca gente, tem muita gente, mas tem dia que tem pouca gente, então eu vou te pagar um fixo”. Claro, ele só fazia isso quando eu ele via que a coisa tinha dado certo. Mas isso também foi muito interessante, porque [é] uma escola, isso de tocar a noite é uma escola.<sup>544</sup>

Nosso flautista de alguma forma evita trabalhar nesses locais, mas nem sempre é possível. Tocar nesses espaços, muitas vezes, lhe dá oportunidade de renda para pagar estudos, complementar salários, juntar dinheiro para comprar instrumentos etc. Porém, são atividades desgastantes, sem horários fixos, muitas vezes com cachês sem valores ou porcentagens de *couvert* artístico pré-estabelecidos.

– A gente tinha um grupo que era de chorinho e samba, que tocava numa casa, sextas e sábados, de 15 em 15 dias. Então, de 15 em 15 dias eu não tinha fim de semana, porque começava a tocar às 11 horas da noite e ia até às 4 horas da manhã. Então, assim, uma loucura. Mas foi tocando com esse grupo que eu consegui juntar dinheiro pra ir pra Áustria. Foi fazendo esse tipo de trabalho que eu consegui me estruturar, porque minha família não tinha condições de me ajudar, então foi assim que eu consegui me estruturar pra poder sair.

---

<sup>544</sup> É muito comum que o *couvert* artístico não seja revertido integralmente aos músicos pelos proprietários dos estabelecimentos comerciais. Luciana Requião nos dá um bom exemplo disso: “Cito o depoimento do ex-diretor do Rio Scenarium [no Rio de Janeiro], Henrique Cazes, quando indicou que em recente fim de semana a casa bateu recorde de público com 1902 pagantes em um único dia. Isso quer dizer que 1902 ingressos foram vendidos a 20 reais [em 2006], o que gerou a soma de 38 mil e 40 reais. Segundo as informações de Cazes, a quantia paga aos músicos foi um cachê fixo de 3.600 reais. Assim, a casa ficou com a diferença, ou seja, 34.440 reais” (2010, p. 221). Pode-se argumentar que há, nesse caso, pelo fato de existir um “cachê fixo”, riscos envolvidos na contratação dos músicos por parte dos donos do estabelecimento, ao mesmo tempo em que existe a garantia de um valor fixo a ser pago aos músicos em qualquer circunstância. Entretanto, convenhamos que, sendo a música uma das maiores atrações do estabelecimento, e por que não dizer a principal, destinar um valor inferior a 10% do total arrecadado é uma quantia que reduz significativamente a autoestima do músico profissional.

Outro motivo que chama a atenção nos relatos sobre os eventos é a vontade que o músico tem de tocar. Em alguns casos, receber pouco (ou tocar de graça) não chega a ser um fator decisivo, diante do prazer que o tocar lhe proporciona. Mas, havendo a possibilidade de unir a fome com a vontade de comer, a opção de um cachê é sempre vista com bons olhos.

– Eu gosto muito de tocar, claro que tem certas coisas, um casamento, eu evito de fazer, eu não gosto de fazer, mas um evento ou outro mais interessante onde eu vejo que eu possa me divertir musicalmente e ainda ganhar um dinheirinho, eu faço.

– Tem um lado dessa coisa de tocar na noite que é muito legal, que é o lado do prazer, que não está muito relacionado com o trabalho, está relacionado com a festa: “vamos tocar em tal lugar?” [Eu falava]: “Beleza! Vamos lá”. Raramente, não vou dizer que nunca, mas não costumo perguntar quanto que vão pagar, é sempre assim: “Oba! Vamos tocar, que legal!”. (...) Então, isso é um aspecto da coisa que não é só trabalho, tem uma dose grande de diversão. Claro, que tem o leitinho das crianças.

## 4.2 Como Professor

### 4.2.1 – Em escolas de música e universidades

Ser professor de instrumento é uma prática comum entre as diversas atividades desenvolvidas pelo instrumentista profissional. Lecionar é quase uma atividade indissociável de sua vida.<sup>545</sup> E o flautista não foge à regra. Segundo um dos entrevistados “o flautista já foi, é ou ainda vai ser professor de instrumento”.

– O músico vai atuar como músico mesmo, prático, isso é lógico, claro e evidente. Ele vai dar aula, claro, mas se você fizer uma pesquisa no mundo inteiro, 99,9% dos músicos dão aula [ou] já deram aula. (...) O músico implicitamente vai ser professor de alguma forma.

No capítulo anterior, mostramos que muitos músicos iniciaram suas atividades no mundo do trabalho antes de completar a sua formação, sem a devida preparação, muitas vezes sem cursar ou concluir os cursos superiores de música. Na carreira docente, o músico também se lança sem o devido conhecimento e a prática da pedagogia musical.

---

<sup>545</sup> Platão já inseria em seus diálogos a importância da música e seu papel na educação, segundo Grout e Palisca (1995).

Tendo sido professor em uma universidade, de 1971 a 1996, e por ter exigido que o currículo do curso tivesse um programa de flauta difícil e exigente, um dos entrevistados declara que sempre sentiu uma lacuna na formação como músico e se perguntava: “como eu vou ensinar?”. Ele segue dizendo que em sua época os cursos de música não se preocupavam com esse tipo de formação do futuro músico profissional, afinal, muito da música se aprendia (e ainda se aprende) por meio da oralidade, do ouvir, ver e repetir.

Atualmente, cabe aos cursos de licenciatura em Música possibilitar ao aluno instrumentista o acesso ao conhecimento musical e aos procedimentos pedagógicos para que possa atuar em salas de aulas, profissionalmente, como professor de instrumento. Porém, diante da falta de bons estágios supervisionados, o músico ressentido-se dessa formação incompleta e busca em seus conhecimentos musicais meios de suprir essas lacunas ou, em outras palavras, pratica a didática do “aprender-fazendo”.

– E foi lá [numa escola particular de música] que realmente eu aprendi a ser professor, lá que eu comecei a dar aula mesmo, enfim, coitados dos alunos daquela época, eles é que sofreram com o meu aprendizado (risos).

– Muita gente que vai para uma faculdade, que vai estudar música, sai dali sem ser um grande músico, um grande instrumentista, mas um excelente professor. Só que esse excelente professor ele vai se desenvolver na atividade diária dele. Ele vai aprendendo aos poucos.

Ser professor é uma atividade muito digna e de muita responsabilidade.<sup>546</sup> Pena que seja uma atividade tão menosprezada em nosso país, pois viver financeiramente dessa atividade no Brasil não é uma tarefa fácil. Mesmo na atividade docente, especialmente a ligada às universidades federais, que são melhor estruturadas, com salários mais dignos e plano de carreira estabelecido, as condições e os locais de trabalho nem sempre são adequados.

No caso da música, depara-se (novamente) com os eternos problemas: prédios adaptados e conseqüentemente inapropriados, salas sem isolamento acústico, falta de instrumentos e de partituras etc. Diante desse quadro desanimador, fica a pergunta: o que leva tantos jovens a procurarem os cursos de licenciatura em Música pelo país?

---

<sup>546</sup> O flautista entende a seriedade da atividade: “Hoje eu vejo, quando estou nesse papel de ser o que orienta, eu vejo como é difícil esse papel de orientar e a responsabilidade que é, e eu entendo as escolhas que outros fizeram antes de mim, mesmo que eu não possa concordar com uma ou outra, mas eu entendo muito bem. É meio parecido com ser pai ou mãe, só vai entender o que é isso quando tu também és pai ou mãe, é bem parecido”.

A resposta a essa pergunta pode vir das oportunidades ou das imposições do mercado de música no país, pois dar aulas de instrumento surge como possibilidade de estabilidade de trabalho, garantia de renda e aposentadoria.<sup>547</sup> Mas, no que diz respeito a esses benefícios, somente os cargos em escolas e universidades, sobretudo os pertencentes às esferas governamentais, alcançados via concursos públicos, permitem que o músico conquiste essas garantias.

Nos projetos destinados ao ensino de música, ligados às organizações não governamentais (ONGs), como por exemplo Projeto Guri, em São Paulo, ou Neojibá, na Bahia, os postos de trabalho para professores de música ficam vinculados aos patrocínios e às políticas culturais governamentais. Nesses projetos, as garantias são incertas. O mesmo ocorre com o ensino em escolas particulares de música e nas residências, onde só há trabalho mediante a procura de alunos.

– Eu saí da escola por motivos que todo mundo sabe de escola particular. É que demora para pagar, atrasa, então, acabei preferindo dar aula particular só em casa.

– Você vai dar aula particular. Você pode cobrar 100, 200, 300 reais, mas, vai ter dois alunos. A pessoa não se convence que vai ter que pagar.

Atualmente, a busca pela estabilidade, garantida nos cargos de professor da rede pública e diante da exigência do diploma do curso de licenciatura em Música para lecionar, principalmente nas escolas públicas, fez com que o músico procurasse concluir sua formação na universidade. Por outro lado, nem sempre a legislação é seguida em escolas particulares de música, nas aulas que ocorrem em residências ou nos projetos acima destacados.<sup>548</sup>

---

<sup>547</sup> Em uma conversa informal com uma professora universitária em Portugal, perguntei se ela dava aulas. Ela me olhou curiosamente e respondeu, admirada e sorrindo, que nunca havia ouvido essa expressão “dar aulas”, mas que, diante dos valores que recebia pelas aulas, poderia considerar que realmente “dava aulas” e não lecionava. Naquele ano, em 2012, Portugal havia dispensado mais de 10 mil profissionais do quadro de professores da rede básica de ensino, número que tenderia a crescer diante da crise e da evasão de alunos das escolas e das universidades. Em janeiro de 2013, o Fundo Monetário Internacional (FMI) propunha a dispensa de 50 mil professores como forma de aumentar a eficiência e reduzir a dimensão do estado português, como uma maneira de sair da crise instaurada naquele país.

<sup>548</sup> É comum ouvir a discussão no meio musical sobre a necessidade do músico ter ou não o curso de licenciatura em Música para dar aula de instrumento. De um lado, os músicos (instrumentistas e cantores) práticos defendem que para exercer essa atividade é preciso que o músico saiba tocar/cantar e que ensinar pode partir daí. De outro lado, os pedagogos defendem a necessidade de conhecer os caminhos metodológicos do ensino musical para que se adquira o conhecimento sobre como lecionar. Ora, somente ter títulos, como vimos, não confere trabalho ao músico. É preciso que ele tenha conhecimento e habilidade musicais. Mas é necessário reconhecer a importância dos cursos de licenciatura. Retornamos à discussão promovida no mundo dos urubus e dos sabiás, de Rubem Alves, em que reza a moral de que “em terra de urubus diplomados não se ouve canto de sabiá”. Alves, Rubem. *Op. cit.*, p. 88.

De certa forma, há ainda uma incompreensão da sociedade quanto à validade da música na formação do aluno na escola regular, que é reforçada pela desvalorização da atividade do professor de música pelos órgãos públicos. Incompreensão que também se estende às universidades.

Na academia ainda é comum ocorrer a confusão entre o papel do professor de música e do músico.<sup>549</sup> Vários relatos indicam que os professores são convidados para participar de cerimônias na universidade e ‘tocar uma musiquinha’ com um ‘conjuntinho’ ou uma ‘bandinha’. Certa vez, cheguei a ouvir de um dirigente que, caso não houvesse alunos de flauta no departamento onde estava lotado, eu poderia tocar na banda da escola.

Não há nenhum problema que o professor de música toque em uma banda ou qualquer outro conjunto musical na universidade ou em quaisquer outras escolas de música. Tocar faz parte da vida do músico, como dissemos. Mas, que me perdoem o desconhecimento de alguns sobre o papel do professor de música na universidade brasileira, e é preciso que se entenda, de uma vez por todas, que as principais funções desse profissional, apesar de ser músico, são lecionar, pesquisar e participar da extensão universitária, até mesmo tocando em projetos dessa natureza.

– Basicamente hoje eu sou um professor do quadro efetivo de uma universidade federal. O problema começa no que aqueles, que se acham meus empregadores, entendem que seja o meu contrato de trabalho. Porque na vida acadêmica, hoje em dia, todo mundo dá palpite. Então muda um fulaninho na Pró-Reitoria de Graduação, esse fulaninho vem questionar isso. aquilo e aquilo outro. Só que não adianta, se eu sou professor de um instrumento, eu só posso dirigir toda a minha energia pra fazer com que os meus alunos toquem esse instrumento de uma maneira que seja compatível com as exigências do desempenho da profissão que ele quer ter, porque quem não quer ter a profissão de flautista não vai cursar um bacharelado em flauta. (...) Não importa o que achem que eu tenha que fazer aqui dentro, o que eu vou fazer é isso, é dar essa formação. Nessa formação, eu acho que a vivência que eu tenho tido, esse tempo todo, ela contribui para uma visão bastante ampla da problemática de cada aluno. Cada aluno, não que eu esteja achando os alunos problemáticos, cada aluno mostra uma faceta, uma vontade, um talento específico mais para um lado, e eu acredito que eu tendo vivenciado todas essas coisas, eu estou devidamente municiado pra reconhecer e orientar de várias maneiras esses alunos.

<sup>549</sup> Aparentemente essa incompreensão se estende a outras áreas e o relato do físico brasileiro, Antonio Helio Castro Neto, nos dá esse indício, mas, desta vez, em um caminho inverso: “Os brasileiros veem cientistas apenas como professores, não como empreendedores que podem, com suas descobertas, mudar o mundo. Nisso nós somos diferentes dos asiáticos. (...) Faltam cientistas para patentear inovações tecnológicas nacionais, e os pesquisadores brasileiros que querem seguir nessa linha costumam se mudar para países onde é possível fazer isso” (Revista Veja, 9 de outubro de 2013, p. 117).

As confusões e incompreensões não ocorrem apenas no âmbito das universidades.<sup>550</sup> O desconhecimento dos órgãos ligados à cultura e à educação sobre o trabalho musical, especialmente no interior do país, é imenso. A população de maneira geral também desconhece o que faz o músico e quais são as funções de sua atividade. E, diante disso, é comum observar que o músico é submetido a contratos (e os aceita) que não definem quais seriam seus direitos e deveres. Nomenclaturas de cargos que nada dizem sobre isso e que, se não são fictícios, não se referem à atividade musical. O relato a seguir mostra bem essa situação.

– Para minha tristeza recentemente fiquei sabendo que agora o nosso cargo foi transformado em Agentes Culturais. E também somos os únicos, cargo que já nasceu morto, acabou essa leva de funcionários, com essa denominação, não vai existir mais esse tal Agente Cultural. Então o que isso acarreta? É uma falta de enquadramento, que não existe e não tem nada específico para área, não existem gratificações, é uma remuneração equiparada a qualquer outro cargo administrativo de nível baixo.

Esse mesmo músico ainda relata ter sido contratado para dar aulas de música (flauta e música de câmara), após ter sido aprovado em concurso público, o que lhe confere estabilidade enquanto professor. No entanto, diz que é constantemente requisitado pela prefeitura de seu município, responsável por sua contratação, para tocar em eventos, dobrando a sua carga horária e complementando o seu salário.

– Aqui na Secretaria de Cultura, eu tenho uma carga dobrada, a maioria dos professores tem carga dobrada, porque, caso contrário, o salário é tão irrisório, que nem faz muito sentido. Então se dobra a carga, a maioria dobra a carga. Mas dentro da sala de aula, no meu caso, eu tenho uma dobra de carga que também me traz a obrigação de tocar quando convocado. A gente tinha um projeto muito interessante de levar música pra as escolas, esse projeto durou por volta de dois anos e meio, hoje ele está desativado, não sei por quê, e, aí, a gente, pra suprir essa falta, tem tocado em eventos, sempre quando somos chamados. O que também é uma coisa que, às vezes, é um pouco desconfortável, porque a gente não tem hora pra ser chamado, nem dia, nem tem agenda certa. Então, às vezes, até choca com algum compromisso, mas a gente tenta sempre atender a esses pedidos e cumprir com a obrigação. Essa é a verdade.

Notam-se claramente, nessa fala, os desvios de funções inicialmente estabelecidas. Mas eles não são os únicos.

---

<sup>550</sup> Peço licença por sair do âmbito das universidades, temporariamente, mas entendo que tratar sobre a confusão entre as atividades de músico e professor de música é de certa forma reforçar os fatos que ocorrem cotidianamente no trabalho do músico brasileiro, em seus diversos locais de atuação.

– Hoje, eu estou na Banda Sinfônica do Estado. No final de 2010, eu passei no concurso do Estado. Eu dou aula em Banda Marcial, eu sou regente de Banda Marcial. (...) No Estado, eu faço uma carga de 30 horas nessa escola [colégio estadual José Honorato], na Banda, e 30 horas na Orquestra de Sopros e Percussão do Cerrado, que é a Banda Sinfônica do Ciranda da Arte, que é sustentada pela Secretaria de Educação do Estado.

Há quem ache e diga que o músico não pesquisa. Ainda é difícil convencer a academia sobre a especificidade da pesquisa musical, sobretudo quando se trata do lado prático da música em que o resultado não é transformado em textos, mas, sim, em sons.<sup>551</sup> Engana-se quem pensa dessa maneira. A pesquisa em música está na tradição milenar do músico. Ela pode até eventualmente ser informal, empírica, porém, não se resume a isso. Ela abarca uma ampla gama de possibilidades que vai além de uma habilidade técnica específica, não se limitando aos aspectos sonoros, as informações composicionais, estilos, os contextos históricos, sociais e culturais relativos às obras musicais que, por si só, já seriam significativos para esclarecer o que seria a pesquisa em música. Mas, felizmente, a pesquisa em música vai além desses aspectos e ainda abarca questões metodológicas, pedagógicas, acústicas, sobre o repertório, entre outros aspectos, muitos deles de caráter inter e transdisciplinares.

A academia também tem certa dificuldade para compreender e aceitar o que significa a produção do professor de música. Falta ainda um entendimento amplo sobre suas características e que os resultados possam ser materializados em CDs, partituras, métodos para instrumento, artigos, livros, mas também imaterializada nos recitais, concertos e *master classes*.

– Eu coloquei esse CD, tinha que fazer um relatório dizendo a nossa produção, além dos concertos, além das aulas, eu coloquei como produção, no relatório pra universidade, esse CD aqui. E então, esse CD são nove peças, e dessas nove peças, seis eram inéditas em gravação. (...) Se não me engano, em 1998, 1999, era comemorativo aos 500 anos de América Latina, e eles não consideraram como produção. Aí, eu fiquei muito puto, fiquei indignado. Eu falei: “pô, o que é produção? (...) Vai gravar direito, bonito como está isso aqui, bem feito. Com respeito aos compositores, pela música”. E hoje está mais fácil, mas, naquela época para você conseguir um estúdio, conseguir uma gravadora para gravar um disco que não é disco comercial, que é um disco de arte, que é tudo música de verdade feita por compositores sérios,

---

<sup>551</sup> Ora, no Brasil, muitas das atividades do músico sequer são reconhecidas pelas instâncias administrativas superiores, como ressaltamos no capítulo 2. Durante muito tempo as atividades musicais práticas tinham pouco valor nos relatórios anuais de docentes das universidades e ou mesmo nos currículos LATTES, exigidos pela CAPES. Mas, através de intensas discussões e esclarecimentos promovidos por músicos, as atividades práticas do músico passaram a ter importância e reconhecimento, ainda que não totalmente compreendidas por essas instituições. No entanto, a discussão entre os músicos teóricos e práticos se determinada atividade teria maior valor e/ou importância nos currículos ainda persiste. Podemos citar, como exemplo, a seguinte questão: o que vale mais, um artigo ou um recital?



tocado por músicos sérios, você dando uma contribuição e colocando no ar. (...) Isso não foi considerado produção. Eu fiquei muito indignado com a Universidade. Eu falei: “pô, a Universidade em princípio é onde está a inteligência do país. Então, como é que eles não têm capacidade de perceber o que é música?”.

De outro lado, a própria academia cria condições para que o professor tenha condições de ascender na carreira de magistério. Diferente dos dias atuais, quando as ascensões nas carreiras nas universidades públicas ocorrem mediante a obtenção dos títulos de pós-graduação,<sup>552</sup> antes esse processo acontecia por tempo de trabalho em cada etapa. Segundo um dos entrevistados, seguia-se a seguinte estrutura: “quatro anos de auxiliar de ensino depois passava para Assistente 1, Assistente 2, Assistente 3, Assistente 4, Adjunto...”.

Assim, antes do Plano Único de Classificação e Retribuição de Cargos e Empregos (PUCRCE), havia ainda a possibilidade de ascender na carreira sem a necessidade de fazer pós-graduações, que, em muitos casos, foram substituídas por exames e trabalhos de conhecimento musical para obtenção das titulações de mestre e doutor.

Em um encontro com o reitor da Universidade Federal de Rio de Janeiro, um professor de flauta ouviu uma sugestão sobre como prosseguir na carreira:

– “Vou te encaminhar para o pessoal da pós-graduação na Universidade”. Lá me disseram: “olha, você vai fazer o seguinte”, já conhecendo o meu currículo, meu método de flauta já era conhecido (internacionalmente), “você vai à Faculdade de Educação, conversa com o pessoal da Faculdade de Educação, você talvez possa fazer uma defesa direta de tese”. (...) Fiz uma consulta à faculdade e, a comissão da faculdade decidiu que eu poderia fazer uma defesa direta de tese de doutorado com base neste trabalho, no meu método de flauta, que eles consideravam uma realização muito importante que não haveria necessidade de eu ficar sentando 4 anos numa cadeira. Aí, durante quase dois, eu trabalhei sobre a orientação da Tereza Pena Firme e de

<sup>552</sup> Por email, em agosto de 2013, a professora Eliane Leão (EMAC/UFG) apontou alguns caminhos que permitissem compreender essas mudanças: “A história de exigir diploma de pós-graduação para progredir tem relação com o PUCRCE [Plano Único de Classificação e Retribuição de Cargos e Empregos] aprovado através do Decreto nº 94.664, de 23 de julho de 1987, da Presidência da República. Acho que o PUCRCE não estabeleceu a exigência, mas, abriu o espaço e algumas universidades foram criando legislações próprias para tal. E aí, o momento varia. A exigência passou a ser incluída no PUCRCE em 1991, 1993 ou 1996, não tenho bem certeza. Isso também variou de uma universidade para outra. O PUCRCE, em 1987, reconheceu os títulos como equivalentes. O processo para ser Lei de Diretrizes foi definido por cada IFES (as que definiram). Em Itajubá, por exemplo, durante a década de 70, foi política estimular a fazer LD e depois eles faziam de tudo para promover o cara a titular. Foi uma forma arrojada de fazer crescer a pós-graduação”. A PUCRCE em seu capítulo VI, artigo 16, estabelecia que a progressão nas carreiras do Magistério ocorreria “exclusivamente, por titulação e desempenho acadêmico, nos termos das normas regulamentares a serem expedidas pelo Ministro de Estado da Educação”. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/Antigos/D94664.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/Antigos/D94664.htm). Acesso em 28 de agosto de 2013.

outras professoras que me orientaram. Então, quando eu estava em condições, eu fui fazer a defesa.

Outro professor, desta vez em São Paulo, quando questionado por não ter pós-graduação, ouviu da Universidade que teria que percorrer um caminho semelhante.

– “Você vai ter que fazer um memorial. Esse memorial vai ser julgado para ver se você faz direto um mestrado”. Porque eu não tinha nem um título universitário, quer dizer, eu tinha os títulos franceses que eu não fui buscar a equivalência, acho que nem tinha isso, nem eu queria perder tempo. (...) Eu fiz o memorial contando toda a minha história e esse memorial foi julgado em várias instâncias na Universidade e foi aprovado para fazer um Doutorado direto, que nem mestrado era, já era em nível de doutorado. (...) Quer dizer, doutorado direto, não. Eu teria que fazer uma tese. E, aí, de novo essa coisa da produção. Na última instância da Universidade eles disseram que eu tinha uma produção artística excelente, maravilhosa, etc., mas, que eu não tinha uma produção científica (risos). Eu fui saber o que é isso, produção científica. O que é uma produção científica? Fui conversar com pessoas de outros departamentos, de química, de engenharia, etc. (...) Então produção científica é aquela que pode servir de subsídios para outras pesquisas e que é baseada numa pesquisa sua, onde você apresenta o resultado dessa pesquisa e que você tenha publicações em revistas consideradas pela Universidade como revistas que tenham uma credibilidade e que só vão publicar trabalhos de relevância, de importância, e que essas publicações possam servir para outras pesquisas, como referência para outras pesquisas.

Mas, para que sua produção fosse reconhecida como tal, esse professor apresentou uma extensa lista com participação em gravações de CDs e vídeos, em recitais e concertos, publicações de livros de partituras, e falou:

– “Olha, tem um monte de produção científica aqui”. Eu tinha colocado como produção artística, mas, isso preenche todos os requisitos para ser considerado como produção científica. Eu apresentei lá de volta e eles concordaram completamente, me deram os parabéns e liberaram que fizesse um doutorado direto. Quer dizer, eu não precisaria nem ter aula, eu só teria que apresentar uma tese. (...) Então, eu falei: “eu vou fazer uma coisa didática. (...) Eu vou fazer uma coisa que seja útil e uma coisa que eu também quero aprender, porque eu não aprendi um monte de coisas que eu fui aprendendo na raça. Quebrando a cara nos grupos de música popular e que nos livros de tradição erudita não se ensinava. (...) E as coisas que eu quebrei a cara para aprender, eu botei aqui no papel, fui fazendo pra mim mesmo. Isso aqui é um boneco. Esse é o título do trabalho que fiz, cuja finalidade é virar um livro, onde eu faço mil considerações sobre o ensino da música, nesta tradição erudita, depois usei mandala pra representar certas estruturas da linguagem musical, o peixinho do pai.”<sup>553</sup>

<sup>553</sup> O peixinho a que se refere Toninho Carrasqueira é um recurso que João Dias Carrasqueira utilizava em suas aulas para exemplificar e facilitar a compreensão dos alunos sobre a construção dos intervalos (de uma segunda a uma oitava). Seu João, como era conhecido, traçava linhas em um papel ligando as notas dos intervalos a partir de uma nota base: ascendente (sol-lá, sol-si, sol-dó, (...) sol-sol), e, depois, descendente (sol-fá, sol-mi, (...) sol-sol.). Ao final, as linhas representam o formato do corpo de um peixe que será complementado com o desenho de um rabo e os olhos. É um recurso didático, como uma brincadeira, que permite que o aluno execute mais facilmente os intervalos de uma forma muito lúdica.

Diferentemente de hoje, quando se pode encontrar músicos graduados e pós-graduados espalhados pelos quatro cantos do país, criar uma escola de música não era tarefa fácil fora dos grandes centros do Brasil.<sup>554</sup> Lançar mão de músicos disponíveis nesses locais, muitas vezes sem a devida formação, poderia ser a única maneira de formar novos alunos.

Convidado por Dona Belkiss Spenciere,<sup>555</sup> então diretora do Instituto de Artes da Universidade Federal de Goiás, na década de 1970, para que integrasse o quadro de professores de música para a implementação de um curso técnico de música, Evaldo José de Araújo, flautista, conta que tentou de todas as formas fugir dessa responsabilidade. Convencido por um amigo, que teria condições de assumir os alunos, acabou cedendo:

– “Não, dá pra encarar, vale a pena encarar”. E foi assim que eu fui pra lá. (...) Foi quando implantou-se a Pré-Graduação<sup>556</sup> pra valer no Instituto de Artes, porque, até então, o Instituto era uma escola, por sinal, bem conceituada, de piano, uma escola que tinha um número razoável de alunos de canto e uns poucos alunos de violino. O Instituto resumia-se basicamente nisso. Nós fomos pra lá para implantar essa Pré-Graduação e comigo foram Geraldo Amaral, pra saxofone e clarineta, o Paulo para fagote, oboé e também clarineta, o Oscarlino para sopros [metais], Eurípedes para violão, e surgiu toda essa coisa que eu acho que desabou no seu trabalho hoje”.<sup>557</sup>

Ainda segundo esse professor, mesmo estando em uma universidade, o surgimento de novos cursos criaram certa estranheza de professores acostumados à convivência com poucos e tradicionais instrumentos.

– Lá no Instituto de Artes, no início, foi uma coisa muito estranha, pro próprio Instituto, porque as professoras daquela época estavam muito acostumadas só com o canto lírico, com o piano erudito, e, de repente, esse pessoal tocando trompete, trombone, flauta, eu acho que nós perturbávamos bastante (risos). Mas acabaram se acostumando e, creio eu, que esse trabalho,

---

Muitas vezes vivenciei esse exemplo nas aulas de Toninho Carrasqueira e por várias vezes utilizei esse recurso didático com meus alunos.

<sup>554</sup> Vale lembrar que o Rio de Janeiro, através do Instituto Nacional de Música, hoje Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), foi o grande e mais tradicional berço do ensino da flauta no Brasil durante muitos anos. Os cursos de música existem nessa escola desde o século XIX.

<sup>555</sup> Belkiss Spenciere Carneiro de Mendonça (1928-2005) foi pianista, professora, pesquisadora e escritora.

<sup>556</sup> O curso de Pré-Graduação em Música era destinado a formar alunos de vários instrumentos abrangendo da iniciação musical à formação técnica em música. Foi um curso de formação musical de grande importância para a cidade e para a Escola de Música da UFG, uma vez que dali saíram inúmeros alunos para os cursos superiores de música da UFG, muitos dos quais tornaram-se profissionais.

<sup>557</sup> Após a aposentadoria do professor Evaldo, a UFG realizou novo concurso para preenchimento da vaga para professor de flauta. Fui aprovado e, desde 1995, leciono nesta universidade.

meu, especificamente como flautista, teve bons frutos no Instituto. Tão bons frutos que eu cheguei a ter 20, 30 alunos de flautas, era muita gente, tudo a nível de Pré-Graduação, muita gente. Isso caiu um pouco no final da minha passagem pela Universidade, mas sempre muitos alunos de flauta, muitos alunos de flauta doce, até mesmo porque as pessoas que faziam piano, faziam outros instrumentos, tinham oportunidade de fazer como matéria eletiva esses instrumentos, flauta, violão, inclusive da graduação, gente da medicina podia fazer matéria eletiva, gostava de música e queira fazer um instrumento, fazia flauta, qualquer coisa assim. Esse foi o meu trabalho inicial no Instituto, nível de Pré-Graduação.

A universidade,<sup>558</sup> além da estabilidade que proporciona, é vista como um local que abre portas para outros trabalhos para o professor de música, mas também outras possibilidades aos alunos.

– A questão da comunicação, quando eu entrei na UnB, o Instituto, era de Comunicação e Expressão, e depois começaram: “ah, não. Vai ser Instituto de Arte”. Mas, primeiro você tem que falar o que que é arte. Depois, Instituto de Música. Vocês estão fechando o assunto. Até por meios práticos, porque quando é um instituto maior, permitia uma ligação com outros departamentos, com o cinema, a literatura, a linguística, com a história, é uma coisa muito ampla. Até por meios práticos a gente conseguia fazer mais coisas, projetos integrados. Fechou, só Departamento de Música. Eu acho que dentro de uma universidade não devia existir um Departamento de Música. Não devia. (Poderia até ter em) uma Escola de Música ou em um Conservatório. Mas, numa universidade! Me atraía essa questão da comunicação.

– Eu falo pros meus amigos que eu nunca saí do meio acadêmico, invento uma coisa pra fazer lá, fazer mestrado, fazer especialização, fazer outro curso. Se você está no meio acadêmico, você está um pouco protegido no mercado.

Porém, nem sempre o professor de música encontra um ambiente adequado de trabalho para desenvolver suas atividades e, muitas vezes, faz-se necessário criar condições pedagógicas para que o curso possa se desenvolver.

– Na questão da vida acadêmica aqui é isso. É produzir as atividades pedagógicas do dia a dia, produzir alguns textos, tenho o trabalho sobre articulação que é o resultado do Mestrado, agora tem a tese sobre a professora Odette. Inclusive, em 2010, eu tive a oportunidade de trazê-la a Pelotas para os alunos a conhecerem, de escutar o conhecimento dela, vê-la tocar. Então os alunos já estavam inteirados sobre a tese e eles tiveram a oportunidade de ver, de ouvir, das próprias palavras dela, tudo aquilo que foi documentado. Então foi muito bacana, aqui eu prestei uma homenagem a ela, um agradecimento e o reconhecimento no meu local de trabalho. Para os alunos foi muito importante, inclusive uma aluna foi ao Rio fazer aula com a Odette, já estabelecendo esse contato, essa aproximação. (...) Então, é isso, o processo todo e a gente fica feliz com o percurso. Ainda, que não seja fácil.

---

<sup>558</sup> Vale ressaltar que os cursos de música, em sua maioria, estão lotados nas universidades federais.

Se, de um lado, trabalhar em uma universidade permite ao músico ter certa estabilidade, especialmente nas federais, de outro, professores e alunos encontram problemas, principalmente nas instalações físicas. Os problemas não se resumem a esses, claro, mas esses últimos parecem perdurar. Nas escolas e faculdades de música faltam instrumentos e professores e sobram salas inapropriadas, sobretudo aquelas sem isolamento acústico que não só interferem negativamente na condução das aulas, mas ainda podem trazer prejuízos aos profissionais e alunos diante do grande volume sonoro existente nesses locais.<sup>559</sup>

– Tanto nessa parte de ensino público, quanto, aqui no caso, privado, de ter algumas melhores condições para que tudo pudesse acontecer de uma maneira melhor, não só tanto para os professores, mas principalmente para os alunos. Às vezes, a gente vê algumas deficiências muito grandes que deixam a gente triste, de você não poder realizar. Posso citar um exemplo lá na escola, aqui também acontece isso,<sup>560</sup> mas lá na Escola Villa-Lobos, por exemplo, às vezes, eu precisava de um piano afinado para poder ensaiar com um aluno meu. Eu não conseguia. Como você vai aprimorar um ouvido de um estudante se ele está tocando com um piano desafinado? Então são essas coisinhas que deixam você triste. E não é porque o Estado não possa colocar 10 pianos bons lá, isso pra eles não é nada, é só questão de burocracia. Essas coisinhas pequenas.

#### 4.2.2 – Em festivais

Se durante a formação musical os festivais têm grande importância para o aluno de música, na vida profissional eles não são diferentes. A oportunidade de atuar profissionalmente nesses espaços, seja como professor ou como instrumentista, é um momento muito gratificante e representativo na carreira dos músicos, afinal é uma

---

<sup>559</sup> Problemas com estruturas físicas inadequadas não chegam a ser uma particularidade da área da música. No entanto, é muito comum ouvir de outras áreas que a música faz muito “barulho”. Na UFG, a Escola de Música e Artes Cênicas e a Faculdade de Artes Visuais ocupavam o mesmo prédio. Lembro-me que, certa vez, em reuniões em que foi discutida a questão da construção de um novo prédio para a Faculdade de Artes Visuais, um professor disse que havia urgência de que isso acontecesse, pois ninguém mais aguentava o barulho que a música fazia. Prontamente, o professor de trombone retrucou dizendo que então poderíamos ficar todos juntos, afinal, fazíamos música e não barulho. Da parte da Música, as risadas foram intensas. Desde 2012, as duas unidades estão separadas. Porém, concordamos que o grande, variado e desconexo volume de sons produzidos ao mesmo tempo, por diversos instrumentos musicais e canto, causam muito desconforto, não só àqueles que não estão habituados com o estudo musical, como a nós mesmos. Seria interessante que se realizassem estudos sobre o volume sonoro produzido em uma escola de música, em horários em que há intensa atividade de aulas práticas. É bem provável que os volumes sonoros medidos apresentem resultados pouco interessantes para as pessoas que vivem nos e/ou próximas a esses ambientes de trabalho.

<sup>560</sup> Escola de Música da Pro-Arte do Rio de Janeiro.

forma de retribuir à sociedade, principalmente aos alunos,<sup>561</sup> todo o conhecimento e a vivência musicais adquiridos no percurso de sua formação musical. Alia-se a isso o fato de que há um grande reconhecimento do músico, como um profissional, pelos pares e alunos.

O pouco tempo de duração dos festivais e dos cursos de férias, que raramente ultrapassam três semanas, impede que professor dê uma atenção mais longa e detalhada ao aluno. O professor tem que, nesse curto espaço de tempo, identificar as realidades socioculturais, o nível dos conhecimentos musicais e as potencialidades de determinada turma de alunos (ou mesmo de apenas um aluno) e adaptar as aulas às realidades daquele universo.

É, pois, uma nova oportunidade de aprender a lecionar, bem diferente das situações vivenciadas em aulas contínuas em escolas e universidades de música, que são processos mais longos e de acompanhamento contínuo ao aluno.

O profissional, muitas vezes, se vê diante de inúmeros alunos ávidos e impacientes por adquirir novos conhecimentos musicais e ter acesso a aspectos técnicos (som, dedilhado, afinação etc.) que possibilitem o desenvolvimento de suas potencialidades musicais. Porém, são situações que exigem do professor paciência e responsabilidade para dar opiniões e fazer comentários que possam ajudar e não se tornar fonte de problemas futuros.

Olha, [ser professor em festivais] eu acho muito parecido [com ser professor em outros locais]. A única diferença, é que você está nos festivais por menos tempo, então você tem que tentar passar a coisa de uma maneira um pouco mais rápida. Quando você adota um aluno numa escola, onde você tem, às vezes, 2, 3, 4 anos pra ensinar pra ele e você pode escolher um passo mais lento e você aborda cada assunto, cada coisa no seu tempo. E no festival você tem que fazer isso rápido, quer dizer, de manhã você fala de uma coisa e de tarde você já está falando de outra, você não pode perder esse tempo, esperar que o aluno reaja, aprenda, desenvolva pra você falar de outras coisas, então, eu vejo que é essa a diferença, você tem que ser mais rápido, mais sucinto e também criar. No fundo, você muitas vezes não consegue. Eu, por exemplo, gosto de dar aula de técnica, de falar muito sobre técnica, e a técnica, muitas vezes, envolve uma mudança significativa na maneira de tocar, que não vai ser conseguida em poucos dias, em poucas semanas, de um curso.

– Eu sempre tomo o cuidado de não entrar nas características do professor [principal]. (...) Então, procuro nunca interferir nas coisas básicas dele, do que o aluno tem, que eu percebo que são coisas que estão sendo ensinadas aí. Porque eu vou ficar com ele uma semana e depois vou largar e quem vai aguentar ele vai ser o professor. (...) Eu acho que é uma irresponsabilidade você mexer em coisas que você não vai poder mais dar assistência. Então eu

---

<sup>561</sup> É muito comum que o professor de instrumento/canto se apresente em recitais e concertos durante esses festivais. É uma espécie de vitrine aos olhos dos alunos que podem ouvir bons músicos, muitas vezes, distantes de suas realidades.

procuro nunca mudar, por exemplo, mudar a embocadura do aluno. Eu não falo: “não, agora você vai tocar assim ou a posição tal”. Então, quando eu dou essas aulas eu procuro dizer, quem me pergunta eu vou dizer: “eu toco assim, mas isso sou eu que toco assim, mas você pode tocar bem de todas as maneiras, não existe uma maneira certa de tocar”. Já que eu vejo ali gente de todas as escolas tocando muito bem, então, não é isso. Então eu procuro dar uma aula mais cuidadosa. (...) E mais do que tudo, eu procuro mostrar mais a questão da música, centro mais na música, na parte musical, de acrescentar alguma coisa musicalmente pra aquilo. Eu falo bastante, eu falo sobre as peças, falo sobre repertório e coisas assim. E mais pra incentivar. Que é uma maneira de incentivo pra eles, pra eles continuarem.

#### 4.2.3 – Em aulas particulares

No segundo capítulo, apresentamos a importância que as aulas com professores diversos representam na formação desses músicos, lembrando que muitas delas são pagas, com professores particulares. Apesar do recorte do objeto de pesquisa se concentrar nas atividades regulares (empregos fixos, com salários etc.), cabe aqui dedicar um pequeno espaço para falar sobre uma atividade muito comum na vida do flautista brasileiro como trabalhador: as aulas particulares de instrumento.

Essa atividade carrega consigo o caráter da informalidade do trabalho. Nela não há vínculos trabalhistas. Os laços comerciais entre professor e aluno são frágeis, uma vez que raramente são estabelecidos contratos entre as partes. Apesar de ser uma importante fonte de renda para o músico, geralmente os pagamentos são mensais e vinculados à permanência do aluno nas aulas, o que não garante rendimentos fixos ao professor. Poucos profissionais se preocupam em pagar as contribuições sociais devidas para efeito de aposentadoria e assistência de saúde, afinal, as aulas particulares, em muitos casos, são atividades complementares a alguma atividade principal que tenha vínculos empregatícios mais sólidos e que garanta esses benefícios.<sup>562</sup>

Outro ponto delicado diz respeito aos locais onde essas aulas são ministradas. Muitas dessas práticas acontecem em uma casa ou em um apartamento,<sup>563</sup> do professor ou do aluno, e, diante da inexistência de um cômodo destinado e preparado

<sup>562</sup> Vale ressaltar que essa constatação se deu a partir das falas dos flautistas entrevistados. Entre os flautistas da “jovem geração”, as aulas particulares são muito significativas na composição dos rendimentos, muitas vezes representando a principal atividade como trabalho. Essa situação se inverte nas demais gerações (intermediária e antiga) nas quais nenhum flautista relatou ter nas aulas particulares sua principal fonte de renda e trabalho.

<sup>563</sup> Alguns músicos relataram que mantiveram durante algum tempo salas alugadas para esse fim (eventualmente com as despesas divididas com algum colega), mas que foram práticas infrutíferas. Os autores David e Barbara Newsam (1995) apontam, no livro *“Making Money Teaching Music”*, os benefícios, as dificuldades, as tentativas, os acertos e os erros dos músicos que se propõem a dar aulas de música em casa. Sugerem ainda inúmeros passos para se montar um estúdio de aulas para que se obtenha sucesso nesse tipo de trabalho.

adequadamente para esse fim, podem gerar certos desconfortos aos habitantes dessas residências.<sup>564</sup>

Outras observações feitas pelos flautistas sobre as aulas realizadas nesses locais também chamaram a atenção, uma vez que, segundo esses músicos, podem levar o jovem estudante de música ao desânimo e, conseqüentemente, à desistência do estudo musical, tais como: a falta de convivência com outros alunos de música e de uma oferta musical variada apresentada em recitais e aulas (e nos corredores, no caso das escolas de música) e a pouca ou nenhuma oportunidade do aluno apresentar os avanços musicais obtidos nas aulas.

Diante desse problema, cabe ao professor usar todo o seu conhecimento musical para tornar as aulas como momentos de prazer e motivação para que o aluno permaneça no mundo da música, afinal, é ela e a maneira como são transmitidos os pontos fortes no relacionamento entre aluno e professor.

– A primeira coisa pra dar aula é que você tem que gostar do aluno e o aluno tem que gostar de você. Se ele gostar de você, tem que abrir o coração. Aí, você ensina o que você quiser. Mas, se ele não gostar de você, você pode saber tudo, mas você não vai ensinar nada.

É preciso que o músico goste (e muito) do que faz para enfrentar todas as dificuldades relacionadas à docência. Mas não somente a ela. Insistentemente ouvimos que é o amor à música que move o flautista a desenvolver inúmeras atividades diariamente com seu instrumento e que o leva a se aventurar em trabalhos para os quais não recebeu preparação formal (aprende-fazendo), algumas que sequer constam nos currículos dos cursos de música, muitas delas exercidas sem a presença da flauta em seu cotidiano de trabalho.

É sobre essas atividades que discutiremos no capítulo a seguir.

---

<sup>564</sup> Voltaremos, no sexto capítulo, à questão do trabalho em casa e dos problemas que esta prática possa gerar.



## 5. OUTRAS FRENTES DE TRABALHO DO FLAUTISTA BRASILEIRO

Neste capítulo, veremos que o flautista brasileiro segue na construção identitária como trabalhador assumindo tarefas, obrigações e postos polivalentes de trabalho não ligados à prática de seu instrumento musical em ocupações dentro e fora do mundo da música.

No primeiro caso, encontramos flautistas que se dedicam à edição de partituras, métodos e livros, coordenação de cursos e cargos de direção em escolas e universidades, produção de projetos e programas culturais, participação em comissões de músicos, associações e entidades de classe, reparação, promoção e venda de flautas e até mesmo em trabalhos como catalogador de um museu de imagem e de som, como relata uma flautista.

Ainda que em menor quantidade, porém em uma parcela significativa, encontramos flautistas que exercem atividades que não pertencem ao mundo da música. Talvez isso se dê pela dificuldade de conciliar obrigações e afazeres em atividades muito distintas, como relata um dos entrevistados, graduado em Computação: “não dá pra você resolver um pepino de computador de manhã e ensaiar um Mahler à tarde. Não dá! Não dá!”.

São atividades que, além de contribuir para que esses músicos tenham um acréscimo em seus rendimentos financeiros, possibilitam em muitos casos pagar pelos estudos ou mesmo adquirir um instrumento. São importantes para o fortalecimento do mundo da flauta e para a permanência do flautista no mundo da música.

Vamos a essas atividades.

### 5.1 – Edição de partituras, métodos e livros

Laura Rónai, ao lançar um olhar sobre os métodos para flauta do passado, nos dá uma dimensão da importância que o material impresso (e a falta dele) representa para o instrumentista, para a flauta e para a música de ontem e de hoje.

Acredito que o resgate dessa enorme fatia de repertório e pensamento musical se justifica, não apenas pelo enriquecimento da literatura específica,

mas em especial pela oportunidade de contato com uma forma de pensar, ensinar e fazer música diferente da atual.<sup>565</sup>

Assim, pesquisar, resgatar, editar e publicar partituras, métodos e livros (e também os discos) dedicados à flauta e ao flautista brasileiros é uma maneira de agir em benefício ao mundo da flauta. Afinal, são poucas publicações de obras musicais para esse instrumento no país.

Segundo Celso Woltzenlogel, esta atividade “é uma maneira de enriquecer o repertório, pelo menos, dos flautistas brasileiros e estrangeiros que têm interesse na música brasileira. Senão quando você vai encontrar? Não vai encontrar”.

Porém, o mercado de música impressa tem lá suas armadilhas. A facilidade em fazer cópias não autorizadas das obras originais (e que faz parte da cultura do brasileiro) dificulta encontrar pessoas e editoras interessadas em produzir obras de compositores brasileiros, fato que se intensifica diante da pouca procura pela aquisição desse material. Recorremos novamente a Celso Woltzenlogel, que nos dá uma ideia do quanto é difícil atuar nesse campo:

– Eu tive muita sorte, porque, veja bem: esse esforço que eu fiz na Vitale, foi graças ao sucesso que teve o Método de Flauta. Por isto que o Fernando me convidou para fazer estes trabalhos. Mas não se vende muito. Por exemplo: a Sonatina do Radamés vende, mas não vende assim quantidades. Breno Blauth... Mas, quer dizer, eu considero isso uma grande contribuição minha que deve ficar na história, porque se não tivesse feito isto essas obras continuariam na prateleira e sendo xerografadas. O Fernando Vitale me deu essa oportunidade, ele publica, tem obras que ele publica que têm uma vendagem muito grande que compensam investir em outra coisa. Quer dizer, do outro lado, ele como editor está dando a sua contribuição também publicando a música brasileira.

Para ele, que estudou e aprendeu muito com o “Método Completo de Flauta” dos franceses Paul Taffanel e Phillipe Gaubert, a universidade não possibilitou que tivesse acesso à música popular e a alguns de seus aspectos, como a síncope, por exemplo. Por ser uma estrutura rítmica muito comum na música popular brasileira, a falta de estudos mais práticos sobre ela foram cruciais em alguns momentos de sua vida profissional, nos estúdios de gravação e na Orquestra da Globo ou, em suas palavras, nos “desastres que eu passei com o negócio da música popular”. Assim, procurou incluir em seu método uma linguagem que pudesse alcançar esse universo pouco explorado nos cursos superiores de música no Brasil na época em que era estudante, no

---

<sup>565</sup> Rónai, Laura. *Op. cit.*, 2008, p. 50-51.

final dos anos 1950.<sup>566</sup> Para ele, o que se viam eram métodos estrangeiros tradicionais, fora aqueles que eram trazidos por quem ia para Berkley (EUA), mais voltados para o jazz e que não correspondiam com a realidade da música brasileira, sobretudo a popular. Diante disso pensou:

– Poxa, se um dia eu escrever um método de flauta, eu tenho que fazer uma coisa mais moderna. E justamente pelo fato de estar fazendo, vivendo aquele período, tocando música popular e tocando na Orquestra da TV Globo, ao lado daqueles arranjadotes todos, eu vou ter que fazer um capítulo especificamente sobre síncope.<sup>567</sup>

A produção de métodos de estudos também foi uma maneira encontrada por alguns dos entrevistados para tentar sanar problemas identificados no processo de formação e profissionalização do flautista brasileiro. Eles afirmam sentir-se recompensados profissionalmente pelas oportunidades.

– Nesse período em São Paulo, foi lançado, finalmente saiu a edição do “Flauta Transversa. Método Elementar”, do Pierre-Ives Artaud, que foi um trabalho que aconteceu nos quatro primeiros anos aqui em Pelotas, fruto de um presente que a professora Odette me deu lá no Caraça, isso em 1992, ela me deu o método original em francês, e eu me motivei, era muito dentro de pedagogia que eu trabalhava e ia também ao encontro da pedagogia que a gente desenvolvia lá no Centro de Musicalização Infantil. (...) Aí foi muito bacana, [porque] você fazendo um mestrado e sai um método que você está sendo responsável pela publicação dele.<sup>568</sup>

Trabalhar com a produção e edição desses impressos no Brasil é também uma maneira de acrescentar algum dinheiro na renda desses músicos. Porém, não há, entre os entrevistados, relatos de que algum deles tenha obtido grandes resultados financeiros que compensassem a dedicação integral a essas atividades.

---

<sup>566</sup> Hoje, principalmente após o surgimento dos cursos superiores de música popular e a presença de profissionais desta área nas universidades, há uma maior possibilidade do flautista ter contato com essa linguagem musical.

<sup>567</sup> Celso Woltzenlogel ainda publicou inúmeras obras de compositores brasileiros para flauta e piano e arranjos para corais de flauta além das obras mencionadas acima.

<sup>568</sup> Além desta publicação, Raul Costa d’Ávila teve sua tese de doutoramento (2009), que trata sobre a pedagogia da professora Odette Ernest Dias, traduzida e publicada na revista da Associação Francesa de Flautistas, *Traversière*, em 2012 e, em novembro do mesmo ano, apresentada no convenção dessa mesma instituição.

## 5.2 – Coordenador de projetos

Vemos flautistas ocupando cargos de coordenadores de cursos, diretores de escolas de música, representantes em comissões em conjuntos musicais e escolas, sindicatos e associações de músicos, entre outras. Embora voltemos a discutir sobre essas representatividades ainda neste capítulo, quando tratarmos sobre as relações do flautista com as diversas instituições ligadas ao trabalho musical, vale aqui mencionar um trabalho realizado por Celso Woltzenlogel, nos tempos da FUNARTE, em conjunto com músicos de outros instrumentos, que foi o “Projeto Bandas”.<sup>569</sup>

Esse projeto tinha como objetivo cadastrar as bandas de música no Brasil, verificar suas necessidades e ajudá-las, entre outros aspectos, na aquisição de instrumentos musicais, na formação de mestres de banda e de reparadores de instrumentos. Foi um projeto de grande importância para o desenvolvimento e melhoria da qualidade dos instrumentos musicais de sopro fabricados no Brasil. Infelizmente, tais ações não geraram significativas mudanças na construção das flautas transversais no país. Provavelmente teríamos chegado ao desenvolvimento de boas flautas, porém esse projeto, assim como inúmeros outros, foi sendo desativado aos poucos e paralisado quando Fernando Collor assumiu a presidência do país, quando praticamente extinguiu a produção cultural no Brasil.<sup>570</sup>

## 5.3 – Reparação, promoção e venda de flautas

Sem relação com o projeto destinado às bandas, alguns flautistas investem parte de seu tempo em realizar trabalhos de reparação, divulgação e compra e venda de flautas. A reparação de flautas, às vezes, surge na vida do músico como uma necessidade pessoal para resolver problemas imediatos em seu próprio instrumento e, assim como as diversas atividades vistas acima, esta também surge como uma

---

<sup>569</sup> Isaura Botelho apresenta uma visão mais aprofundada sobre os projetos da Funarte em seu livro. Botelho, Isaura. *Romance de Formação: FUNARTE e Política Cultural. 1976 – 1990*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2000.

<sup>570</sup> É fato conhecido e amplamente discutido por inúmeros autores o desmanche cultural promovido durante a curta gestão presidencial de Fernando Collor. Além dos inúmeros projetos não realizados, o confisco dos valores depositados nos bancos fez o dinheiro desaparecer da economia, fato que gerou grandes prejuízos também para a área cultural no país. Esse projeto foi reativado como Programa de Apoio a Bandas de Música, na continuidade do governo Collor, a partir da promulgação da Lei Federal 8.313, de 1991, batizada de Lei Rouanet, destinada a dar incentivos à cultura. Porém, este projeto perdeu muito de sua ideia original e passou a atender basicamente a distribuição às bandas de música de um conjunto de instrumentos de sopros conhecido como “Kit Bandas”, segundo Furtado (2002, p. 37).

oportunidade de trabalho e renda podendo, em muitos casos, tornar-se a atividade principal.<sup>571</sup>

Reparar instrumentos ou construir bocais, segundo Luiz Carlos Tudrey, citado por André Medeiros, “não é um trabalho que você diga: ‘vou ficar rico com isso, vou ganhar muito dinheiro’. Parece uma abnegação, é uma coisa você vai fazendo, vai sentindo e se aperfeiçoando cada vez mais”.<sup>572</sup> É uma atividade restrita, trabalhosa, que demanda habilidade e paciência e, ao mesmo tempo, proporciona pouco retorno financeiro. Em certos casos chega a ser motivo de incompreensão por parte de quem paga pelo serviço.

– Eu fiz o curso na Straubinger de colocação de sapatilha,<sup>573</sup> então, eu sou autorizado a colocar Straubinger. Ele vende pra mim a sapatilha. Eu ainda faço basicamente só em flautas que usam Straubinger, caso uma vez ou outra eu pego outra flauta, mas eu prefiro só trabalhar com Straubinger, [com as] sapatilhas. Mas faço pouco, só faço pra conhecidos e amigos que pedem pra fazer. No Brasil é muito difícil porque você compra a sapatilha e tem que mandar vir dos Estados Unidos e, atualmente, eles param sapatilhas e [colocam] os impostos lá em cima, então a sapatilha, no final das contas, chega aqui custando por volta de 250 dólares o jogo. No Brasil, as pessoas não gostam muito, acham que não vale a pena o trabalho. Um trabalho que nos Estados Unidos cobram 900, 1000, 1100 dólares, no Brasil [é difícil] cobrar 500 dólares. Então, faz o pedido, traz a sapatilha e o cara vai gastar 250 dólares, entre as sapatilhas e os impostos. Para ganhar 250 dólares, e o trabalho é muito grande, acaba não compensando. Então, faço mais pra amigos mesmo e pra quem precisa mesmo da Straubinger.

#### Alguns flautistas aliam o trabalho de reparação à venda de flautas.

– Eu faço manutenção de flautas e isso é um pouco fora do *metier*, mas não muito, muitos músicos mexem também com manutenção e eu, até um tempo atrás, estava negociando flautas também, comprando e vendendo. Acabou sendo uma coisa até um pouco natural, que a gente, quando tem muitos alunos, tem sempre alguém querendo comprar e vender e você acaba

<sup>571</sup> Pode-se citar como exemplo o caso de David Straubinger que “recebeu sua formação musical na *Julliard School of Music* e *Jordan School of Music* [EUA]. Tocou por seis anos com a Orquestra Sinfônica de Indianápolis. Em 1969, começou um negócio de reconstrução e reparação de instrumentos de sopro para músicos profissionais e seus alunos. Os problemas encontrados na reconstrução e reparação de flautas levaram-no a desenvolver um novo conceito em design de sapatilhas. Após quatro anos de pesquisa extensiva, David recebeu uma patente sobre esse conceito e design. Esta busca pela excelência, finalmente, levou ao desenvolvimento da flauta Straubinger” (Disponível em: <http://www.straubingerflutes.com/about.html>. Acesso em 29 de setembro de 2013. Tradução livre do autor). Temos poucos reparadores de flauta no país e Celso Woltzenlogel vem catalogando nomes de profissionais com o objetivo de inclui-los em seu método de flauta.

<sup>572</sup> Luiz Carlos Tudrey *apud* Medeiros, André Luiz. *Tudrey por ele mesmo*. PATÁPIO Informativo Oficial da Associação Brasileira de Flautistas. Ano XII, no. 26, julho de 2006.

<sup>573</sup> Podemos considerar as sapatilhas como pequenas almofadas circulares (similar a um disco) feitas tradicionalmente de feltre e envolvidas por uma pele (de peixe) e que são anexadas abaixo das chaves para vedar a passagem de ar nos orifícios existentes nos corpos dos instrumentos de sopros, como as flautas.

intermediando algumas vendas. E eu acabei me interessando em buscar um pouco esses instrumentos pros alunos. Então comecei a trabalhar com essa coisa de comprar e vender instrumentos, a maior parte usados, geralmente instrumentos usados. E, exatamente porque eram instrumentos usados, isso exigia que fosse feito um tipo de manutenção, um pouco de manutenção nos instrumentos. Muitas vezes você pega um instrumento usado e ele precisa de uma limpeza, de um polimento, de uma regulagem, muitas vezes um sapatilhamento e aqui no Brasil a gente tem, praticamente, só o Luiz [Carlos Tudrey] fazendo isso. Eu acabei me interessando em fazer essa manutenção também. Então, comecei a pesquisar, desenvolver esse trabalho de manutenção. Eu fiz um estágio numa oficina de manutenção, isso em Nova Iorque, em 2004, eu fiquei um mês, trinta dias numa oficina, trabalhando de manhã, à tarde e à noite, praticamente dormindo na oficina, e consertando todo tipo de flauta e fazendo todo tipo de manutenção e acompanhando os técnicos mais experientes pra tentar desenvolver minha técnica. E foi bacana, foi bem legal isso me ajudou bastante.

Vender flautas proporcionou a um dos entrevistados fazer contatos e criar uma rede de relações com inúmeros flautistas e profissionais ligados ao nosso instrumento pelo mundo afora, que permitiram que fosse além dos objetivos desta atividade.

– Durante sete anos, eu viajei o mundo inteiro, com uma caixa com a flauta de 5, 15, 18 quilates e 24 quilates. O meu trabalho era participar de todas as convenções no mundo inteiro, mostrando as flautas, divulgando as flautas, e, evidentemente, levava as minhas publicações. (...) Quer dizer, foi um período muito bom, porque eu fiz muitos contatos e nesses contatos eu pude trazer esses flautistas maravilhosos que vieram durante todo esse tempo para o Brasil, divulguei os meus trabalhos e conheci países maravilhosos. Então, isso foi um momento muito importante.

Para esses festivais, promovidos pela Associação Brasileira de Flautistas (ABRAF), vieram flautistas e representantes de fabricantes de flautas e de partituras de várias partes do mundo, que foram e têm sido muito importante para o desenvolvimento do flautista brasileiro.

#### 5.4 – Atuando em locais de trabalho como representante em instituições de classe

Outras atividades em que o flautista relata como espaços de trabalho são os cargos exercidos em associações de classe, comissões de músicos, direção de escolas e coordenação de cursos de música. Entretanto, nos relatos surgiram outros assuntos interessantes que foram além da questão do trabalho em si e que devem ser considerados para conhecer o mundo do trabalho do flautista brasileiro. Assim, procurou-se identificar como esse músico vê essas instituições e qual a relação existente

entre as duas partes. As principais citadas foram as universidades, a Associação Brasileira de Flautistas (ABRAF), a Academia Brasileira de Música (ABM), a Ordem dos Músicos do Brasil (OMB), os sindicatos e o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD).

Alguns pesquisadores já abordaram alguns desses assuntos e discutiram algumas dessas instituições com propriedade, sobretudo a OMB, os sindicatos e o ECAD.<sup>574</sup> Porém, a oportunidade de ouvir o que pensa e sente o flautista brasileiro em relação a elas não somente é importante como também é a primeira vez que se dá voz a esse músico para dizer o que pensa sobre essas questões. É bem provável que as opiniões desses profissionais não sejam muito diferentes do que constam nos livros, artigos e manifestações em jornais e páginas da internet, mas, sem dúvida, ouvi-los é uma rica maneira de procurar entender os caminhos trilhados por eles no mundo da música.

Algumas instituições foram mencionadas como sendo mais representativas do que outras. De um lado, a academia (universidade), por ser formadora de opinião e fonte de conhecimento, e a ABRAF, por promover o intercâmbio de flautistas e os conhecimentos relacionados ao instrumento através dos eventos realizados no país, receberam alguns elogios, mas que não ficaram imunes a algumas críticas importantes. De outro lado, estão os dissabores em relação às instituições que pouco ou nada representam na vida desses músicos, como a OMB, os sindicatos de músicos (quando existem), o ECAD e a ABM.

Em vários momentos as opiniões negativas foram duras, especialmente ao modo de atuação dessas instituições, e até questionou-se a existência de algumas delas. No entanto, essas opiniões, em sua grande maioria, não foram inflexíveis ou absolutamente radicais, nem se pode dizer que elas tenderam para um lado (a favor) ou outro (contra essas instituições). Há quem preze aquelas duas primeiras (universidade e ABRAF), mas que também vislumbre nelas inúmeras lacunas, sobretudo no que diz respeito às discussões (ou à falta delas) sobre o trabalho do músico brasileiro. Quanto às demais, as quais receberam críticas mais ferrenhas, há, todavia, o reconhecimento da importância de cada uma e o desejo de que elas sejam mais participativas e representativas para o músico como trabalhador.

---

<sup>574</sup> A título de exemplo pode-se citar trabalhos que versam sobre Direitos Autorais e ECAD, tais como os livros de Rita de Cássia Morelli (2000) e Sandra Véspoli (2004), sobre indústria fonográfica de Rita de Cássia Morelli (2009), sobre as relações de trabalho do músico, de Luciana Requião (2010), nos quais são retratados aspectos importantes na relação entre as instituições e a classe musical.

Ao abordar esses assuntos, procurou-se, inicialmente, identificar se o flautista era filiado a alguma dessas instituições; em seguida, se pagava regularmente as anuidades; depois, se concordava com elas; e, por fim, qual era a relação que esse músico tinha com essas instituições e quais eram as relações delas com ele.

Uma primeira e infeliz constatação é que, muitas vezes, a relação dos flautistas com essas instituições representativas de classe se resumem ao pagamento da anuidade, que dá direito ao porte de uma carteira profissional para atuar aqui ou ali, diante da obrigatoriedade imposta por empregadores e produtores culturais. Porém, elas não se resumem a isso e vale a pena saber o que esses músicos pensam a respeito dessas instituições.

#### 5.4.1 – Ordem dos Músicos do Brasil e Sindicatos de Músicos

Chama a atenção a pouca quantidade de flautistas filiados à OMB e aos sindicatos de músicos no Brasil. Isso se deve ao fato da pouca ou nenhuma representatividade que essas instituições têm na vida do músico brasileiro. Dentre os poucos flautistas que disseram ser filiados, a maior quantidade encontra-se no Rio de Janeiro e em São Paulo, cidades onde esses órgãos exercem maior poder de fiscalização. Enquanto isso, nas cidades menores, localizadas no interior dos estados, e também em algumas capitais, muitos músicos não notam a presença – nem sabem da existência – de representantes da OMB e dos sindicatos.

Outro dado importante verificado nos relatos é que os músicos eruditos filiados à OMB e aos sindicatos são em menor número do que os músicos populares.<sup>575</sup> É bem provável que isso ocorra diante de uma garantia velada existente em algumas instituições empregadoras (orquestras, bandas, universidades, especialmente as ligadas aos órgãos públicos) que dão certa proteção a esses profissionais. Os músicos relataram que não é muito comum ver a presença de fiscais da OMB ou dos sindicatos nesses locais de trabalho para fiscalizar e punir o músico que não esteja em dia com as obrigações anuais. Percebe-se, nesses locais de trabalho, um jogo de forças e poderes em que a presença do Estado como promovedor dessas ações culturais parece coibir a ação das entidades fiscalizadoras.

---

<sup>575</sup> Vale lembrar que muitos dos flautistas brasileiros entrevistados atuam também em eventos de música popular ou em atividades eventuais (casamentos, bares, gravações etc.), como vimos no capítulo anterior, o que tornou possível chegar a essas informações.



De outro lado está o músico popular, aquele que toca em bares, boates e restaurantes, especialmente à noite, abandonado à sua própria sorte, ficando mais vulnerável à fiscalização dos órgãos em questão:

– Sempre fui contribuinte da Ordem dos Músicos, embora eu acredite que seja uma instituição ultrapassada, uma instituição que precisa ser renovada, precisa de uma injeção institucional para que funcione efetivamente, (...) eu entrei ainda estudante de música. Eu fui secretário da Ordem dos Músicos durante um período, durante uma gestão, isso inclusive me deixou bons relacionamentos até hoje, porque tem funcionários que até hoje trabalham lá na secretaria, pessoal que cuida lá, eles são muito simpáticos na minha presença sempre. A Ordem dos Músicos, nesse ponto, sempre foi positiva pra mim. Em relação à classe dos músicos eu acho que deixa muito a desejar, se você comparar com outras categorias de profissionais, você vê uma diferença brutal na atuação do órgão. Claro que, como todo órgão de classe, tem uma função fiscalizadora e tudo. Isso eles costumavam fazer muito bem, fiscalizar contratos, fiscalizar contribuição de músicos, coisas assim, de tirar o músico do trabalho. Eu nunca sofri isso porque a atuação deles é muito mais na música de bares, música na noite e eu nunca atuei nessa área. Que eu acho bastante cansativo e desgastante. Mas eu sou filiado e contribuo, embora não concorde que esteja funcionando, acho que falta muito para que seja um órgão que represente fortemente uma classe.

– Eu estava tocando num restaurante e chegaram os fiscais e perguntaram: “cadê a documentação, cadê a carteira, cadê o contrato?” O contrato não tinha, mas não ter contrato não é problema do músico, é problema do dono da casa. “Cadê carteira?” Eu falei: “olha, eu tenho carteira, mas eu não trouxe, esqueci em casa”. “Mas, então, você vai receber uma multa”. “Pô, que droga, vou ganhar pouco e ainda vou ganhar uma multa”.

No caso da OMB, os poucos músicos que disseram ser filiados e pagam as anuidades o fizeram diante da obrigatoriedade imposta por alguns contratantes que têm exigido a carteira da Ordem, mesmo com a decisão judicial da não obrigatoriedade de porte de tal documento e da não necessidade de filiação à Ordem.<sup>576</sup> Dentre estes, o mais citado foi o SESC (Serviço Social do Comércio), em São Paulo. Em seguida, vêm as casas noturnas que promovem os espetáculos e shows musicais, os teatros com os musicais, os bares e restaurantes que proporcionam música ao vivo aos clientes. Até mesmo, em um concurso para preenchimento de vagas na Orquestra de Campo Grande, no Mato Grosso do Sul, realizado em 2012, foram exigidos, além do registro da Ordem dos Músicos, diploma de curso superior (bacharelado ou licenciatura) para o “Profissional de Música” ou curso médio, para o cargo de “Instrumentista III”.<sup>577</sup>

<sup>576</sup> O sítio Antera traz um artigo em que cita a não obrigatoriedade do registro de músico em entidade de classe. Antera. *STF x OMB (Ordem dos Músicos do Brasil). Registro de músico em entidade de classe não é obrigatório*. Publicado em 1 de agosto de 2011. Disponível em: <http://anteracom.br/imaster/pt/component/content/article/2-noticias/96-stf-x-omb-ordem-dos-musicos-do-brasil>. Acesso em 3 de janeiro de 2012.

<sup>577</sup> Diário Oficial de Campo Grande. Ano XV n. 3.480. Quinta-feira, 15 de março de 2012, p. 5-6. Em

O músico, acuado entre a oportunidade de trabalho (extra ou fixo), renda e/ou mesmo diante de uma possibilidade musical diferenciada, de excelência, acaba por sucumbir às pressões, sobretudo da OMB, e atualiza seus “compromissos com essas instituições”, ou, dizendo de outra maneira, paga a anuidade obrigatória.

– Eu fiquei mais de 10 anos sem pagar a anuidade, eu fui daquelas pessoas que assinaram aquele protesto, pelo fim da obrigatoriedade da carteira da Ordem dos Músicos. No ano retrasado a gente teve uma apresentação com o senhor José Carreras e eles exigiram que tivesse a Ordem dos Músicos, eu não queria ficar sem tocar com o Carreras, primeiro o motivo musical, e também não queria perder esse cachê, obviamente. Então eu pago sim a anuidade da Ordem dos Músicos no Brasil, embora eu discorde.

– Eu sou filiado, porque tem uma coisa que a gente faz em São Paulo que exige que você pague a Ordem dos Músicos. Que é quando você faz algum trabalho pro SESC. (...) Porque é um lugar que exige que você pague, que você mostre o comprovante que você pagou. E essa é a única relação que eu tenho com eles e que eles têm comigo. Não tem mais nada, nada, absolutamente nada. Eu não sei nem pra que servem.

Esse último relato nos traz uma questão de extrema importância: quais são as relações existentes entre o músico e essas instituições? O que se percebe nas falas é que há um compromisso por parte do músico e que a relação entre as partes se resume ao pagamento de anuidades e a fiscalização das mesmas. O músico paga um valor do qual não vê nenhum retorno ou benefício para poder exercer a sua profissão (nada além disso), e as instituições, principalmente a OMB, pouco ou nada contribuem para o exercício da atividade musical no país e apenas fiscalizam o pagamento das contribuições.<sup>578</sup>

Em alguns casos, por discordarem do pagamento dessas taxas e da atuação desses órgãos e da obrigatoriedade de filiação a estas instituições, os músicos recorrem à justiça para eximirem-se dessas imposições.

---

seus itens 6.1 e 6.2, traz o Edital estabelecendo que a “**Prova Prática** avaliará o candidato, individualmente, levando em consideração sua habilidade na execução das atividades relativas ao cargo a que concorre e o grau de conhecimento, por meio de demonstração prática das tarefas a serem desempenhadas no exercício das atribuições do cargo” e que “o candidato deverá comparecer ao local da **Prova Prática** com antecedência mínima de 30 (trinta) minutos do horário fixado, munido do **documento oficial de identidade, da(s) peça(s) musical(is) de sua livre escolha, do(s) instrumento(s) musical(is)**”. O Edital estabelece ainda que caberá ao ocupante a cargo de Profissional da Música a organização de repertório, músicos e de naipes, enquanto que para o Instrumentista III a execução de instrumentos como solista, acompanhante, composição, arranjos e organização de arquivo musical e que os salários seriam de R\$ 1.695,53 (mais abono de R\$ 559,89) e R\$ 623,99, respectivamente, para o exercício de 40 horas semanais. Grifos constantes no Documento.

<sup>578</sup> Déborah Cheyne diz “que a fiscalização seria também uma atribuição da Ordem dos Músicos do Brasil, (...) mas que ‘a OMB fiscaliza o músico e não necessariamente a relação de trabalho’”. Déborah Cheyne *apud* Requião, Luciana. Op. cit., p. 216.

– A nossa orquestra impetrou um mandato de segurança, e já tem quase 10 anos ou mais, contra a Ordem dos Músicos e ganhamos e nós somos dispensados do pagamento.

Entretanto, é preciso ir além desse jogo de empurra. É necessário que se estabeleça um canal de diálogo para que músicos e representantes encontrem caminhos que, se não resolvam, fortaleçam a atividade musical como trabalho no Brasil. É preciso rever essas posturas, de parte a parte. De um lado, o músico, que reclama por não compreender para que servem a OMB e os sindicatos, deve procurar esses órgãos e se inteirar dos assuntos que dizem respeito a essas instituições e à profissão. De outro, que as instituições baixem a guarda e proponham mudanças que valorizem o profissional da música. É preciso que os diretores dos conselhos federal e regionais sejam reais representantes dos músicos brasileiros e não fantoches de um modelo falido de gestão que preza pela continuidade dos mesmos gestores e de suas ações ineficazes, presentes desde a sua criação, ocorrida nos anos 1960.

– A gente tem que batalhar por essa mudança na diretoria [da OMB] porque é uma coisa muito viciada e ela é muito comprometida. Pra você ter ideia eles só renovam 1/3 da diretoria a cada eleição. Isso é pelo estatuto da Ordem dos Músicos, que é o estatuto que remete à ditadura militar, que foi dos anos 1960.<sup>579</sup>

No caso dos sindicatos, especialmente no Rio de Janeiro, aparentemente é dada uma atenção maior ao músico filiado, em que são oferecidos alguns benefícios, como descontos em consultas médicas e odontológicas e em lojas comerciais, assistência jurídica, entre outras.

– Se não fosse o Sindicato [do Rio de Janeiro] nós não teríamos resolvido toda a questão da OSB, que, durante os oito meses em que aquilo tudo durou.<sup>580</sup> A relação com o Sindicato, digamos assim, ele oferece algumas coisas de concreto que a Ordem dos Músicos não oferece, se você precisar de um atendimento jurídico o Sindicato te oferece, um atendimento dentário ou médico, simples, básico, o Sindicato te oferece. Além de que mesmo na área da música, principalmente na área da música popular, eles são os mais atuantes, em querer que as coisas funcionem de uma maneira legal para os músicos. Eles hoje têm convênio com plano de saúde, você pode aderir, se for o caso. Então tem uma atuação mais concreta para o benefício dos associados.

<sup>579</sup> O artigo 6º, da lei 3.857, de 22 de dezembro de 1960, da Presidência da República do Brasil, estabelece que “o mandato dos membros do Conselho Federal dos Músicos será honorífico e durará 3 (três) anos, renovando-se o terço anualmente, a partir do 4º ano da primeira gestão. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil/LEIS/L3857.htm>. Acesso em 14 de agosto de 2010.

<sup>580</sup> Refere-se às mudanças ocorridas na Orquestra Sinfônica Brasileira, conforme comentamos no capítulo anterior.

– Há um sindicato [em São Paulo], também, igualmente ineficiente eu acredito, não sei te falar nada. (...) Não vejo trabalhando por ninguém, assim. Por exemplo: tivemos diversos problemas no passado recente aí com músicos, essas entidades de classe nunca fizeram nada. Por exemplo, demissão dos músicos da OSESP, há 10 anos, uma coisa assim, pouco mais de 10 anos, 15 anos, não sei, eu não vi essa entidade se pronunciar a respeito. Enfim, inúmeros casos assim de desrespeito com a classe e essas entidades simplesmente não faziam nada.

O que se percebe é que as duas instituições (OMB e sindicatos de música) ainda pecam pela falta de discussões aprofundadas sobre os direitos e deveres do músico e do contratante, os valores mínimos a serem pagos nas inúmeras atividades musicais, os locais e as condições de trabalho pelo país a fora, dentre outras.

Depreende-se das falas que o flautista brasileiro não concorda com a existência da Ordem dos Músicos do Brasil e dos sindicatos da maneira como são geridos hoje. Concorda ainda menos quando se trata do pagamento de taxas que não servem para nada além de encher os cofres dessas instituições, visto que as respostas aos problemas inerentes ao mundo da música não são levadas adiante.

Muitos desses músicos desconhecem o que fazem esses órgãos, às vezes não sabem nem mesmo seus nomes, se existem e onde funcionam. No entanto, entendem que é preciso repensar a atividade musical no Brasil e que uma entidade forte e representativa poderia ser o caminho.

É por reconhecer a importância de órgãos como esses que muitos flautistas disseram que se colocam à disposição, em algum momento de suas carreiras, para dirigir ou participar de comissões em orquestras, escolas, universidades, sindicatos e da OMB. No entanto, se essas entidades estão em tamanho descrédito, por que assumir cargos como esses?

Ser representante de classe, segundo alguns flautistas, carrega uma grande responsabilidade que foi depositada nos ombros e creditada por músicos colegas de trabalho e de profissão, principalmente diante da pouca credibilidade das instituições representativas.

– Em relação aos colegas músicos eu entendo que esse exercício de representatividade, de representar, é um exercício também de muita confiança. Os músicos confiam em você porque você também tem uma história, uma trajetória que te permite essa confiança. E acho que nesse momento, eu não vou ficar nisso pra sempre, mas que a minha história mesmo, a minha trajetória, já diz um pouco isso. Acho importante as pessoas terem essa confiança na atividade, porque, também, nessa faixa etária você já

tem uma consciência um pouco maior <sup>581</sup>. É diferente. Se bem que na diretoria da Orquestra Sinfônica Nacional [OSN] tem músicos muito jovens. Não da Sinfônica Nacional, da Associação. Tem gente muito jovem também que traz um outro debate, traz uma outra visão, já entra num outro momento. Eu acho muito interessante a troca, nesse aspecto institucional. E também saber negociar parece que fortalece o seu lado profissional, você saber dialogar com patrão, digamos, a gente não tem patrão, a gente tem chefe, e o chefe está pensando de uma outra forma e você tem que agir. Então você aprender a ponderar, a medir as suas palavras, é um exercício político mesmo. E acho que tem um eco na profissão também, pra negociar um cachê, você entende que ser profissional é uma coisa até mais simples. Quanto mais profissional você é mais simplesmente as coisas vão se resolver. Se é sim, sim. Se é não, não. Se pode ser, ah, então, vamos chegar um pouco pra cá, o outro chega um pouco pra lá. Pode ser, mas não estou afim. Então, não precisa ficar sofrendo demais (risos). (...) Eu agora também sou presidente da Associação dos Músicos da OSN, recém empossada, eu estou na diretoria do Sindicato dos Músicos do Rio, como suplente, também recém empossada, e isso tudo pra dizer que essa movimentação, os músicos da Sinfônica Nacional pensaram num plano de carreira para a Orquestra.

Alguns músicos relataram que ser representante dos colegas de profissão nesses locais parece ser algo intrínseco à atividade do flautista. Pretensão? Talvez, mas esse sentimento é válido quando o flautista se vê no centro dos conjuntos sinfônicos, condição que o faz sentir como um intermediário entre os naipes de cordas e sopros. É claro que ali estão também oboístas, clarinetistas e fagotistas, mas essas informações, pelo menos por enquanto, expressam os sentimentos dos flautistas e são fruto das vivências pessoais de cada um em relação às suas atividades.

– Por várias oportunidades eu já fiz parte da comissão de músicos, a gente sempre teve essa figura da comissão, cinco músicos se reúnem numa chapa, numa equipe para serem eleitos num mandato de dois, três anos, e esse grupo serve de intermediário em relação à administração para resolver problemas e propor soluções, pra propor coisas do tipo “ah, vamos mudar o plano de carreira para melhorar tudo”. Isso sempre está sendo feito. Há uma proposta de melhoramento do plano agora, desde o ano passado está sendo estudado. Eu também fui responsável pela criação da Associação dos Músicos da nossa orquestra que chama AMOS – OSTNCS, Associação dos Músicos da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Claudio Santoro. A gente viu que essa comissão ficou um pouco engessada. Vendo essa limitação, a comissão passou a fazer parte de uma estrutura administrativa, sem remuneração, evidentemente, e por causa disso os secretários e os políticos envolvidos no processo passaram a ter mais restrições em receber a comissão. Porque eles não precisavam e a comissão ia lá para reclamar de alguma coisa. Então, eu propus aos colegas da comissão na época que fosse criada uma associação dos músicos, só nossa, uma associação só dos músicos com força jurídica, com representação civil para poder promover essas melhorias e propostas que a gente tem. E todos acharam interessante e foi finalmente criada, levou dois anos para se criar essa associação, mas por causa de uma sugestão minha na época, essa associação foi criada e hoje é um grupo bastante ativo, bastante forte, combativo, bastante questionador, eu não participo mais, mas foi um processo bem interessante que hoje funciona muito bem.

---

<sup>581</sup> Flautista da geração intermediária.

– Engraçado que, flautista, eu acho que isso é da minha experiência da orquestra, talvez, por a gente estar ali na orquestra, no centro, meio da orquestra, está no topo da tessitura, no topo da partitura, a flauta tem uma liderança quase natural. É impressionante, isso é uma pesquisa que talvez tivesse que ser feita, a quantidade de flautistas que é parte das comissões de orquestra, associações. Impressionante! A minha vida inteira na Orquestra Sinfônica de Minas Gerais eu estava em comissão, quando eu saí dois anos depois, o Fernando Pacifico [era] da comissão como flautista, na OSESP o Sávio é parte da comissão, na Bahia o Lucas Robatto é presidente da comissão de músicos.

O que se pode extrair dessas falas é que o flautista é muito participativo nos conjuntos musicais em que trabalha, além de suas atribuições no mundo da música, o que contribui para que se repense a imagem construída sobre o flautista que “leva a vida na flauta”.

Flautista e professor em uma universidade em Goiás, hoje aposentado, Evaldo de Araújo disse que assumiu um cargo na Ordem dos Músicos do Brasil, fato que lhe permitiu traçar algumas importantes considerações sobre essa instituição que valem a pena ser mencionadas integralmente aqui.

– Por forças das circunstâncias eu acabei me tornando Presidente do Conselho Regional de Goiás por três mandatos e no meio do terceiro mandato eu renunciei. A Ordem dos Músicos do Brasil eu acho que é uma coisa séria! Muito séria, mesmo! A experiência me mostrou o seguinte: um Conselho Regional de Medicina ele faz se respeitar, o Conselho Regional de Medicina as taxas que são cobradas, são pagas, e ele impõe condições, ele fiscaliza realmente a profissão. Pode ter uma falha aqui e outra ali, que há corporativismo, não sei, mas é uma coisa que funciona mesmo. Assim como na Engenharia, na Psicologia, olha os Conselhos dos Advogados pra você entrar lá, mesmo depois de graduado, quanta luta de um advogado, para se tornar verdadeiramente um advogado. Quer dizer o Conselho tem representatividade. Já a nossa Ordem dos Músicos, essa representatividade é confusa, totalmente confusa, e que, com todo respeito que merece, até por ter passado lá e por ter sido conselheiro do Federal, conhecer um pouquinho da dinâmica de tudo aquilo, eu acho que a Ordem tinha que ser uma coisa a ser repensada, mas há muitos anos, acho que a Ordem não funciona, segundo meu modo de entender. Vou te dar uns pequenos exemplos e eu lhe pergunto professor: um sertanejo, não digo esses meninos de hoje, sertanejos de luxo não, mas um músico sertanejo, daquelas duplas antigas que compunham e cantavam 20, 30 anos, eles não são músicos? São profissionais? São profissionais. Talvez até mais que muitos outros. Um mercado vastíssimo. Iam ao encontro das necessidades e dos anseios da sociedade? Iam. Não digo como todo, mas um filão que eles sabiam explorar e que eles realmente supriam aquelas necessidades, do ponto de vista de música. Bom. Mas um músico desses que qualificação ele tem do ponto de vista de formação? Praticamente nenhuma, quase todos autodidatas, carentes, do ponto de vista de um maior conhecimento técnico do instrumento, da música como um todo. Isso a experiência me mostrou, que gerava um ciúme e toda uma controvérsia dentro da própria Ordem. Por exemplo, um músico da Universidade, graduado, pianista, estudou anos, anos e anos. Acho que eu não posso citar nomes, mas escolas renomadas de Goiânia contavam com o maior número de professores, todos formados no Instituto de Artes, e que se opunham a Ordem

exatamente porque como é que eu vou me curvar a uma Ordem que a mesma lei tenta dar credibilidade, tenta fiscalizar o exercício de violeiros, sanfoneiros e cantores que não sabem nada de música, do ponto de vista teórico, e músico com formação? Já começa daí, é muito difícil, sempre, sempre um desencontro, um desrespeito. Sempre uma tendência, principalmente por parte do pessoal mais graduado de não querer pagar: “não vou pagar isso! Vou pagar isso pra quê? Que sentido tem isso? Essa Ordem não serve pra nada!” Bom. Mas era a lei que nós tínhamos, é a Ordem que nós temos. Era isso aí na minha época. E foi por desgosto mesmo, até mesmo porque a Ordem, quando eu comecei no Conselho Federal e ver que não supria mesmo, não lutava pra mudar nada, uns poucos que tentaram, a nível de deputado, mudar essa situação, não conseguiram. Eles não conseguiram mudar. Então era um grupo de pessoas que se apossou daquilo dali. Se você ver a sede da Federal na minha época, hoje eu não sei como está, em Brasília, e a gente passando necessidades totais aqui, 1/3 do que se arrecadava com a Ordem que era uma bagatela, porque nem todos pagavam, tinha que ser repassado pro Conselho Federal, que tinha um prédio daquele. Você ia numa reunião uma vez por ano e falava: “mas pra que serve isso mesmo, hein? Qual o sentido disso? Isso leva a quê?” Até hoje eu não sei te responder. Então, eu acho que é uma rixa muito grande de todos os músicos em relação à Ordem. Ela não se faz uma representante que venha ao encontro mesmo, às necessidades do músico e que o músico a respeite como tal. É lamentável dizer isso. Acho que não mudou nada.

A professora Odette Dias também segue essa linha de pensamento sobre o músico popular, folclórico e/ou autodidata e critica a forma como as avaliações são realizadas para se obter a carteira da Ordem.

– Eu acho que, pra ter a carteira de Ordem tem que fazer um exame de teoria, dessas coisas assim, não é assim? Eu acho um pouco forçado, porque vai ignorar tudo que é de tradição oral na música? Porque é uma coisa muito importante. (...) Tem muitos músicos que tocam de ouvido. Os músicos populares mesmo. A música se transmite de muitas maneiras. A teoria musical, pra mim, ela existe depois. (...) Então, essa avaliação pela escrita, da Ordem dos Músicos, é completamente errada. Então, você faz um cursinho de solfejo, você vai aprender uma faixa muito estreita do que é o mundo musical.

Somos levados a concordar com a professora Odette sobre a importância da tradição oral na música. Existem inúmeras pessoas que dominam seus instrumentos e suas vozes com grande habilidade. Porém, a OMB nem sempre exige um conhecimento teórico do candidato e o exame aplicado não diz muito sobre o conhecimento musical de quem quer que seja, mesmo que essa pessoa seja autodidata ou tenha uma formação superior em música.

– Já fui filiado à Ordem dos Músicos, logo no início, quando comecei a dar aula aqui na escola, na época era uma carteira azul, não sei se ainda é isso, a carteira profissional, mas foi uma frustração, uma decepção total, porque quando eu cheguei pra fazer a prova o indivíduo na época nem sei nem com o quê ele mexia, mas ele me apresentou um Método Klose, de saxofone (risos):

“toca alguma coisa daqui!” Eu falei: “olha, eu vou tocar, mas, vou te falar, o meu instrumento...” Ele falou: “não, tudo bem!” Eu acho que ele nem sabia o que era aquilo. Então fiz lá, toquei poucos compassos e já ganhei a carteira profissional. Então logo de cara eu já achei aquilo meio estranho, pra não dizer outra coisa. Devo ter pago uma anuidade só, acabou e nunca mais, isso deve ter mais de 20 anos.

Diante disso, é perfeitamente normal que o músico, que se preparou durante anos a fio em escolas e universidades, sinta-se, no mínimo, desconfortável pela falta de clareza nos critérios estabelecidos pela Ordem, se é que eles existem.

Descontentamento que não só afastam os músicos das entidades que deveriam representá-los, como os impelem a buscar abrigo em outros locais não propriamente destinados a eles. É o caso dos músicos que trabalham como funcionários públicos e que se filiam a sindicatos e associações que abarcam os problemas do funcionalismo como um todo, em que, apesar do abrigo, não defendem especificamente os interesses da atividade musical.

– [Eu participo] do sindicato geral dos funcionários públicos da prefeitura.

– Aqui na Prefeitura [em Campinas] existe o Sindicato dos Funcionários da Prefeitura como um todo. (...) Eu acho que é até importante porque foram esses órgãos que nos ajudaram a conquistar vários momentos que nós tivemos dificuldades, em greves para melhoria de salários, a gente recorreu a eles. Então, por exemplo, nessa parte de estruturação nós temos aqui, na Orquestra Sinfônica, a Associação dos Músicos e essa Associação sempre recorre a Ordem, uma ajuda, às vezes, até contrata advogados dessa área, por fora, ou mesmo advogados do Sindicato da Prefeitura [que] sempre nos deram muito apoio.

Voltemos, porém, à fala acima do professor Evaldo de Araújo, da qual se pode inferir inúmeras e importantes considerações sobre a relação do músico com a OMB: de que a entidade é importante, mas não cumpre seu papel; de que as mudanças pleiteadas pelos músicos ainda não ocorreram e, aparentemente, não ocorrerão brevemente; de que é preciso que se discuta quem é o músico profissional e o amador no país; de que há uma insubordinação do músico quanto ao pagamento de uma taxa questionável; de que a instituição não funciona, não tem credibilidade e, o que é mais triste, de que não é representativa.

Diante da pouca ou nenhuma representatividade, afinal, OMB e músicos não andam falando a mesma língua, a decisão de associar-se ou permanecer ligado a ela torna-se algo sem importância para o flautista.



– Já pensei em associar, mas todo mundo falava pra mim: “ah, não precisa não, não adianta nada, não tem fiscalização, quando tem, também não adianta nada”.

“E assim a OMB não funciona”, ainda adverte esse flautista. Em alguns casos nem mesmo para cobrar as anuidades.

– A Ordem dos Músicos ia lá no começo do ano na Orquestra [em Vitória] cobrar. Aí começou a discussão paga ou não paga... Eles também pararam de cobrar, acho que tem isso também, né, não chega boleto, não chega nada. (...) era aquela coisa que, na verdade, a gente pagava até por imposição, pela presença deles lá no Teatro.

A falta de representatividade dessas instituições faz com que o músico procure direcionar seu olhar ao que ocorre nas instituições de representação de outras profissões, com a intenção de analisar, avaliar e criticar o que ocorre no mundo da música. Lançar os olhos a essas instituições é ainda uma maneira de buscar novos caminhos que proporcionem ao músico ter uma instituição representativa forte e parceira.

– Você não pode chegar no CRM, Conselho Regional de Medicina, ou na OAB, e bater lá e falar assim: “olha, me dá uma carteira provisória de médico ou de advogado”. E isso a gente tem na OMB, então, isso já, pra nossa classe, é um horror.

Porém, a grande maioria dos músicos, mesmo diante da falta de atenção dispensada a eles por parte da OMB e dos sindicatos, concorda com a existência de instituições que fossem presentes na vida musical do país, assim como leis que protejam a atividade musical, e reconhece a importância dessas instituições na defesa da profissão e na luta pelo estabelecimento dos direitos e deveres do músico profissional.

– Eu acho que tem que ter uma Ordem dos Músicos para proteger os músicos e para todo músico, para ele ser um profissional, ele tem que ter um nível mínimo, profissional. Para dignificar. (...) Eu acho que tem que ter uma Ordem, só que uma Ordem que represente de fato os músicos. Não sei bem como é que a gente chega lá.

– A gente acha que a Ordem tinha que ser muito mais atuante para poder fiscalizar. A quantidade de músico amador que está também ocupando espaços profissionais é muito grande. Muito grande. Então, isso acaba que a nossa profissão vai ficando... Como você vai querer negociar um cachê melhor se o cara vai ali e toma o seu lugar, e tem lá a juíza que diz que a

música é só uma coisa divina. Quero ver ela pagar as contas dela com divindade (risos).<sup>582</sup>

– A Ordem dos Músicos do Brasil é uma lástima, uma vergonha, é uma pocilga moral e intelectual, é o que há de pior num órgão de classe, num órgão regulamentador da profissão. Aquilo lá foi entregue ao que há de mais repulsivo. Agora, com a nova Constituição, a Ministra Ellen Glace descobriu pela nossa Constituição, que artista não pode ter lei que regulamente o exercício da profissão. Com isso a Ordem dos músicos acaba. Acaba. Porque se ninguém mais pode me exigir a filiação e a manutenção daquele pagamento anual, em dia, pra que eu possa exercer a minha profissão, então, eu não tenho mais órgão regulamentador, com isso cai a lei do músico, a lei que regulamenta a profissão do músico que é a lei da Ordem dos Músicos, e se não existe mais a Ordem dos Músicos, não existe regulamentação da profissão. É um perigo, é um perigo. A Ordem dos Músicos é um perigo, porque ela é uma ameaça ao bom andamento do exercício da profissão do músico no Brasil. Agora, a lei que a criou, que é a lei que regulamenta a profissão de músico e a não existência dessa lei em vários aspectos ela é perigosa. Pela carga horária que o músico pode dar, pela especificidade da atividade, por uma série de razões. Eu acho uma temeridade o músico profissional não ter uma lei que regulamente sua profissão.<sup>583</sup>

Apesar de toda a resistência, descontentamento e, porque não dizer, revolta em relação à atual condição da OMB e de suas más relações com o músico, observa-se nas falas (acima e a seguir) que há certa preocupação quanto ao futuro dessa instituição pelo significado simbólico que possui e que apenas extingui-la poderia ser uma medida brusca com consequências não imaginadas.

– Eu na realidade vi muitos músicos se desligando da Ordem por causa dessa decisão judicial de que a gente não precisava ser mais filiado, e eu confesso, pela minha própria posição como dirigente, como representante de uma instituição de ensino superior, que não me senti confortável em me afastar. Mas, ao mesmo tempo, eu vejo a Ordem desligada do dia a dia da gente. Por outro lado, a gente tem que pensar que a Ordem dos Músicos são os músicos quem fazem, então se a gente espera um movimento da Ordem para com os músicos, a presença dos músicos lá também seria uma coisa importante. Eu conversei com algumas pessoas sobre isso, nesse momento, e tem gente que acha que a Ordem não faz nada e outras pessoas que acham que tem uma preocupação muito grande porque ela não é só uma instituição com o nome, ela significou a institucionalização da profissão de músico. Essa profissão passou a ter uma cara, de ter algo que organizava. Então acho que acabar com isso também a gente pode estar entrando numa seara. Eu não tenho uma

<sup>582</sup> Provavelmente esta flautista refere-se à juíza do Supremo Tribunal Federal, Ellen Grace, citada pelo sítio Consultor Jurídico, que disse que “a música é uma arte em si, algo sublime, próximo da divindade, de modo que se tem talento para a música ou não se tem”. Ellen Grace *apud* Consultor Jurídico, *Músico não precisa de registro na Ordem dos Músicos*. Publicado em 1 de agosto de 2011. Disponível em: <http://www.conjur.com.br/2011-ago-01/musico-nao-registro-ordem-musicos-trabalhar>. Acesso em 20 de dezembro de 2012.

<sup>583</sup> Deborah Duprat, Procuradora Geral Interina da República, disse que a profissão de músico não pode ser regulamentada, pois não está entre as que a Constituição Federal autorizou o legislador a estabelecer pré-qualificações. Deborah Duprat *apud* ÚLTIMA INSTÂNCIA. *Depois do jornalismo... MPF pede que Supremo acabe com regulamentação da profissão de músico*. Publicado em 14 de julho de 2009. Disponível em: <http://ultimainstancia.uol.com.br/conteudo/noticias/42118/mpf+pede+que+supremo+acabe+com+regulamentacao+da+profissao+de+musico.shtml>. Acesso em 18 de agosto de 2010.

avaliação muito grande, mas acabar simplesmente com a Ordem dos Músicos, acho que isso tinha que fazer parte de escopo maior de se discutir a profissão, quer dizer, o que vai realmente regulamentar isso que a gente chama que é esse lado do músico profissional. O fato de se extinguir a Ordem eu fico com medo de estar indo junto com ela um marco legal que estabelece características e questões a respeito da profissão do músico.

A preocupação desse músico quanto ao futuro dessa instituição se estende também aos sindicatos de músicos, os quais também deveriam ser mais presentes no Brasil. Para isso, usa de sua experiência de trabalho fora do país para desejar uma instituição mais forte e eficiente.

– Eu fui filiado [a um sindicato], eu tive que ser filiado, durante muito tempo, nos Estados Unidos. Enquanto eu estava lá estudando, eu tinha atividades artísticas dentro da escola e de alguns grupos que eu tinha que fazer fora da escola, eu tinha que ser sindicalizado pra fazer [essas atividades]. Então, aí você vê que por um lado você fala: “ah, porque o sindicato quer buscar dinheiro”. Tudo bem, você tinha que pagar uma taxa sindical, mas, por outro lado, eu sentia que, como tinha a profissão de músico muito organizada lá, o sindicato, as empresas, as pessoas ou as instituições que contratam músicos nos Estados Unidos, elas tinham que obedecer a uma série de coisas, um respeito pelo horário de trabalho, pelo salário mínimo, pela remuneração mínima, pela estruturação mesmo da profissão. Se você toca flauta, flautim, você tem que receber o adicional, você tem uma organização da profissão que a gente não sente aqui no Brasil. Inclusive, quando você é sindicalizado nos Estados Unidos você automaticamente passa a fazer parte de um fundo de pensão que quem contrata o músico contribuiu para esse fundo. Então eu acho que, quando eu vejo esse exemplo dos Estados Unidos, a gente ouve, eles têm uma luta muito grande. Se o balé lá de Nova York bota música gravada existe um movimento enorme dos sindicatos dos músicos: “cadê? Tem que ter música ao vivo”. Ou se o sujeito vai usar isso tem que pagar para o sindicato, o que seria relativo ao cachê dos músicos que não estão trabalhando ali. Então eu fico um pouco com medo do Brasil no momento da gente realmente ao invés da gente trabalhar nas nossas instituições, no sindicato, na Ordem, da gente estar abandonando sem uma reflexão. Pode ser que cheguemos aí num momento e dizer: “não, realmente isso não interessa é uma outra coisa”. Mas eu acho que falta a gente ter uma reflexão sobre a influência desse sindicato, dessas coisas, na profissão do músico.

Essa fala é muito significativa sobre o que devemos ou podemos fazer ou não em relação à OMB e aos sindicatos e que abandoná-los pode ser um perigo para o músico brasileiro.

Entre os músicos entrevistados, há um sentimento de que ações conjuntas poderiam valorizar a atividade musical como profissão e estabelecer bases sólidas de direitos e deveres, bem como permitiriam o surgimento de contratos claros entre músicos e empregadores; ações que, muito provavelmente, poderiam diminuir o distanciamento entre o músico brasileiro e as entidades representativas existentes (ou um novo modelo) que atendam aos anseios do músico brasileiro. É possível imaginar

que ações como essas possam gerar frutos benéficos para as duas partes e modificar o sentimento (ruim) expressado pelos músicos entrevistados em relação à OMB e aos sindicatos.

#### 5.4.2 – A Associação Brasileira de Flautistas

Outro local relatado pelos flautistas como um espaço de trabalho – voluntário, diga-se de passagem – é a Associação Brasileira de Flautistas (ABRAF). Antes, porém, de vermos os motivos que levam alguns flautistas a dedicarem parte de seu precioso tempo de trabalho a uma associação, dispensando ganhos financeiros, é interessante dar uma rápida olhada na relação do flautista brasileiro com essa instituição.<sup>584</sup>

Criada em 1994, por iniciativa do professor e flautista Celso Woltzenlogel e por um grupo de flautistas e amantes do mundo da flauta,<sup>585</sup> no Rio de Janeiro, a ABRAF tem seus olhos voltados principalmente para o universo da flauta transversal, com o objetivo de disseminar o conhecimento musical sobre esse instrumento, seu repertório, compositores e intérpretes, por meio de suas publicações, dos festivais de música, dos seminários científicos, da participação e interação de flautistas brasileiros e estrangeiros, profissionais, amadores, estudantes e apreciadores de música em aulas e recitais.

A ABRAF, uma entidade sem fins lucrativos, sobrevive do pagamento de anuidades dos flautistas associados para que estes possam participar efetivamente dos eventos realizados por tal entidade. Conta ainda com verbas provenientes dos governos dos estados e municípios onde os eventos são realizados, do pagamento dos aluguéis de estandes para exposição de instrumentos e partituras durante os eventos promovidos por essa associação, de auxílios de embaixadas, universidades e outras instituições, e, muitas vezes, segundo Celso Woltzenlogel, “os artistas vêm por conta própria, pagam as suas passagens e a gente consegue alimentação e hospedagem, mas com muita

---

<sup>584</sup> Visto que esse rápido olhar lançado à ABRAF destina-se a compreender o que leva o flautista a se associar e a trabalhar em prol de causas destinadas ao mundo da flauta e que esse assunto afasta-se dos interesses deste presente trabalho, fica, desde já, a sugestão para que algum pesquisador se interesse pela breve, mas rica história dessa associação.

<sup>585</sup> Ayres E. Pothoff, Laura T. Rónai, Andréa Ernest Dias, Eugênio K. Ranevsky, Lenir Siqueira, Marilena C.H. Poppof, Luciane Hilú, Carlos Alberto Rodrigues, Alexandre Johnson dos Anjos, Franklin Correa, Regina M. Lima de S.G. Machado, Carlos Malta, Altamiro Carrilho e Mauro Senise, entre outros. Disponível em: [http://www.abraf.art.br/ABRAF/Abraf\\_files/Estatuto%20ABRAF.pdf](http://www.abraf.art.br/ABRAF/Abraf_files/Estatuto%20ABRAF.pdf). Acesso em 20 de outubro de 2013.

dificuldade”. Recentemente, Rogério Wolf, atual presidente da associação, disse que um próximo passo será buscar recursos financeiros através dos mecanismos das leis de incentivo à cultura para a produção de novos eventos.

Diferente das instituições mencionadas (OMB e sindicatos), a ABRAF conta com mais prestígio, carinho e reconhecimento por parte dos flautistas, mesmo aqueles que não são filiados. Porém, o número de associados não é muito expressivo. Segundo a página dessa associação, em meados de dezembro de 2013, apenas 236 flautistas estavam com suas anuidades em dia,<sup>586</sup> uma quantidade de participantes ainda muito pequena, se pensarmos o que representaria esse número no universo de flautistas no Brasil.

Para que se possa ter uma noção possível desse universo, dentre os quase 40 músicos entrevistados, pouco mais de 10% estavam com suas contribuições em dia em dezembro 2013, o que pode revelar uma prática pouco usual entre esses músicos de querer filiar-se ou associar-se a entidades dessa natureza.

– Desde que a ABRAF começou por iniciativa do Celso, em 1994, que eu vejo que as coisas vêm crescendo. Vêm crescendo gradativamente porque não é fácil mobilizar as pessoas. Ainda a gente não tem muito essa cultura de associação, as pessoas são muito desconfiadas. Mas, ao longo desses anos, de 96, 94, 95, são dezessete, dezoito anos, as coisas cresceram muito e eu acho que é só coisa boa, coisa positiva. O engajamento hoje está maior. Eu não fui a Campinas quando foi o décimo festival, mas foi incrível, a maior quantidade de flautistas participantes, de brasileiros. É claro que a gente tem coisas ainda para melhorar, crescer, mas, é difícil.

Alguns flautistas declararam sentir-se envergonhados em assumir que não são filiados à ABRAF e/ou que não estão com a anuidade em dia.

– Por incrível que pareça não. Mas apesar de não ser filiado eu recebo sempre todas as informações e convites. Até tenho um pouco de vergonha de dizer que não sou filiado, acho que a partir desse momento, a partir dessa entrevista, eu acho que vou sair correndo e me filiar imediatamente.

– Com muita vergonha de falar isso. Por mero desleixo meu. Eu tenho uma vergonha imensa disso. Esse [ano] vou. Acho que eu chego em casa agora, eu faço lá a minha inscrição. Até porque se um dia eu me encontrar com o Celso, se ele se lembrar de mim e ele me perguntar seu eu sou filiado ou não e eu falar que não, vai ser muito chato, né? É chato isso, é chato.

---

<sup>586</sup> Para que se tenha uma ideia da pequena participação de flautistas brasileiros na ABRAF, a NFA, *The National Flutist Association*, nos EUA, possui mais de seis mil associados. Disponível em: <http://www.nfaonline.org/The-Organization/>. Acesso em 16 de dezembro de 2013.

A pequena participação do flautista brasileiro revela, ainda, que o interesse em ser um associado volta-se mais à possibilidade de participar dos eventos que a ABRAF promove, do que propriamente fortalecer essa entidade como representante de uma classe, e que promova ações que contribuam para discussões mais amplas, como, por exemplo, as questões ligadas à atividade musical como trabalho e profissão.

– Eu estou em atraso, mas também não é aquela conta que você, eu confesso que eu nem lembro de que tem que acertar com a ABRAF. Pensei: quando for pro festival lá eu acerto, lá eu pago a ABRAF e acabo não indo pro festival e acabo não pagando.

– Faço parte da Associação Brasileira de Flautistas, da ABRAF. Pago, assim, eu vou explicar melhor. Eu estive agora em Manaus, que foi a terceira edição do Festival Internacional da ABRAF, e para ir para este festival eu tive que pagar a anuidade. Antes disso eu não fazia parte. Já conhecia, mas, não. Por quê? Porque quando eu fiz há muito tempo atrás, eu acho a iniciativa fantástica, só que eu não via um retorno para os membros associados. Tinha a história do Patápio,<sup>587</sup> você recebia, teve um ano em que eu não recebi nada. Então, eu não achava que realmente tinha um investimento, uma preocupação, pelo menos pro pessoal que estava pagando a anuidade. E que tem o discurso: “ah, é contribuir uma vez por ano”. Tá bom. Mas e aí? Cadê também o retorno disso? E, aí, eu saí. Surgiu o Festival, eu quis muito participar, pude ir e, aí, por conta disso, eu paguei. Vou aguardar pra ver, se esse ano aí vai ser vai ser diferente. (...) Que não somente tenha os festivais de música que são fantásticos, mas, um festival somente de flauta, um festival somente de outro instrumento, é excelente. Mas acho que pode ter um investimento maior nesse retorno para os associados. Não garanto que ano que vem eu vou pagar de novo, caso não tenha nada.

Assim como esses flautistas, muitos outros somente se lembram da ABRAF quando há algum evento para o qual o pagamento da anuidade é exigido, um sentimento que é partilhado pela direção dessa instituição e por outros flautistas.

– Eu não consegui achar, assim como Celso não conseguiu achar, uma maneira de fazer com que mais flautistas tivessem atuação dentro da ABRAF. (...) Quer dizer, desde que eu entrei na Presidência, que eu decidi fazer isso, porque os músicos só pagam a anuidade quando tem o Festival, e como o Festival era bianual, ninguém pagava a anuidade. (...) Daí, quando eu entrei, eu falei: “bom, já que o pessoal só paga quando tem festival, então vai ter todo ano”.

Contudo, como reza o dito popular, todos querem comer a pamonha, mas ajudar a plantar, cuidar, colher e ralar o milho é outra questão.

– Uma associação que visa um interesse comum, e que precisa de algum comprometimento dos indivíduos, mesmo que seja uma anuidade que o cara

---

<sup>587</sup> O Patápio era uma publicação da ABRAF em forma de um pequeno jornal que circulava esporadicamente e que trazia artigos, entrevistas e assuntos diversos de interesse do flautista.

paga ou um apoio. E, às vezes, as pessoas ficam querendo só o benefício, mas ninguém quer ir lá e dar aquela forcinha pequena que se cada um der um pouquinho vai surtindo efeito.

No entanto, é preciso dizer que muitos flautistas, inclusive os profissionais, ainda estão muito distantes da ABRAF. Lamentavelmente.

É bem provável que o flautista brasileiro desconheça as dificuldades enfrentadas por aqueles que dirigem essa associação para mantê-la viva e ainda conseguir realizar eventos, como os festivais, sejam eles internacionais, nacionais ou regionais. E o relato, ou poderíamos dizer desabafo, de Rogério Wolf, é bem representativo dos problemas e das dificuldades enfrentados e que não se resumem ao dinheiro ou à falta dele.

– A ABRAF foi ficando sem dinheiro, sem dinheiro, sem dinheiro, tanto é que, a última vez, ficou três anos sem o Festival e foi aí que o Celso resolveu passar. (...) E a gente fez isso, quatro festivais, com a intenção de poder fortalecer a ABRAF, pra fazer com que a ABRAF tivesse um fundo suficiente pra que ela pudesse, caso acontecesse algum imprevisto, ela própria pudesse gerar o Festival. Ela própria pagar, se fosse o caso. Porque, quando eu peguei, ela não tinha nada, tinha R\$ 2.000,00 na conta. E aí eu fiz isso durante os três primeiros anos e a gente conseguiu ir arrecadando alguma coisa. Quer dizer, na verdade, a gente só conta com o dinheiro da anuidade dos músicos e, quando tem o Festival as empresas que vêm, normalmente eles dão, normalmente dão não, eles têm que pagar pra poder expor. Então, a renda da ABRAF só vem disso aí. E a anuidade agora, nesse ano [2013], a gente subiu pra R\$ 60,00 o estudante. Era R\$ 30,00. Então é um dinheiro que vem muito pingadinho e só vem na época do Festival. Por exemplo, a gente está em janeiro agora e ninguém pagou. E aí quando chega o Festival, se a gente fizer em setembro, ao final de agosto eles começam a pagar, os que vão pro Festival. Então, normalmente, a gente só tem essa arrecadação por ano. Mas, mesmo assim, a gente conseguiu com as contribuições desses expositores e tudo isso, a gente chegou até a fazer um caixa razoável até ter o Festival de Campinas, que foi o maior festival que a gente já fez, que no final deu o maior prejuízo. Por problemas de organização. Não nossa, quer dizer, a gente tem culpa nisso também porque a gente estava acostumado porque as coisas funcionavam direito e de repente não funcionaram. E, até o ano passado, ano retrasado, quer dizer, em 2011, a gente não fez o Festival Internacional, só fez o Regional e esse agora, no ano passado, a gente fez em Manaus. É uma coisa fantástica. No final do Festival está todo mundo animado em fazer mil coisas. Mas, no final das contas, eu tento dar coisas pras pessoas fazerem, responsabilidades, e assim, muito, muito lentamente a gente tem algumas pessoas que fazem alguma coisa pela ABRAF. A gente tem dentro do Festival a parte científica, por exemplo, que é uma coisa que, felizmente, tem pessoas que cuidam disso, eu nem tomo conhecimento, que é o Toninho Guimarães, agora a Valentina e, às vezes, o Bernardo Fux também. Mas basicamente agora está o Toninho e a Valentina. Então, no Festival, na parte científica, eu nem tomo conhecimento e eles tomam conta de tudo, que é o que eu sempre quis. Tem o Ananias, que cuida da parte da coisa legal da ABRAF, de papelada e tudo, da parte financeira também, que também é um que trabalha super bem. E agora a gente tem o Zé Luiz, é o diretor de eventos, que no momento agora ele está cuidando da Orquestra de Flautas que a gente vai tocar no Festival na NFA, em New Orleans (...), um

peçoal da ABRAF, uma orquestra brasileira de flautas. Então ele resolveu assumir essa responsabilidade e eu falei “faz tudo, pode fazer”. Então, é isso que eu fico tentando fazer com que as pessoas se envolvam. Pra que tenha mais envolvimento mesmo dos músicos nas coisas. Mas é muito complicado, é desanimador, na verdade. É bem desanimador porque você faz... quando faz o Festival é uma maravilha, apesar de todos os problemas. Mas esse Festival de Manaus, por exemplo, quando começou o Festival, no dia em que ia começar o Festival e que a gente estava, foi com toda a papelada pra poder receber, a gente começou a fazer o Festival sem dinheiro nenhum. Porque até aí o governo não tinha pago e chegou lá e eles falaram que não iam pagar porque a documentação chegou atrasada. Isso no primeiro dia de Festival. No final das contas, eu tive que pagar, eu paguei hotel, paguei tudo até eles ressarcirem. Eles ressarciram um mês depois do Festival. Então é esse tipo de coisa assim que você faz. Bom, não vou parar o Festival e mandar todo mundo ir embora, principalmente o pessoal que vem de fora, os convidados. E o pessoal foi, passou-se bem, foi ótimo, foi maravilhoso, todo mundo adorou e tal. Mas, se eu não faço nada, no caso porque eu sou o presidente, se eu não faço nada, nada acontece. Nunca consegui achar uma estrutura. A gente não pode, porque a gente não tem dinheiro pra pagar uma secretária, por exemplo. Seria ótimo se tivesse uma pessoa que cuidasse de fazer todas as coisas. Agora, por exemplo, já deveria estar mandando e-mails, cartas, mensagens e o “diabo” pra todo mundo, pra pagarem. (É um trabalho simples de secretária.) Mas não tem essa pessoa.

A necessidade do pagamento de uma anuidade revela outra importante e errônea imagem construída pelo flautista sobre essa instituição: confunde-se a ABRAF com os festivais que promove e, além disso, que ela se presta apenas à realização dos eventos.

– Eu vejo a ABRAF com bons olhos. Eu acho bem interessantes os eventos, são sempre muito bons, tem uma variedade de professores, apresentação de trabalhos acadêmicos. (...) É um contato bem receptivo, que tem muita troca entre alunos, entre professores e alunos. As aulas, geralmente, você se inscreve para uma aula, pra poder fazer essa aula, mas você pode assistir a todas as aulas, de outros alunos. E sempre me acrescentou bastante assistir essas aulas, as conversas, tem muita troca de partituras, de material. Todo mundo ali está buscando a mesma coisa, buscando crescimento. É bem gostoso participar desse festival.

Lamentavelmente essa flautista não foi a única pessoa a fazer esse tipo de confusão. Sua fala reflete, de um lado, o desconhecimento do flautista sobre os objetivos da ABRAF, como vimos acima; de outro, que as ações dessa instituição estão voltadas, principalmente, para a realização de eventos. Mas, como disse muito bem seu atual presidente, sem dinheiro e sem a participação dos flautistas, as ações ficam limitadas e engessadas.

O relato daquela flautista traz outra informação interessante, que é o motivo de os flautistas participarem dos eventos da ABRAF: “Todo mundo ali está buscando a



mesma coisa, buscando crescimento”. Todavia, ao falar sobre a importância e a representatividade da ABRAF, as falas se dividem.

– Eu acho que foi uma das melhores coisas que aconteceu aqui pra gente como flautista no Brasil, eu acho ela muito representativa, é importantíssima, ela uniu a classe e você troca informações, sabe sobre técnicas novas, fora os festivais, concursos e tudo que ela proporciona, então é um intercâmbio que tem flautistas do mundo inteiro. Eu acho que é uma coisa assim maravilhosa que a gente tem aqui e tem em diversos outros países e eu acho que ela funciona, é uma coisa que não é só no papel.

– O conceito de entidade que congregue os flautistas no Brasil, não culpa de ninguém da ABRAF, nem dela mesmo, nem da instituição ou de ninguém que está ou esteve à frente dela, mas pela própria maneira de ser do brasileiro, o brasileiro não é muito de levar adiante, com uma certa abrangência, esse tipo de agremiação, vamos dizer assim. Isso, aliás, é mais típico do americano.

Vê-se que nem sempre o céu é de brigadeiro. Diante das divergências, entre o que pensam os flautistas e a maneira como as ações são realizadas por seus gestores, é natural que surjam críticas.

– Acho que eles não difundem muito o flautista brasileiro. Os festivais são internacionais e tudo, mas tem um brasileiro que vai tocar choro, entendeu? Aí, você fica nessa posição do flautista que toca choro, a música que o outro, o estrangeiro, não faz. Eu acho um pouco estranho na verdade. Eu acho um pouco estranho não ter um debate entre os flautistas brasileiros. (...) Mas eu acho importante ter uma Associação Brasileira de Flautistas. Só que eu achava que ela deveria valorizar mais os flautistas brasileiros ou, então, promover um intercâmbio maior entre os brasileiros e os estrangeiros. Os brasileiros fossem tão convidados quanto os estrangeiros que vêm todo ano.

– Uma coisa que eu sinto, um pouco a falta, é valorizar o flautista brasileiro, eles trazem um monte de estrangeiros, porque poderia fazer um festival só de brasileiro. Tem tanto flautista brasileiro. Mas é só um detalhe também. Pode ser melhorado.

Diante dessas críticas sobre a pequena participação do flautista brasileiro nos eventos promovidos por essa associação e da intensa presença de estrangeiros, considerou-se a importância de ouvir a direção da ABRAF sobre essa questão e, para isso, foi enviada uma mensagem para que seus presidentes (o antigo e o atual) se posicionassem sobre essa questão. Eis a resposta de Celso Woltzenlogel, antigo presidente:

– Com respeito à ABRAF, desde a sua criação em 1994, procuramos incentivar os associados que estavam em dia com suas anuidades e que se manifestavam. Um dos motivos pelo qual deixei a Presidência em 2007 foi justamente pela falta de colaboração dos nossos flautistas, principalmente profissionais. Em se tratando de um Festival Internacional achava que era muito importante para nossos flautistas receber aulas e ouvir os grandes

mestres que sempre convidamos. Como em todas as Associações os flautistas, os interessados em participar, devem nos escrever propondo suas participações. Isso nunca aconteceu. Se você fizer uma retrospectiva verá que houve uma grande participação de nossos flautistas atuantes, sem contar com os três concursos para jovens que realizamos. Como havia dito, em se tratando de um Festival Internacional, os nossos flautistas devem ter bom nível e foi assim que procurei fazer na minha gestão. Uma das boas maneiras de se mostrar é participar das *master classes* que temos oferecido, como a recente ministrada por Emmanuel Pahud,<sup>588</sup>

Dentro das críticas, alguns flautistas questionaram as ações desenvolvidas pela ABRAF e até mesmo a sua existência.

- Também não tenho muita ideia quanto a ABRAF, não sei se me faria alguma diferença. Pra quê? Receber algum jornal?
- É interessante ter, mas não vejo como eles possam fazer uma diferença em termos de mercado de trabalho.

De alguma forma a ABRAF agrega os interesses dos flautistas e algumas sugestões foram deixadas pelos entrevistados:

1) Promover uma discussão sobre programas de estudos em escolas e universidades:

- A ABRAF seria algo que poderia atuar mais ou menos nesse sentido, com um espírito associativo diferente, muito mais desenvolvido do que se tem, teria, provavelmente, uma estrutura na vida do flautista muito maior do que se tem hoje em dia. Quem é professor, você é também, de universidade, sabe que você pega os alunos e cada um vem de um jeito, cada um vem de uma escola, cada um vem de um programa, cada um vem de uma formação e isso por si só, a gente vai ficando esperto com o tempo, mas não é muito fácil você pegar pessoas assim e juntar e dar um norte mesmo, norte a todas elas, um ponto onde a ABRAF poderia atuar. Uma estruturação melhor do estudo da flauta, especialmente no início do estudo.

2) O retorno da publicação do Patápio:

- O material que eu tenho da ABRAF, da época em que eu era filiada é muito bom. Recentemente eu pequei este material dei uma olhada e é quase um trabalho voluntário que as pessoas, no meio daquela correria toda, quem está envolvido nisso, consegue fazer, por idealismo mesmo, eu acredito. E eu acho superimportante, não só pelos eventos que eles conseguem realizar, mas também por este tipo de material. Eu não sei se o Patápio ainda é editado e distribuído, eu vi algumas edições on-line, não sei mais. O que tinha do Patápio, o que ainda tenho que é da época da década de 1990, nossa, é mão na roda e é até uma pena que isso não tenha continuado.

---

<sup>588</sup> Em seguida, Celso Woltzenlogel ainda relaciona inúmeros nomes de flautistas e conjuntos brasileiros que estiveram presentes em vários festivais promovidos pela ABRAF, os quais estão disponíveis na página na internet ([www.abraf.art.br](http://www.abraf.art.br)).

3) Realização de mais eventos menores e pontuais, ação que vem sendo desenvolvida em conjunto com escolas e universidade:

– Talvez a ABRAF devesse realizar mais eventos, não só aquele grande evento anual, o Festival da ABRAF, mais eventos, talvez não tão grandes que necessitasse de tanta logística pra realizar, mas eventos, eventos pequenos.

4) Buscar apoios para ampliar as ações a serem desenvolvidas:

– Eu acho que o trabalho da ABRAF é um trabalho novo, se você imaginar ainda pelo tempo que existe, e que deveria realmente ser ampliado, procurar mais apoios.

Sim, realmente a ABRAF é uma instituição nova, tem menos de vinte anos e, mesmo com tão pouco tempo de vida, já realizou diversas ações que beneficiaram inúmeros flautistas e outros instrumentistas brasileiros, no Brasil e no exterior.

Essa associação merece maior participação e apoio de nossos flautistas, especialmente dos profissionais, para que possa realizar cada vez mais novas ações, bem como melhorar as que vêm sendo desenvolvidas. Essa participação pode ir além do mero pagamento de anuidades para participar de eventos. Ela pode vir em forma de ajuda nos eventos e/ou na direção da associação.

Talvez por ser uma instituição que agrega os interesses dos flautistas no que diz respeito ao conhecimento e ao desenvolvimento de ações em prol da flauta no país, é que alguns poucos e obstinados flautistas dedicam parte de seu tempo à direção da ABRAF, que é fruto de um trabalho voluntário, como dissemos, motivado pelo amor à ABRAF e sobretudo à flauta.

– A gente tem colegas que têm se doado em prol dessa organização, que eu acho que é da maior importância, que tem feito festivais, que tem contribuído grandemente para a melhoria do nível flautístico no Brasil, trazendo gente muito importante e mostrando o trabalho de muita gente.

Percebe-se também uma doação de tempo e trabalho dos próprios integrantes da direção da ABRAF que reconhecem as dificuldades para que as ações sejam mais eficientes.

– Como toda associação, a gente depende dos associados, então, cada um colabora da sua maneira, eu até o final do ano passado era secretária da

ABRAF, esse ano estou no Conselho Fiscal, mas assim, já tive no consultivo também, só falta ser tesoureira. [– Presidente.] – É verdade, mas ainda tem outros postos. Mas eu considero essencial, sobretudo, nesse aspecto de intercâmbio, intercâmbio de conhecimento. No que a ABRAF tem podido fazer, que é organizar esses festivais sempre que possível, então, a gente tem tido a oportunidade de conviver, de trocar ideia, de trocar conhecimento com outros flautistas. E, sobretudo, também não só com flautistas de fora, mas, sobretudo com os nossos colegas. Então, a gente sabe que pelo ao menos vai ter um ponto de encontro anual, quem sabe não dá para ser anual, mas vai sempre ter um ponto de encontro no próximo festival da ABRAF. Então, eu acho que isso ancora, fortalece as relações entre os flautistas, é um momento precioso de troca de informação. Eu acho que, claro, a ABRAF poderia fazer muito mais. Mas, como eu disse, depende muito dos associados, nós somos uma associação pequena, em uma associação praticamente de amigos, porque somos todos colegas, a gente cria vínculos de amizade e tudo mais. Mas a pretensão da ABRAF é deixar um vínculo para o futuro. Eu já estudei, você já estudou, fulano de tal já estudou. Isso realmente não é pra nós. A gente trabalha para aqueles que estão estudando, quem dera se a gente tivesse tido essas oportunidades na época em que a gente estudava. Teria sido muito bom, melhor ainda.

Essa dedicação desperta respeito e reconhecimento do flautista brasileiro. Esse é o sentimento da grande maioria dos flautistas entrevistados, em relação a essas pessoas. É claro que a pequena participação dos flautistas brasileiros, em geral, contribui para que a ABRAF não seja mais presente. Obviamente, se houvesse um ‘empurrãozinho’ – mais anuidades pagas e maior participação dos flautistas nas ações desenvolvidas – as coisas poderiam ser diferentes. Esse sentimento não parte apenas das diretorias que a ABRAF já teve. Os próprios flautistas reconhecem essa situação:

– Eu sei que eles fazem da tripa coração pra conseguir fazer os eventos e ficam em dívidas e uma série de malabarismos que infelizmente têm. Tudo, quando a gente tem um pouco mais de dinheiro, você consegue fazer as coisas com mais tranquilidade.

Felizmente, há o desejo de que essa instituição perdure e que suas ações sejam mais produtivas no desenvolvimento da flauta no Brasil e beneficiem o flautista brasileiro.

– Meu desejo é que a ABRAF fosse muito mais do que é, mas isso dependeria de todos, inclusive de mim, e nós, simplesmente, não encontramos ainda, tomara que a gente encontre isso o mais rapidamente possível, porque seria um bem pra todos nós, se a ABRAF viesse tornar uma entidade com mais poder de congregação, de atuação, de promoção de uma série de coisas, como a ‘*National Flute Association*’, dos Estados Unidos, promove cursos, encomendas de obras, pesquisas e uma série de coisa.

## 5.5 Outras instituições

### 5.5.1 – Universidades

O flautista ainda cita que assume cargos de direção ou de coordenação em universidades, que dizem respeito à administração de unidades de ensino em conjunto com coordenadores de cursos, que trabalham para o desenvolvimento das ações voltadas ao ensino.

Porém, pouco se discute nas universidades sobre a atividade musical como trabalho. As direções e coordenações poderiam ser um espaço para dar início a discussões dessa natureza. Talvez isso seja fruto da pouca participação ou mesmo da falta de representatividade das instituições voltadas à música, como discutido no decorrer desse capítulo. Possivelmente esse distanciamento seja fruto da maneira como agem os músicos e as próprias instituições.

– Eu acho que nós, tanto quanto músicos quanto as instituições ligadas à música, somos muito desarticulados, isso é uma coisa que eu não consegui fazer por, confessa falta de tempo, mas eu tenho pensado muito em criar um fórum das escolas de músicas superior no Brasil, da gente discutir tantas as questões ligadas à profissão quanto a própria gestão dessas escolas, o nosso papel dentro das universidades, nosso papel dentro da academia, que acho que a gente ainda tem muita coisa em comum, muitos problemas que a gente poderia discutir. (...) Estou sempre procurando intervir nisso aí, tanto na qualidade do trabalho quanto na qualidade do emprego. Nós temos feito um trabalho muito grande com relação à música na escola, junto à implantação, que hoje nós temos a lei que obriga [a presença da música nas escolas regulares], mas nós não estamos, na realidade, com essa coisa implantada. Nós temos um curso de licenciatura, formamos muitos professores, então a gente tem feito uma gestão política profissional para que as escolas e o Estado comecem realmente a ter profissionais de música dentro da escola. Eu penso que o papel das escolas é muito importante. Eu acho que UFRJ, por exemplo, fez um movimento muito interessante recentemente com essa crise da Sinfônica Brasileira, que houve um comentário de que o Brasil não formava músicos, que nossas escolas eram muito ruins, e tal, e que eles precisavam de músicos estrangeiros porque a gente não formava e teve uma reação muito forte da UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro), que isso foi uma coisa falada lá dentro e teve um movimento. Então eu acho que nós somos desarticulados ainda. Nós temos a Ordem dos Músicos, mas não temos uma associação das escolas de música no Brasil ativa para a gente discutir essas coisas e o meu interesse era de criar, dentro do tempo, estou tentando criar esse tempo, mas criar pelo ao menos um fórum para que a gente possa discutir os problemas que a gente tenha locais e soluções e conhecer o que os colegas estão fazendo pelo Brasil.

### 5.5.2 – Academia Brasileira de Música

Outra instituição que poderia e deveria participar mais ativamente do debate sobre a música como campo de trabalho seria a Academia Brasileira de Música (ABM). No entanto, ela não foi citada pelos flautistas entrevistados como um local em que atuassem como trabalhadores.<sup>589</sup>

Contudo, o que chama a atenção não é apenas a ausência dessa instituição nos relatos desses músicos, mas, sim, o seu distanciamento de discussões sobre o mundo do trabalho musical no país, apesar de primar que seja uma instituição “que trabalha pela educação musical do jovem e sua inclusão social como cidadão”.<sup>590</sup>

– A gente tem aqui, no Rio de Janeiro, a Academia Brasileira de Música, mas, eu acho que eles poderiam atuar mais. Eles atuam de certa forma, mas poderia ser um negócio mais abrangente ou até as instituições se juntarem mais, eu sinto uma coisa assim, o objetivo é um pouco comum, mas fica cada um no seu cantinho, se tivesse uma congregação maior podia fazer uma ação mais ampla pra música em geral.

Lamentavelmente, o distanciamento da ABM sobre a vida musical no país não é uma constatação recente. Em 2002, algumas pessoas ligadas ao mundo da música argumentaram que a Academia, e não apenas ela, se isentava da discussão sobre as políticas culturais destinadas à área musical no Brasil, conforme aponta Furtado,<sup>591</sup> debate que ainda se faz necessário, segundo os flautistas entrevistados.

### 5.5.3 – Escritório Central de Arrecadação e Distribuição

Outra instituição que não foi mencionada pelos entrevistados, nem como um espaço de trabalho nem como uma entidade representativa, foi o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD). Essa informação traz grande preocupação pelo fato de essa instituição ser ainda menos representativa na vida desses músicos do que todas as outras existentes no Brasil, voltadas ao mundo da música.

<sup>589</sup> Vale ressaltar que no momento das entrevistas (realizadas entre 2012 e o início de 2013) ainda não tínhamos o professor Celso Woltzenlogel eleito e empossado como um imortal da ABM, fato que ocorreu somente em outubro de 2013.

<sup>590</sup> Disponível em: <http://www.abmusica.org.br>. Acesso em 16 de dezembro de 2013.

<sup>591</sup> Furtado, Luís Carlos Vasconcelos. *Op. cit.*, 2002, p. 105.

A presença do ECAD não é significativa nas falas dos flautistas, nem de maneira espontânea, nem quando estimulados por questões que buscavam a possibilidade de existir alguma relação com as instituições representativas.

Isso parece ter razão de ser. O flautista recebe valores monetários pouco expressivos de direitos autorais em venda de discos e outras mídias. O direito autoral pago aos flautistas no Brasil tem pequena participação no mercado de música no país e não torna esses músicos figuras expressivas nesse milionário comércio.<sup>592</sup> Além da pequena inserção no mundo da música, no que diz respeito aos aspectos financeiros, há o mercado informal (como as cópias de discos não autorizadas), que faz com que o flautista opte por produzir trabalhos mais pela importância de resgate do acervo musical brasileiro e pelo prazer do fazer musical, do que propriamente pela composição de sua renda, o que acaba se refletindo no quase total esquecimento do ECAD (e de qualquer outro órgão que trate diretamente dos direitos autorais desses músicos), quando o assunto é trabalho.

#### 5.6 – Atividades fora do mundo da música

Como dissemos no início deste capítulo, alguns flautistas declararam exercer atividades fora do mundo da música. Em alguns momentos, sobretudo enquanto estudante, realizar essas atividades é uma maneira de esses músicos obterem alguma renda para pagar os estudos ou mesmo adquirir um instrumento.

– Muitas vezes, até antes de entrar na graduação, e depois, isso foi menos frequente porque a carga horária que eu tinha com a música acabava me tomando tempo e eu não podia ficar viajando para fazer esses jogos. Então algumas vezes eu trabalhava com a minha tia, viajava ou aqui mesmo em Goiânia, ajudando na arbitragem de natação. Quando meu pai me deu minha flauta, parte do dinheiro fui eu que paguei com trabalho que eu fazia na natação. Tinha viagens, a gente recebia por diárias, então a gente recebia os períodos da manhã, da tarde e da noite. Como eu tinha disponibilidade de viajar, eu ainda não estava trabalhando na orquestra, eu conseguia tirar um dinheiro a mais e ajudei até a comprar a minha flauta.

– Trabalhei como fotógrafo, fiz muitas fotos, dei sorte de conseguir uma agência de São Paulo pra qual eu trabalhei desde o meu 2º ano de curso. (...) Ganhei um bom dinheiro me ajudou a comprar, assim, a primeira flauta.

---

<sup>592</sup> Pode-se imaginar que as maiores expressões entre os flautistas entrevistados nesse restrito mercado sejam Altamiro Carrilho (por seus inúmeros discos e pela grande presença em programas de rádios e televisão) e Celso Woltzenlogel (por meio das partituras e métodos editados). Porém, como esse assunto não era o enfoque principal deste trabalho, preferiu-se não aprofundar nessa questão e não dispomos de informações mais precisas.

Porém, vimos alguns desses músicos, enquanto profissionais, atuando paralelamente em áreas muito distintas do meio musical. Um flautista disse que atende em seu consultório como psicólogo. Outro possui uma sala comercial “pensando no futuro, pra quando eu for velho e aposentado e não tiver mais emprego”. Artur Andrés, flautista de Minas Gerais, relata que é “um fazendeiro de fim de semana bem sério” e “muito feliz de ser”.<sup>593</sup>

Mesmo que esses músicos e essas atividades representem uma pequena parcela do universo pesquisado, são informações significativas, pois trazem à luz as situações diversas que o profissional enfrenta durante sua vida, principalmente no que se refere a trabalho e renda.

Assim, exercendo atividades cotidianamente para as quais não foi devidamente preparado, mais uma vez o flautista aprende-fazendo e segue na construção identitária como trabalhador, distanciando-se ainda mais do estereótipo do sujeito que “leva a vida na flauta”, da forma como preconiza a expressão. É sobre as atividades cotidianas de estudo e trabalho e das implicações advindas dessas práticas que lançaremos nosso olhar no capítulo adiante.

---

<sup>593</sup> Artur Andrés *apud* Taubkin, Benjamin. *Op. cit.*, p. 88.



## 6. COTIDIANIDADE DE ESTUDO E TRABALHO DO FLAUTISTA: DO PRAZER À PROFISSÃO

Neste capítulo pretende-se apresentar como o flautista se vê em sua cotidianidade de estudo e trabalho e de suas relações com locais, pessoas e objetos que participam ativamente na construção de sua carreira e de sua identidade como um trabalhador, sua visão sobre as questões de remuneração e a busca por um emprego estável com garantias, mas também sobre questões subjetivas como suas relações com o palco e com o público, com a música e com o fato de tornar-se e continuar a ser músico.

Este capítulo traz ainda sentimentos de prazer e realização, de luta e temores, sobretudo aqueles relacionados aos problemas de saúde decorrentes do trabalho musical ou diante da possibilidade ou da necessidade de parar de tocar. Ao final desta parte, voltaremos à expressão “levar a vida na flauta”, discutida no primeiro capítulo, mas, desta vez, por meio do olhar do flautista brasileiro. É sobre esses assuntos que trataremos adiante.

### 6.1 – A questão salarial

Ter trabalhos constantes em atividades que sejam condizentes com a formação musical recebida é um desejo que o flautista, ainda estudante, vislumbra para o seu futuro. Se os trabalhos vierem acompanhados de salários dignos em empregos estáveis, com instalações físicas adequadas e que possibilitem o fazer musical de qualidade, as expectativas são ainda maiores e podem, de alguma maneira, resultar em satisfação e realização do flautista como um profissional.

Nem sempre alcançar todas essas qualidades é possível e o flautista brasileiro parecer conformar-se com certas situações aparentemente inerentes ao trabalho musical. Entretanto, quando pensamos sobre o ato de trabalhar (não somente o musical), algumas questões, entre outras, rapidamente vêm à cabeça: horários, folgas, obrigações, férias, atividades eventuais, emprego, salário.

Curiosamente, nas conversas com os flautistas, essas duas últimas questões surgiram com maior intensidade. Porém, renda e/ou salário nem sempre surgem como fator primordial, apesar de importante, para a permanência do flautista no mundo da

música. Mas quando se refere ao emprego, ele remete sua fala à questão da estabilidade que, aparentemente, tem um peso maior para o mesmo tipo de decisão.

Há ainda questões subjetivas, tais como a emoção do palco, o prazer de tocar, o reconhecimento de seu trabalho pela sociedade (sobretudo pelos pares) e/ou mesmo o que representa ser músico, que surgem nos relatos como fatores motivadores e (muitas vezes) bem mais representativos para a permanência na atividade do que salário e emprego. No entanto, mesmo aqueles que desejam “levar a vida na flauta” têm que suar a camisa para levar o dinheiro para o “leitinho das crianças”, como é comum ouvir na gíria popular, afinal, existe algo a mais “além da diversão e da arte: o pão”.<sup>594</sup>

## 6.2 – Onde você trabalha? É um emprego fixo? Há remuneração fixa?

Diante das dificuldades impostas pelo mercado de música em todo o trajeto de formação e trabalho trilhado pelo flautista, como vimos nos capítulos anteriores, é natural que, como trabalhador, procure empregos estáveis que garantam renda e benefícios sociais. Mas os empregos que poderíamos considerar como estáveis são, na maioria dos casos, trabalhos temporários com vínculos empregatícios frágeis, sujeitos às oscilações das políticas econômicas e culturais de governos, de ações de curta duração de organizações não governamentais (ONGs) e das empresas, nos quais o músico é a parte mais suscetível do processo. Os poucos postos de trabalho que garantem estabilidade ao músico concentram-se nos órgãos estatais que são alcançados mediante concursos públicos para as carreiras docentes, nas universidades federais e nas escolas públicas, em algumas orquestras sinfônicas e bandas muitas vezes vinculadas às corporações militares.

Ter uma carteira de trabalho assinada permite que o flautista tenha, como trabalhador, acesso a salário e a diversos benefícios sociais estabelecidos pela legislação trabalhista brasileira. Porém, mesmo nesta situação não há garantias de estabilidade. Enquanto a tão sonhada estabilidade não chega, é preciso que o flautista tenha renda que possa suprir suas necessidades e obrigações financeiras como cidadão. Mas, ele, flautista, diante dos salários que recebe, é ou está satisfeito com os valores pagos? Esses valores são condizentes com seu nível de formação? A maioria dos entrevistados afirmou categoricamente que não.

---

<sup>594</sup> Este trecho, ligeiramente modificado por mim, é parte do título do livro de Sylvana Santana e Nícia Souza.

– Eu não estou satisfeito ainda, mas eu tenho a minha independência financeira, coisa que eu não tinha, eu dependia dos [meus] pais e hoje eu não dependo [deles] mais pra nada. Então eu consegui conquistar algumas coisas. (...) Não é um salário, como eu falei, o meu ideal ainda. Mas está dando para eu viver, guardar um pouquinho pra comprar minha flauta, pagar o meu apartamento. E, é a vida do brasileiro, aperta aqui, naquela corda bamba e vai se equilibrando e se virando.

– Não! (risos) A resposta é bem simples. Não. Eu acho que está condizendo cada vez menos. Cada vez essa diferença está ficando maior. (...) Tem muita gente com muita formação boa e a gente está cada vez mais acuada, eu acho.

– De forma alguma, eu acho que eu investi muito, sei que tenho minhas deficiências, mas me considero uma boa profissional, eu deveria estar ganhando, no mínimo, o dobro. Nosso salário atual é 5 mil reais pra chefe de naipe, e é o topo do meu naipe, não tem pra onde crescer mais. E eu estou desde 1995, eu tenho mais de 15 anos de orquestra. Pra mim é uma tristeza, é uma das coisas que eu repenso, se [não] fosse tanto amor pelo o que eu faço, que a parte realmente financeira é uma coisa que eu me arrependo. Se as pessoas falassem: “se você tivesse outra oportunidade hoje você faria alguma outra profissão?” Não sei, é uma coisa que eu repenso por causa do lado financeiro.<sup>595</sup>

– Não! O tanto que a gente estuda, o tanto que a gente se dedica e não é valorizado, não é reconhecido, é tido como luxo, muitas vezes a gente é tido como ‘enjoeira’. O que a gente mais ouve é: “músico é enjoado demais! Frescura!” Dos nossos próprios diretores, sabe? Muitas vezes, a gente tem um diretor da orquestra ganhando 10 vezes mais do que a gente... Por quê? São coisas que a gente não compreende, não dá pra entender.

– A gente nunca acha! (risos) (...) Você perguntou se é condizente. A gente nunca acha que é.

Alguns flautistas, mesmo em dúvida, disseram que recebem salários condizentes.

– Eu acho que sim. É claro que a gente sempre quer um pouco mais. Mas, assim, eu estou satisfeito, eu não sou tão ambicioso quanto algumas pessoas são. E assim eu consegui comprar esse apartamento, conseguir ter um carro 2009, é um carro relativamente novo, tenho tudo isso aqui que eu comprei com meu dinheiro, com meu salário, e assim, hoje eu sou profissionalmente, eu digo pra todo mundo que eu estou 99% realizado, porque só falta entrar em uma universidade para dar aula. É por isso que eu estou 99% [satisfeito]. Financeiramente, eu tenho estabilidade financeira. É claro que sempre a gente quer mais, só que a estabilidade eu estou conseguindo alcançar. E só com música, eu nunca trabalhei com outra coisa a não ser música.<sup>596</sup>

– Quando eu comecei a trabalhar, claro, o meu rendimento principal era o rendimento da Orquestra, porque esse trabalho que eu tinha na Escola Villa-Lobos era um trabalho de contratos temporários e que infelizmente não pagava muita coisa. (...) Então, durante esse período da minha juventude foi uma coisa que me permitiu comprar instrumentos bons, era uma coisa

<sup>595</sup> A possibilidade de rever o futuro profissional e permanecer ou não na atividade está presente também nos relatos de outros flautistas que sofrem com as dúvidas e as incertezas da atividade musical como trabalho.

<sup>596</sup> A questão da realização profissional é muito presente e significativa na vida desses músicos, assunto que discutiremos adiante, ainda neste capítulo.

razoável, não vou dizer que era excelente, mas era bem razoável.<sup>597</sup> (...) Mas a Orquestra, como você deve saber, ela tem períodos super instáveis. Nós tivemos períodos em que passamos 4, 5 meses sem receber. Tinha época que o nosso salário proporcionalmente era 400 dólares, 500. Então, era uma coisa que, se a pessoa não tivesse outra situação para poder se manter, era muito complicado. Depois a coisa invertia, você passava anos bem.<sup>598</sup>

Porém, o que se percebe é que as respostas não se concentraram nessa dicotomia (sim-não), não são via de regra e nem sempre são tão simplórias quanto parecem ser. Elas são marcadas por traços dúbios, incertos, dependentes de outros fatores, que fazem com que as respostas pendam ora para um lado, ora para outro. Um fator significativo dessas indefinições é a relação entre remuneração e formação.

– Meus filhos [falam]: “pô, mãe, você tem essa formação toda por que você não ganha rios de dinheiro?” Eu falei: “ih, meu filho, perai, calma!” Sabe que criança tem essa coisa, mede um pouco a família pela posição social que ocupa, enfim. Não sei, não é assim explícito, mas eles me questionam de vez em quando.

– Eu não faço uma associação de ideias entre a formação em termos de histórico escolar e merecimento ou não pecuniário. (...) Isso é uma coisa relativamente independente do histórico escolar, então eu acho, para mim, é um pouco indiferente. Eu tenho colegas na orquestra, jovens que não têm nem graduação ou que têm apenas graduação e que são músicos de altíssimo nível. (...) Essa pergunta, nesses termos, não tem resposta, de certa forma. Agora se fosse dizer assim: “se você acha que você recebe aquilo que você merece pelo conjunto da obra, pela formação, pelo o que você contribui, pelo aporte musical?” Eu diria sim, embora sabendo que muitos colegas iam ficar bravos comigo (risos). Eu diria sim, mas também é um sim que precisa de um pouco de elaboração. O nível salarial da OSPA está um pouco defasado em relação a outras orquestras importantes no Brasil, então nesse sentido seria não. (...) Agora se eu olhar do ponto de vista, e eu acho impossível não fazer isso, e aí é que eu tenho um olhar diferente da maioria dos colegas, se eu olho um pouco pros lados e pra cima e pra baixo e vejo tudo que está acontecendo nesse país, nessa sociedade, e vejo o que eu ganho e o que outras pessoas ganham e não ganham, eu não consigo dizer que eu ganho muito pouco pelo o que eu faço. Embora, eu tenha realmente uma trajetória que, sem falsa modéstia, é acima da média, e muitas pessoas em outras profissões não têm isso. Mas o fato é que a nossa sociedade é muito desequilibrada do ponto de vista dos recursos materiais. Então, olhando *the big picture*, olhando o contexto social mais amplo, eu me sinto um privilegiado, apesar de que, sim, os salários, especificamente da OSPA, eles estão um pouco defasados em relação à própria inflação e muito especialmente em relação a outras orquestras importantes do Brasil. Desculpa não ter uma resposta curta, mas é um tema delicado.

<sup>597</sup> Alguns músicos afirmaram que os salários eram compatíveis, principalmente quando voltam os olhos para o início de suas carreiras. Aparentemente, os jovens sentem-se mais acomodados com os valores recebidos, uma vez que os salários representam uma oportunidade para adquirir instrumentos musicais, partituras, pagar por aulas particulares, bem como alcançar a tão desejada independência financeira.

<sup>598</sup> Esse é outro importante exemplo de incerteza da continuidade das estruturas destinadas à música, afinal, escolas de música e conjuntos musicais (orquestras, bandas, coros) vivem à mercê das mudanças políticas e econômicas dos governos municipais, estaduais e federal, gerando instabilidade ao músico quanto a seu futuro no posto de trabalho.

O que se percebe é que, mesmo entre aqueles que se dizem satisfeitos com os rendimentos, há certa insatisfação com os valores dos salários recebidos e, por consequência, a esperança de que estes (e também os pagamentos pelas atividades eventuais) poderiam ser melhores.

No que diz respeito à remuneração relacionada à formação, algumas perguntas interessantes, feitas pelos entrevistados, surgiram durante as conversas. Quanto custa formar um músico? Qual é o preço que ele pode cobrar por seu trabalho? Quem estabelece esses valores e quais são os critérios para isso?

É provável que nem mesmo o músico tenha ideia do total de dinheiro e tempo investido em sua formação. Ele sabe das dificuldades enfrentadas em todo o processo, mas lidar com valores financeiros é uma disciplina que não é ensinada nas escolas de música no Brasil (quiçá do mundo!).<sup>599</sup>

Nem mesmo como professor de flauta de uma universidade federal a remuneração pode ser considerada adequada. Pelo contrário, considerando-se o que foi investido de tempo e dinheiro na formação musical, a remuneração fica muito aquém de seu valor profissional.

– Enquanto professor universitário, e o fato dessa remuneração estar ligada a uma titulação, meramente a uma titulação, eu acho que é um enorme absurdo, uma enorme distorção, e se nós, professores, deixarmos isso acaba fazendo com que a gente vá formar verdadeiros eunucos, e não é só na música.

– Quando eu acabei a minha bolsa da Alemanha eu recebi uma carta onde tinha quantificado tudo o que Alemanha tinha gasto comigo. É claro que o Brasil também gastou comigo, eu estudei em universidade pública, o Brasil também gastou comigo. A minha família, num certo momento, entendeu que teria que me apoiar e não mais rejeitar minha decisão. Então, a minha família também gastou comigo, eu também gastei e gasto comigo. Simplesmente, essa remuneração é impossível a gente ter hoje em dia.

Esse relato traduz bem o quanto estudar música, seja no Brasil ou no exterior, é fruto de um significativo investimento pessoal, familiar e mesmo dos governos. Tais investimentos se refletem na formação do músico, mas que nem sempre geram retorno financeiro correspondente ao profissional.<sup>600</sup>

---

<sup>599</sup> Valéria Peixoto, em sua crítica ao músico brasileiro, diz que “falta sobretudo profissionalização do músico, que na maioria dos casos não foi incentivado na sua trajetória a pensar, não apostando na reflexão e na crítica. Isso gera uma restrição da área de atuação do músico, quase sempre limitando-o à interpretação musical”. Valéria Peixoto *apud* Furtado, Luís Carlos Vasconcelos. *Op. cit.*, 2002, p. 89.

<sup>600</sup> Vale lembrar que grande parte dos cursos de formação musical básica é mantida pelos governos estaduais e municipais e a maioria dos cursos superiores de música no Brasil está em universidades

– Se você pensar no investimento do estudo da gente, por exemplo, eu fiquei quatro anos nos Estados Unidos, tive um investimento, nos dois primeiros anos eu paguei do meu bolso praticamente e eu tinha uma ajuda da escola, eu tinha os descontos de anuidade por conta de bolsas e testes que eu fazia e tudo mais. Mas eu paguei uma boa parte, a minha família pagou uma boa parte desses estudos, e é muito dinheiro. Se você for pensar, o investimento, se você for colocar na ponta do lápis, é impressionante, um investimento realmente muito grande que você vai demorar pra ter esse retorno. Na segunda vez que eu fui, já fui com bolsa da CAPES, e igualmente se você olhar a despesa que um bolsista tem pro governo e colocar na ponta o lápis quanto é isso, é muito dinheiro. Então é um investimento realmente muito grande.<sup>601</sup>

As situações de estudo e trabalho vivenciadas no exterior fazem com que o flautista reflita sobre questões que vão além dos altos investimentos financeiros e pessoais. Elas remetem o flautista à comparação entre as condições de trabalho e renda encontradas aqui e lá fora. As conclusões nem sempre são muito animadoras, afinal, no Brasil, muitas vezes depara-se com uma estrutura destinada à atividade musical bem inferior à realidade experimentada no exterior.

– O salário [da OSBA] na época era equivalente a mil dólares, eu me lembro disso, que era um salário, em termos nacionais, razoável e, em termos internacionais, já era menos do que eu recebia lá [na Alemanha] dando aula.

– De jeito nenhum, nem a remuneração e nem nada do que me cercava ali [Hungria]. Voltei a ocupar o mesmo posto [de trabalho] que eu ocupava antes de ter estudado estes três anos fora e ter ralado que nem uma condenada.

É plausível afirmar que a sociedade desconheça o trabalho que o músico tem para alcançar uma condição musical que o permita apresentar-se no palco diante de um público ou mesmo dar aulas, o que provavelmente contribui significativamente para o processo de desvalorização da atividade musical no país.

– Só para ilustrar isso, eu tinha um amigo advogado nos Estados Unidos, eu ia fazer um concerto, foi uma ida depois que eu tinha terminado o meu doutorado, eu continuei com atividades profissionais lá, e o cara perguntou: “quanto você vai ganhar pra fazer esse concerto?” E eu falei tipo assim, mil dólares. Ele falou: “putz grila! Mil dólares por uma hora! Você é muito bem

---

públicas. Importante ainda ressaltar que as bolsas de estudo são mantidas pelas esferas governamentais, sobretudo a federal.

<sup>601</sup> As bolsas concedidas aos curso de doutorado no exterior pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) trazem outros benefícios além dos valores das bolsas (US\$ 1300,00, algo próximo a R\$ 3.133,00, ao câmbio de R\$ 2,41), como “mensalidade, conforme as normas do programa; adicional para dependente, quando for o caso; auxílio-instalação, quando for o caso; auxílio-deslocamento; auxílio para aquisição de Seguro Saúde”. Para informações mais precisas sobre esses benefícios consultar a página da CAPES em <http://www.capes.gov.br>. Acesso em 1 de fevereiro de 2014.

pago”. E eu falei: “como uma hora? Você tem ideia de quantas horas de preparação eu preciso para fazer esse concerto?” Ele falou: “como assim?” “Uai, pra me preparar para esse concerto eu tive que estudar no mínimo 30 horas”. E ele falou: “nossa, você é mal pago demais!” (risos)

– Você tem que estar dentro da realidade, dentro do contexto da realidade do lugar que você vive. Não posso cobrar 300 reais numa aula de flauta. Mas um médico cobra 300 reais numa consulta. E o estudo do médico é tão caro, tão dispendioso, quanto a de um músico. Porque música ainda é uma coisa muito elitizada. O estudo da música é caro. Você investiu muito pra ser o que você é e depois você não pode cobrar à altura. Porque se não vão rir na sua cara e não te pagam. Então, assim, é complicado, é muito complicado.<sup>602</sup>

Essas falas revelam uma prática curiosa do músico brasileiro: ao tentar fazer-se entender sobre o que seria a atividade musical enquanto trabalho, ele utiliza-se do artifício da comparação entre as características do trabalho musical e de outros ofícios, principalmente daqueles conhecidos como as profissões imperiais (direito, medicina e engenharia).

Essas práticas cotidianas surgem também como tentativa de justificar os baixos valores recebidos pelas atividades exercidas pelo flautista brasileiro, uma vez que não correspondem às suas expectativas como profissional.

– São aquelas famosas distorções do mercado. Porque professor é muito mal remunerado e isso é de conhecimento de todos. Então, o que a gente recebia na época, eu já não me lembro mais como era, mas era uma situação de que havia uma promessa de melhoria salarial, o que realmente acabou ocorrendo, mas sempre abaixo de outras profissões com o mesmo nível de exigência. Aqui em Brasília, na Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional, nós somos funcionários públicos da Secretaria de Cultura. Então, enquanto funcionários públicos, você tem que ter formação de nível superior e uma série de exigências. Nós somos regidos pelo o mesmo tipo de lei que qualquer outro funcionário público, que é a Lei 8.112. Porém, existe essa discrepância de

---

<sup>602</sup> Essa fala me faz lembrar uma conversa que tive com a mãe de uma aluna há mais de quinze anos, quando eu ainda dava aulas particulares de flauta em casa, no momento em que fomos discutir um aumento no valor da mensalidade. Não me recordo dos valores exatos (era algo próximo a meio salário mínimo ou R\$ 339,00, em janeiro de 2014), mas, sim, da discussão. Ela (mãe) questionava que pagava o mesmo valor da mensalidade para as aulas de inglês da filha e para as aulas de flauta e que achava que as últimas estavam caras. Argumentei, por meio de uma conta matemática muito simples, que não, seguindo a seguinte reflexão: as aulas de inglês, coletivas, tinham uma duração de uma hora e meia, duas vezes na semana, o que daria ao final um total de 12 horas mensais, aproximadamente. As aulas de flauta também seriam semanais, individuais, totalizando quatro horas mensais, em média. A sala de aula de inglês teria por volta de 12 alunos, o que corresponderia a uma hora mensal de participação efetiva de cada aluno (falar, perguntar, responder etc.), caso cada aluno tivesse o seu tempo rigorosamente respeitado pelos colegas e professor, enquanto que, nas aulas de flauta, ela teria quatro horas mensais para tocar, além de minha total atenção. Assim, considerando os valores das mensalidades, no inglês a hora sairia por um valor muito mais alto (R\$ 339,00) do que a hora da aula de flauta (R\$ 84,75). Diante disso, sem argumentos, a mãe aceitou o novo valor proposto para as aulas.

que o músico de orquestra não é tão bem remunerado quanto qualquer outro profissional com o mesmo tipo de exigência profissional requerida.<sup>603</sup>

A renda mensal dos flautistas entrevistados variava, na época das entrevistas,<sup>604</sup> entre mil e seiscentos e dez mil reais, relativa aos salários praticados nas atividades musicais fixas.<sup>605</sup> Essa amostragem indica que os entrevistados possuíam renda próxima a cinco mil reais mensais, em média. É certo que são valores médios, frutos de uma pequena amostragem, e podem não expressar a realidade salarial deste grupo em um país tão grande como o nosso. No entanto, são significativos.

Os salários muitas vezes são compostos por gratificações que momentaneamente são compensatórios.<sup>606</sup> Porém, o grande problema desta prática é a incerteza de sua continuidade, uma vez que são, em grande parte, provisórias e não há garantias de que permanecerão nos salários dos funcionários da ativa e nem mesmo de que serão incorporadas no momento das aposentadorias.

– Quando eu fui contratado pelo Estado, as coisas mudaram também um pouco, apesar da remuneração do Estado não ser lá grandes coisas, mas como a escola aqui pertence à Secretaria de Cultura e não à Secretaria de Educação, nós tínhamos uma gratificação especial. (...) E, aí, o salário de professor realmente ficou mais compensador.

– O Teatro Municipal [do Rio de Janeiro] já teve uma gratificação pra isso [manutenção dos instrumentos], depois cortaram. Todo funcionário público não leva a sua máquina de escrever, é um exemplo que sempre foi dado, o motorista não vai levar o carro pra dirigir, mas o músico vai ter que levar [seu instrumento], e os salários antigamente eram mínimos. Há dez anos é que melhorou quando um Governador aprovou um projeto que melhorou bastante, mas não chegou, porque estava tão baixo, não chegou ao que deveria ser pelo trabalho que se faz, não é qualquer um que toca um triângulo, né? Os outros instrumentos também. Pra tocar triângulo tem que estar tudo certinho, também. Às vezes, falam, mas é importante, percussão. Eu, por exemplo, ganhava 20% de gratificação de solista, eu e muitos outros, eles não estão ganhando nada agora, estão ganhando 50 reais ou menos, nem

<sup>603</sup> Segundo essa flautista, a lei 8.112, foi substituída pela Lei Complementar n.º 840 de 23 de Dezembro de 2011, legislação atual que dispõe sobre o funcionário público do Distrito Federal. Enviada por e-mail em 21 de outubro de 2013.

<sup>604</sup> Realizadas entre janeiro de 2012 e o início de 2013.

<sup>605</sup> O menor valor entre os salários recebidos pelos flautistas entrevistados era de mil reais, referente à atividade docente em uma escola de música da rede estadual. Entretanto, esse mesmo profissional, na composição de sua renda, ainda exercia outra atividade, também como professor de flauta, em uma escola da rede municipal, o que lhe conferia um total de três mil reais mensais. Para o cálculo da renda mensal dos flautistas foram considerados a soma dos valores mensais recebidos em atividades musicais fixas, ficando de fora desse cálculo os ganhos extras provenientes de atividades musicais eventuais.

<sup>606</sup> Um dos entrevistados relata que, em janeiro de 2012, como professor de flauta em uma escola estadual, recebia 616 reais (inferior ao salário mínimo que era de R\$ 622,00), como salário base, e que com as gratificações o valor total chegava a 2 mil reais.



sei. Isso não é gratificação para um solista.<sup>607</sup> Porque o solista, primeiros e segundos, às vezes, o que acontece? O trabalho dele não é igual aos outros, ele tem aquelas partes importantes que só ele vai fazer. Então, isso era uma coisa que, acho, nas orquestras têm isso, em muitas partes do mundo, não sei se em todas, mas eles deveriam ter um recebimento monetário melhor. Aliás, na orquestra do Teatro tinha essa tabela, mas depois veio a direção que cortou. Eu fui professor daqui [UniRio] ganhava tanto e recebia tanto, teve um aumento, por exemplo, básico de, não lembro mais, de 900 para dois mil e tanto, mas as gratificações que a gente tinha foram cortadas, e fiquei recebendo a mesma coisa praticamente, isso não é aumento.

Olhando comparativamente para as remunerações recebidas em profissões que poderiam ser consideradas mais nobres ou que permitiriam ter um ganho financeiro maior, o que recebe um flautista no mercado de trabalho musical no Brasil pode parecer pouco. Porém, sob outra ótica, esses valores recebidos colocam seus ganhos bem acima da média nacional dos salários recebidos pelos trabalhadores da área cultural (R\$ 1.553,00) e/ou pelos trabalhadores da ocupação total (R\$ 1.460,00), em 2012, segundo o IBGE, em matéria veiculada no Portal Brasil, em 2013.<sup>608</sup>

A disparidade entre a menor (mil e seiscentos reais) e a maior renda (próximo a dez mil reais) relatadas pelos músicos é muito grande. São valores que ora se aproximam, ora distanciam-se (e muito) dos valores médios recebidos por outros trabalhadores no país.

É fato que algumas instituições estão melhor estruturadas e podem pagar melhores salários. Diz-se que as orquestras brasileiras de maior renome pagam mais. Mas, como “nem tudo que reluz é ouro”, segundo avisa o provérbio, é melhor abrimos os olhos para analisar esta informação com cautela, afinal vivemos em um país de proporções continentais e as realidades econômicas, sociais e políticas são bem variadas.

Uma flautista de São Paulo levanta a questão do poder de compra dos salários, que mudam significativamente de uma região para outra.

– Todo mundo tem a ilusão de que a OSESP paga bem. A OSESP não paga bem. Todo mundo que toca na OSESP toca em um milhão de lugares. Porque se você ganhar 10 mil reais em São Paulo, 10 mil reais é pouco em São Paulo. Eles tocam em vários outros lugares para conseguir viver.

<sup>607</sup> Lembrando que o solista em um naipe da orquestra, como neste caso, é o músico responsável por fazer os solos de maior importância nas obras executadas e difere do instrumentista que segue uma carreira como concertista, como apresentado no quarto capítulo.

<sup>608</sup> Disponível em: <http://www.brasil.gov.br/economia-e-emprego/2013/10/servicos-sao-destaque-no-setor-cultural>. Acesso em 20 de novembro de 2013. Em 2006, segundo o IBGE, os salários eram R\$ 846,00 e R\$ 848,00, respectivamente (BRASIL, 2007b, p. 91).

Diante desse quadro, seria interessante que tivéssemos pesquisas mais detalhadas sobre a questão salarial do flautista brasileiro.<sup>609</sup> Seria necessário também que obtivéssemos informações mais amplas e detalhadas sobre as realidades e as diferenças salariais da atividade musical nos quatro cantos do país. Entretanto, são questões que, apesar de sua relevância, distanciam-se do enfoque principal deste trabalho.<sup>610</sup> E é ele, flautista, quem segue nos orientando e tecendo outras considerações importantes sobre a relação renda, trabalho e formação e a maneira como ele se vê no mundo da música.

Uma flautista, casada, mãe de um filho, diz que não poderia depender exclusivamente da remuneração paga por uma orquestra paulista onde trabalha “para ter um padrão [de vida], não um alto padrão...”, mas condizente com suas atividades. É diante de situações como essa que vários músicos disseram que necessitam ter mais de uma atividade para ganhar o suficiente para custear suas necessidades cotidianas.

– O que acaba acontecendo, não só comigo, mas acontece com grande parte dos meus colegas, é que a gente está sempre trabalhando por fora, a gente está sempre fazendo complementação de renda porque tem que fechar a conta no final do mês.

Entretanto, trabalhar em um emprego apenas e daí tirar o seu sustento é um desejo que, se realizado, seria bem vindo.

– Talvez, a prova mais contundente disso seja a necessidade de você manter uma atividade extra, como é o meu caso, para haver essa complementação. Então nesse ponto é bastante delicado, mas eu tenho bastante segurança de afirmar que se a gente tivesse um salário mais adequado à função, ao nível de exigência da função, poderíamos nos dedicar somente ao trabalho da orquestra e provavelmente com desempenho melhor.

– Antes eu tinha quatro empregos, eu cheguei a um ponto em que eu tocava em duas orquestras, dava aulas em duas escolas e ainda fazia a faculdade, hoje eu tenho dois. Já é alguma coisa. Antes eu tinha os quatro empregos para ganhar o que eu ganho em dois hoje. Por que ter quatro empregos? Por quê? Porque cada um desses empregos, eles pagam mal. Agora, o que quero é ter um emprego só, aonde eu ganhe o que eu ganho nos dois. Eu preciso dos dois empregos pra bancar a minha casa, filho e tudo, e a minha esposa ainda trabalha, porque se eu for viver do que ganho hoje, eu não sei. (...) Mas, eu estou, hoje, com o que eu ganho, eu estou satisfeito. Eu acho que eu deveria ganhar isso num emprego só, porque a gente se desgasta muito. Quantas vezes eu dei aula o dia inteiro para no final do dia ter que fazer um concerto

<sup>609</sup> Como é a composição desses valores das remunerações recebidas nos diversos cargos ocupados pelo flautista brasileiro? Quantos são os flautistas existentes no mercado brasileiro de música? Quantos são os postos de trabalho existentes? Onde trabalham? Quanto ganham? A média salarial tenderia para qual dos extremos salariais?

<sup>610</sup> Mas deixo a sugestão para análises mais aprofundadas sobre essa questão.

ainda com a Orquestra? Cansado, quebrado e, ainda, ser criticado por alguns erros eventuais que a gente tem, mas, as pessoas não sabem como foi o meu dia.

Essa fala revela que, ao final do mês, a soma dos valores recebidos até deve se tornar interessante e ser suficiente para manter as obrigações desse músico. Porém, o fato de trabalhar em vários locais e em atividades diferentes pode comprometer de maneira significativa a produção desse músico. Não só no desenvolvimento de suas atividades laborais em si – física e mental – mas, sobretudo, na produção musical de qualidade. Afinal, em que momento este flautista teria tempo para estudar e continuar a desenvolver os seus conhecimentos e as suas habilidades?

Ainda seguindo a linha de reflexão sobre renda e formação, alguns músicos nos dão importantes opiniões quando levantam questões sobre suas remunerações e suas posições na carreira no momento das entrevistas.

– Quantas vagas [existem] no meu posto? Tem duas vagas. Quantos flautistas têm na cidade de São Paulo, no estado de São Paulo ou no Brasil? Se a gente colocar essa coisa numericamente, é uma coisa muito seletiva. Então se eu fosse advogado seria o equivalente a ser um desembargador, um cara na corte suprema. E [se] você coloca a remuneração, não é condizente.

– Ai, ai (suspira). Eu acho o seguinte: se a gente compara dentro do mercado brasileiro hoje, no meu nível de carreira na universidade, eu acho que ela é adequada dentro do mercado. (...) Então eu acho que o meu nível de remuneração enquanto artista, enquanto músico, eu acho que ele não é adequada. Mas quando eu comparo o emprego que eu tenho hoje dentro da Universidade, comparado com a realidade brasileira, é um bom salário, adequado, sim.

– No momento que eu fui músico de orquestra, no início e talvez em alguns momentos, eu acho que o salário era até razoável. Se a gente pensar no que seria uma média de um músico no Brasil, em alguns momentos foi uma média da realidade. Até o pessoal que veio de São Paulo porque achava que o salário era bom, no início da orquestra [em Goiânia]. Mas aí teve vários momentos políticos, de mudança salarial e o salário variou muito de patamares. Mas eu poderia considerar que poderia ser melhor. Agora se você compara com outras profissões sempre o músico está um pouco abaixo. Então às vezes a pessoa que tem outra profissão e que tenha o mesmo nível, outro bacharel qualquer, ele sempre, até na carreira pública, ele já sai ganhando mais que o músico, isso é um fato. Se a gente for comparar desse jeito, atualmente, essa questão varia muito: tem centros que pagam bem, orquestras que pagam bem, e outras cidades e centros que estão com seus salários mais achatados. E o mercado é um pouco variado nessa questão regional.

Um olhar mais profundo revela, ainda, que a remuneração não chega a ser um item de grande importância quando se trata sobre a profissão e o prazer de ser

músico, o que, no entanto, é um importante fator para a permanência na atividade ou não.<sup>611</sup>

– Quando entrei [na faculdade], meu objetivo, eu ainda não consegui, era trabalhar como flautista. Então, muitas vezes eu pensei em desistir do curso e fazer outro curso. Hoje eu penso em fazer o mestrado em música, continuar na área de música, mas, em nenhum momento eu tiro da minha cabeça que se eu tiver uma oportunidade de buscar uma remuneração melhor, uma valorização a mais como trabalhador em outra área. (...) Eu tenho amigas que tocam flauta, e estão ou na polícia ou nos bombeiros, que procuraram áreas que você possa tocar o seu instrumento, mas, ganhar, também, uma remuneração melhor. Então, eu acho que eu procuraria sim outros meios.

– Eu nunca me preocupei muito com essa questão se a remuneração era adequada ou não. Eu não estou falando isso da boca pra fora. Eu sempre preocupei com aquilo que eu gosto de fazer, que me dá alegria, que me dá motivação, porque se você for parar e pensar, tem muitas outras profissões que realmente vão te dar muito mais retorno. Mas, assim, é isso que eu quis, decidi e para mim estava bom. É claro que você (...) quer ganhar mais isso ou aquilo. Mas, eu nunca coloquei isso como objetivo final na minha proposta. Sempre foi, realmente, aprimorar, investir, pensando na minha oportunidade de aprendizado, de renovação, de transmissão e meu crescimento pessoal. Então, nunca me preocupei muito com essa questão.

### 6.3 – Estabilidade

O que representa para o flautista ter estabilidade? Quais são as oportunidades de trabalho e realização pessoal que ela permite? Quais são as consequências dessa prática?

Se o valor da remuneração paga em forma de salário não chega a ser o item primordial para que o flautista brasileiro entre e permaneça na atividade musical como profissional, optar por um emprego que proporcione estabilidade tem um peso muito significativo nessas decisões, especialmente aquele em que os vínculos contratuais são com instituições ligadas aos governos federal, estadual e municipal.

Optar por um emprego com garantias de renda e benefícios sociais, mesmo onde os salários pagos sejam menores, é um fator levado em conta pelo músico em algum momento de sua carreira profissional.

– [A diferença entre] o emprego, o trabalho, dentro do [governo] oficial, [é] o seguro, a questão da segurança. Então, essa ideia do trabalho, remunerado é muito ligada à questão de segurança.

---

<sup>611</sup> De certo modo, a opinião de pessoas próximas ao músico questiona o quanto ele recebe para exercer suas atividades. Vivemos em uma sociedade em que ter bens materiais é muito importante. Por outro lado, há a preocupação por parte dos pais quanto ao futuro dos filhos, como cita uma flautista: “Minha mãe sempre fala: ‘você tinha que ganhar dinheiro!’”

– Em relação ao tipo de contrato que a gente tem [na orquestra] é muito bom, então compensa a defasagem salarial porque nós somos estatutários, é como em Brasília, acredito. Então isso dá certa segurança pra falar à vontade o que precisar falar sem medo de perder o meu emprego por isso (risos). Então isso é muito bom.

Essa segurança se estende aos atos praticados dentro do local de trabalho, dando ao músico maior liberdade para atuar e se expressar, como cita a flautista neste último relato, e, de certa forma, possibilidade de armar-se e lutar contra os mandos e desmandos daqueles que dirigem as instituições com as quais o músico possui vínculos empregatícios ou mesmo diante da fragilidade das próprias instituições.

Um importante exemplo da frágil situação das instituições, onde há trabalho para o músico no Brasil, são as orquestras. Mesmo que muitas delas sejam ligadas às instâncias públicas, o músico representa o ponto mais fraco de toda a estrutura. A pressão por resultados é muito grande e o músico é frequentemente submetido a exames que dirão se estará apto para permanecer nos conjuntos.

– O conflito que eu estou vivendo hoje é justamente em torno dessa pergunta que o senhor me fez. É garantido? Infelizmente, não é. Não só pra mim, mas para qualquer músico hoje de orquestra, porque eu acho que, com exceção de uma ou duas orquestras no Brasil, onde o músico tem a estabilidade, é concursado, nas outras, todo ano tem uma audição interna,<sup>612</sup> você tem que mostrar que ainda está apto para exercer a sua função ali dentro da orquestra. (...) Para o músico isso é negativo porque isso mexe muito com a autoestima dele. Porque nós somos humanos, nós temos altos e baixos na nossa vida, tanto na vida particular, quanto na vida profissional. (...) E essa questão de audição, muitas vezes, por ser uma audição, um único dia, isso é uma coisa injusta, porque pode ser que o músico naquele dia não esteja bem de saúde ou de autoestima ou tecnicamente ou seja lá o que for, e o músico ser julgado por aquela audição. No meu ponto de vista o que deveria ser observado seria [o desempenho do] músico no decorrer daquele ano, daquela turnê, daquele período de trabalho. Foi satisfatório diante da Orquestra? Não? Se não foi, vamos ouvi-lo então, numa audição. Vamos conversar com ele, vamos ver qual o problema dele. Infelizmente, não.<sup>613</sup>

---

<sup>612</sup> Os músicos são selecionados para ocupar os cargos nesses conjuntos mediante a realização de provas práticas com seus instrumentos. De certa maneira, numa tentativa de diferenciar os processos de seleção, podemos dizer que os concursos são realizados para preenchimento de vagas para pessoal permanente, enquanto que as audições destinam-se ao pessoal temporário. Estas podem ser externas – quando há necessidade de contratar músicos para preencher os quadros vagos ou ampliação do número de integrantes – e internas, como no caso citado acima, quando destinam-se a avaliar se o músico estará apto ou não para permanecer nos conjuntos. Essa situação indefinida e incerta faz com que o músico tenha que se “manter em forma” todo o tempo para permanecer nesses conjuntos. Voltaremos a esse assunto ainda nesse capítulo.

<sup>613</sup> A questão da audição interna nas orquestras é um assunto polêmico e divide as opiniões no meio musical. De um lado, estão os músicos contrários a essas audições que desejam ver mantidos seus empregos e suas rendas, fatos que refletem-se positivamente no emocional desses profissionais, para que possam desempenhar suas funções com tranquilidade e da melhor maneira possível. No entanto, essa mesma estabilidade pode criar armadilhas aos conjuntos uma vez que poderá vir acompanhada de acomodação do músico ao emprego, levá-lo a uma possível diminuição dos estudos e, em consequência, a

Foi diante da incerteza da continuidade da orquestra onde atua e, conseqüentemente, da manutenção de seu emprego, que esse músico decidiu prestar concurso para o Corpo de Bombeiros, no qual foi aprovado. De acordo com seus propósitos, essa seria uma garantia de renda e outros benefícios, como, por exemplo, a aposentadoria. Porém, um fato curioso foi sua maneira de ver esse novo trabalho, como um meio para conseguir realizar algum dia seu sonho de ser músico de orquestra.

– Eu posso usar isso, esse concurso, como uma alavanca profissional até eu chegar ao meu objetivo que é ser músico de orquestra, ser músico profissional. (...) Foi o que me alavancou pra chegar à carreira militar, pra ter a tão esperada estabilidade financeira. É você saber que vai ter aquele emprego pro resto da sua vida, você vai ter um amparo na sua velhice pra você e pra sua família. Infelizmente, esse trabalho como flautista profissional em Goiânia não me proporciona ainda [a estabilidade]. É duro dizer isso, mas, a minha visão romântica, infelizmente, teve que acabar. (...) Não é por nada, é simplesmente pela instabilidade, porque você não consegue enxergar futuro exercendo aquela atividade.

E acrescenta:

– A questão do conflito é por causa do grande prazer que eu tenho em tocar, participar da orquestra, que está se chocando com a questão da estabilidade, do futuro. Eu penso no futuro. E, quando eu aposentar, quando eu não puder mais trabalhar, eu vou me aposentar com que salário? Porque o salário que eu ganho hoje, eu não vou aposentar com esse valor, eu vou aposentar com um salário mínimo, porque boa parte do nosso salário é só gratificação.

O que se vê nessa sequência de falas é que a dura realidade da instabilidade do mundo da música faz com que a visão romântica do músico sobre si e o fazer musical caiam por terra, às vezes muito cedo. Tal desilusão ainda é marcada pelo conflito causado pela indefinição entre a busca pela estabilidade e o prazer do fazer musical.

---

uma queda na qualidade musical. Por outro lado, como vimos na fala acima, a falta de estabilidade carrega consigo a incerteza da permanência do músico nos conjuntos e toda uma gama de sentimentos negativos que podem refletir-se em sua produção (atuação) musical, sobretudo pela possibilidade, em caso de não aprovação nas audições internas, de ter que aderir a audições externas onde a concorrência é ainda maior.

Dois fatos ocorridos recentemente no mercado de trabalho musical brasileiro refletem de maneira significativa os sentimentos desse músico, como as audições internas e, posteriormente, as externas, realizadas na Orquestra Sinfônica Brasileira (2011) e na Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (1997) e que dividiram as opiniões do meio musical fazendo surgir muitas manifestações tanto de apoio quanto de repulsa aos atos praticados pelos dirigentes destas instituições. Passados os eventos, ficam algumas perguntas: seriam os músicos, enquanto trabalhadores, diferentes de outros profissionais que diariamente são submetidos à aprovação e à reprovação em seus locais trabalho? Deveriam ter um tratamento diferenciado daqueles? Não deveriam ser responsabilizados por seus atos, erros e acertos? O mundo do trabalho musical seria diferente do mundo do trabalho geral?

Odette Ernest Dias conta que foi muito questionada por pessoas próximas quando optou por deixar as atividades que exercia no Rio de Janeiro para assumir o cargo de professora na Universidade de Brasília, nos anos 1970. As razões que a levaram a decidir-se por “apenas” este emprego (“iria ficar num lugar só”) envolviam a família (“que estava sacrificada pelo pouco contato que tinha com os filhos, adolescentes”),<sup>614</sup> o excesso de trabalho (“numa época em que eu estava correndo de um lugar pra outro, trabalhando de noite”), a possibilidade de ter contato com outras realidades e também porque o salário era razoável, apesar de que seria uma remuneração inferior ao que recebia na capital fluminense. Porém, olhando para trás, reconhece que “trabalhei feito uma louca lá em Brasília, também (risos). Só que, pelo menos, eu ficava em casa”.<sup>615</sup>

No entanto, decidir por assumir ou não um posto de trabalho depende de outros fatores, tal como a pressão familiar.

– Fiz um concurso pra Recife e fiquei em primeiro lugar e me mudei pra Recife, empurrada pelo meu pai (risos). Ele falou: “agora não tem mais jeito. Pra você não tem jeito, você tem que assumir algum lugar, a gente não tem condição de manter assim, você precisa de um lugar, de um salário”.

Um flautista da jovem geração diz que optou por um cargo no qual havia a possibilidade de estabilidade mesmo com um salário menor.

– Em 2009, eu arrumei um contrato no Estado para dar aula de música nas escolas estaduais. Aí, sim, eu tinha meu sonhado salário fixo, que não é lá essas coisas, mas ajuda pra caramba.

Curiosamente, a geração mais jovem dos flautistas brasileiros parece preocupar-se mais em ter renda e trabalho. Talvez isso se dê porque muitos ainda buscam um lugar ao sol no mundo da música e o desejo do fazer musical esteja mais

---

<sup>614</sup> Lembro-me de uma aula em Teresópolis, no estado do Rio de Janeiro, em que o professor Celso Woltzenlogel aconselhou que estudássemos muito e errássemos o quanto pudéssemos enquanto éramos estudantes, pois quando se tem filhos e família, que passam a ser preponderantes em nossas vidas e para a tomada de decisões sobre trabalhos a assumir, temos que levar o leite das crianças cotidianamente para casa, portanto não podemos mais errar ou devemos errar minimamente a partir de então.

<sup>615</sup> A questão financeira é algo muito importante em nossa sociedade onde é preciso “ganhar dinheiro e sempre mais dinheiro, no mais rigoroso de todo gozo imediato do dinheiro ganho, algo tão completamente despido de todos os pontos de vista eudemonistas ou mesmo hedonistas e pensado tão exclusivamente como fim em si mesmo, que, em comparação com a ‘felicidade’ do indivíduo ou sua ‘utilidade’, aparece em todo caso como inteiramente transcendente e simplesmente irracional”, segundo Benjamin Franklin, citado por Max Weber (2004, p. 46); ou, nas palavras de Max Weber, nascemos dentro de um imenso cosmos que “impõe ao indivíduo, preso nas redes do mercado, as normas de ação econômica”. Weber, Max. *Op. cit.*, 2004, p. 48.

latente do que as preocupações com as dificuldades profissionais. Além disso, são jovens. Enquanto isso, os flautistas das demais gerações, antiga e intermediária, mais solidificados no mundo do trabalho musical, parecem voltar os olhos e os pensamentos para o futuro, mais especificamente no que diz respeito à estabilidade e à aposentadoria.

Está entre os desejos do flautista brasileiro, seja ele de qualquer geração, ter melhores condições materiais, conquistar independência financeira, ter um futuro mais tranquilo e garantido, constituir família. E, diante de tantas adversidades que a atividade musical é cercada, nada mais natural que esses músicos se preocupassem e ainda se preocupem com empregos estáveis e que garantissem e garantam aposentadorias decentes.

Porém, mesmo aqueles músicos com cargos conquistados através de concursos, nos quais a estabilidade é uma garantia, sempre estiveram sujeitos às mudanças da legislação trabalhista brasileira, cujas regras podem modificar-se a qualquer momento. O trabalhador, parte mais frágil de toda a engrenagem do mundo do trabalho, corre o risco de perder direitos adquiridos como gratificações, licenças e/ou mesmo ver modificadas as regras para as aposentadorias. Foi o que ocorreu com dois flautistas brasileiros, professores universitários, que preferiram antecipar o fim da carreira docente do que correr o risco de serem surpreendidos com notícias desagradáveis.

– Bom, com a defesa dessa tese, eu tinha condições de prestar o concurso para professor titular da Escola. Aí, fiz logo em seguida o concurso para professor titular da escola, fui aprovado e já tinha como titular, quer dizer, tinha um ano de titular, o nosso querido Fernando Henrique Cardoso começou a fazer umas reformas na universidade, querendo tirar as vantagens, de quem já tinha adquirido aquelas vantagens todas. Eu já estava com 28 anos de magistério, não tinha gozado licença prêmio, que na época a licença prêmio, os seis meses, para a aposentadoria era considerava o dobro. Estava com tempo suficiente. Caí fora. Eu poderia ter ficado muito mais tempo porque a minha grande paixão sempre foi ensinar, que eu continuo fazendo até hoje. Mas para não perder os direitos que já tinha, resolvi me aposentar. Saí da Universidade e também já tinha tempo de serviço na Orquestra Sinfônica Nacional e também caí fora.

– Um governo desses estava pressionando demais as pessoas, que iam mudar o sistema de aposentadoria, uma leva de pessoas que estava prestes a se aposentar. Elas tentaram agilizar essas coisas dos papéis, os processos. Eu fui um desses, eu tinha tempo, eu tinha 34 anos de trabalho como músico, de carteira, 34 anos, precisava de 35, eu aposentei com 1/35 a menos, com medo de ser mandado embora, não de ser mandado embora, porque eu já era efetivo no Instituto, que é uma coisa que a gente pode falar sobre isso, como é que se deu. Mas então saí, para a aposentadoria, por tempo de serviço.



Um fato chamou muito a atenção quando era feita uma pergunta aos flautistas se eles sentiam algum temor ou receio em relação à atividade musical. As repostas traziam preocupações que iam além das questões de renda, estabilidade no emprego e aposentadoria. Elas continham a preocupação com o fazer musical e com o futuro da música.

– Eu tenho certo receio porque os prognósticos para músico de orquestra não são os melhores. Então a gente vê isso acontecendo ao redor do mundo, aqui no Brasil também, e estudos científicos têm mostrado que é uma profissão em extinção, a profissão de músico de orquestra, espero que ela realmente não..., que esses prognósticos, esses estudos, estejam errados. Porque realmente vai ser uma pena acabar com toda uma tradição de quantos anos e que data deste o período barroco. Se a gente realmente perder esse tipo de profissional vai ser uma pena. Acho que uma pena para a sociedade. O temor é esse, é o que eu acho que as pessoas têm, porque nós estamos, sobretudo aqui em Brasília, estamos ligados a essa questão dos governos, então, tudo que acontece num governo reflete diretamente no nosso trabalho. Isso é muito ruim, porque a gente nunca sabe, a gente não tem um projeto a longo prazo, mas como esse país não tem um projeto ao longo prazo em vários setores, então, a gente sofre muito aqui.

– Eu receio pelo futuro, pelos jovens, pelas gerações futuras. Eu receio por dois lados: eu acho que dentro do meio orquestral brasileiro existe uma tendência bastante forte de aquilo que eu chamo, alguns chamam de privatização, eu chamo mais de “oscipibização” das orquestras, que é aquela tendência de tirar a gestão do poder público e entregar para um órgão vamos dizer não governamental, que na melhor das hipóteses, quando dá certo, quando as pessoas são capazes e idôneas, se torna uma coisa de interesse público e dá certo. Na pior das hipóteses pode desandar para uma coisa mal administrada, ou seja, administrada pior do que quando era pelo poder público. Como a gente sabe é uma coisa problemática o poder público administrar, mas [que] tem mecanismos públicos de controle. Inclusive, via sindical, a Associação [de músicos da orquestra] faz muito esse papel de fiscalizar e pressionar e também de ajudar o poder público a administrar melhor a orquestra. Quando a orquestra não é pública e os músicos não têm estabilidade, têm uma relação de trabalho que é CLT ou uma relação de empresa a empresa, eu acredito que fica bem mais difícil ter independência e poder de voz pra batalhar por certas coisas. Então esse é um problema, é um risco tirar as orquestras do poder público onde elas estão com relativa segurança, como é na Europa, e partir para um modelo mais americano. Só que na verdade, não é. O que a gente está vendo no Brasil, por exemplo, a OSESP não é um modelo americano, o recurso, essas dezenas de milhões que custa uma grande orquestra por ano, elas vêm na verdade dos cofres públicos, na sua maioria, só que a forma de gerir é através de uma OSCIP,<sup>616</sup> de uma

---

<sup>616</sup> Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP) é um título fornecido pelo Ministério da Justiça do Brasil, cuja finalidade é facilitar o aparecimento de parcerias e convênios com todos os níveis de governo e órgãos públicos (federal, estadual e municipal) e permitir que doações realizadas por empresas possam ser descontadas no imposto de renda. OSCIPs são organizações não governamentais (ONGs) criadas por iniciativa privada, que obtêm um certificado emitido pelo poder público federal ao comprovar o cumprimento de certos requisitos, especialmente aqueles derivados de normas de transparência administrativas. Em contrapartida, podem celebrar com o poder público os chamados termos de parceria, que são uma alternativa interessante aos convênios para ter maior agilidade e razoabilidade em prestar contas. Para mais informações, consultar a Lei nº. 9.790, de 23 de março de 1999, da Presidência da República do Brasil. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/19790.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19790.htm). Acesso em 20 de janeiro de 2014.

empresa ou uma gestão não estatal. Quando isso dá certo é maravilhoso. Mas eu acho que aqui no Rio Grande do Sul nós temos bastante receio que isso, se fosse implantado, causaria uma rápida decadência da vida orquestral. Por uma série de fatores, até por falta de pessoal qualificado e também de uma consciência da sociedade civil, da alta sociedade, dos grandes empresários, da necessidade de apoiar, da consciência de que a vida artística de alto nível, particularmente a atividade sinfônica, não é rentável, em nenhum lugar do mundo, ela não tem como ser rentável. Então ela precisa de um mecenato, seja do Estado, seja empresarial ou uma combinação dos dois. Essa é uma questão que eu receio, é um receio permanente, como é que vai ser o dia de amanhã? O Estado vai continuar conseguindo ou ele vai fazer parcerias e essas parcerias vão conseguir manter essa tradição viva e talvez até desenvolver ou o que será que vai acontecer? Essa é uma questão. Outra questão que me preocupa mais, na verdade, essa é de longo prazo mesmo, assim, é o futuro da música clássica, da música sinfônica, de maneira geral. Pra onde nós estamos indo? Nós estamos renovando? Estamos dando de volta o tanto quanto a gente pegou pra nós? A gente está conseguindo renovar esse meio para que ele tenha vida, tenha fôlego para continuar e para reinventar e continuar vivo, continuar forte? É uma pergunta. A gente está educando as nossas crianças, os nossos jovens, não para que eles sejam treinados a ir a concertos, mas pelo ao menos eles tenham a possibilidade de poder escolher se eles gostam ou não de música clássica? Nós estamos fazendo isso? (...) Se a gente olha hoje o que está acontecendo é muito preocupante. Se eu for olhar hoje o que acontece à minha volta eu não posso imaginar que daqui 20 anos exista mercado para Orquestra Sinfônica, nem o Estado mais vai poder justificar ter uma orquestra sinfônica se 99% da população só quer escutar funk e tecno.<sup>617</sup>

Nos relatos acima pode-se observar uma preocupação quanto ao futuro não somente das questões relacionadas ao mundo do trabalho – mesmo que nesses casos sejam empregos públicos estáveis e que sofram forte interferência dos governos – , mas, também, de que a música na escola poderia ser um opção para que a sociedade tenha acesso ao conhecimento musical e o poder de escolha do que ouvir. O segundo flautista ainda complementa:

– Existe uma perspectiva concreta de que o ensino de música se amplie em nível público e isso é muito bom por todos os motivos, mas também vai criar um mercado de trabalho para os licenciados em música. Mas nós precisamos de cursos de licenciatura fortes musicalmente. (...) Aí a gente vai ter a possibilidade de fomentar realmente as novas gerações no sentido delas quererem música boa, de não aceitar mais simplesmente o que a indústria cultural enfia goela abaixo.

Diante da legislação que estabelece a obrigatoriedade do ensino de música na escola regular, esse mesmo músico se diz cético quanto a isso, visto que é “uma questão cultural” e que falta valorizar o professor, melhorar as condições de trabalho,

<sup>617</sup> E não é uma constatação (e receio) apenas do músico acima, nem de agora. Durante a execução de um projeto musical, um flautista do Rio de Janeiro fez uma pergunta aos participantes e o que ouviu em seguida preocupou-o: “o que vocês gostariam de ouvir?” A primeira palavra: ‘funk’. Isso foi há muitos anos atrás, se fosse agora, então”.

entre outras necessidades, que se remetem a situações que não mudarão a curto prazo. É certo que ter a música na escola é um passo inicial, mas se ainda falta muito para que a população tenha acesso ao ensino regular de qualidade, o que imaginar sobre a questão do ensino musical no país?

São incertezas que o flautista brasileiro tem de enfrentar cotidianamente. Muitas vezes ele abdica de melhores remunerações para se dedicar às atividades que possam valorizá-lo artisticamente.

– Eu acho ainda que vivo nessa profissão, Luís, por amor. Só! Por persistência, porque eu decidi que é a melhor coisa, eu falo até hoje, a melhor coisa que eu fiz na minha vida foi ter estudado Computação, porque eu vi que queria estudar música mesmo. Eu quero trabalhar na música mesmo. Eu não consigo fazer outra coisa. Porque quando eu fiz computação eu falei: essa porcaria de profissão não dá dinheiro, porque eu não sei o quê, porque ninguém valoriza. Quando eu comecei a trabalhar na área, porque eu trabalhei, fui programadora, eu estava ganhando o piso salarial que era o que eu ganho hoje como *top*, sei lá, trabalhando numa das melhores orquestras do país, sou primeira flauta, era o piso salarial. Comecei a ficar numa sala, uma coisa horrível, um desespero, saí dali: “não, eu não consigo trabalhar nisso aqui, não dá, não consigo, meu negócio é ser flautista, eu tenho que tocar, eu tenho que criar”. Então, eu trabalho criando. Hoje eu dou valor ao que eu faço. Se eu não tivesse feito outra atividade eu não ia dar valor a isso nunca, eu ia estar sempre querendo pular a cerca e falar: “eu vou fazer outra coisa”. Hoje não. Hoje eu não vou fazer outra coisa, eu vou fazer isso, ganhando pouco, sofrendo, eu vou tocar. (...) Acho que a gente ganha pouco porque as pessoas não dão valor à arte.

– Eu não preciso pensar para responder isso porque sempre, isso sempre esteve presente, essa ideia de que, se é de remuneração que você está falando, realmente... Olha! Se você for pensar que outras profissões, tão ou mais importantes que a de músico, que a de artista, são até muito menos pagas, então, talvez, não tenha sido [bem pago], porque tudo comparativamente dá chance de você mudar essa opinião. Mas eu gostaria realmente de ter sido melhor pago, eu estou falando de dinheiro, eu queria ser melhor pago, melhor remunerado, porque a boa remuneração ela é importante pra fazer com que você se sinta valorizado e motivado. A motivação pra nós artistas, pra nós músicos e instrumentistas, a motivação pode ser de dois tipos: externa ou interna. A interna, nós temos quando jovens, a nossa motivação vem daquele ideal, daquele sonho e a motivação externa é de como que a sociedade nos acolhe, dentro disso. Chega a um ponto em que a sua motivação interna começa a envelhecer junto com você e nesse ponto a motivação externa tem que prevalecer, tem que segurar essa barra. E acho que é uma pergunta que alguns poucos músicos no Brasil vão dizer que estão satisfeitos, mas tem músicos bastante bem pagos, maestros especialmente. (...) Mas nós estamos num país, realmente, os nossos aspectos, as nossas forças culturais, são muito tênues, nós não temos aqui tradições culturais de diversos tipos de arte e uma delas é a música clássica.<sup>618</sup>

<sup>618</sup> Os temores desses músicos não são infundados. Eles vão além das questões de trabalho ou da manutenção de uma orquestra sinfônica, afinal, como cita Antônio Rezende (2010, p. 31) “a arte de ouvir também se desmorona no cotidiano da pressa” e “mais do que o novo, há o fascínio pela novidade. As notícias envelhecem em minutos, caem em armadilhas de um esquecimento banal. Nada de profundezas, nas esquinas das ruas e avenidas, com sinais e cartazes coloridos. O mundo da imagem não cessa de ser reproduzido. Como, então, se guardar para ouvir as narrativas? O consumo comanda os desejos,

Mas quais seriam essas motivações de que fala esse flautista? Em uma sociedade tão consumista como a nossa, onde acumular riquezas é um item tão valorizado, o que faz com que o músico abdique de ganhos monetários e que o faça se sentir realizado profissionalmente?

Segundo Kothe *et all*, em análise sobre o desenvolvimento do trabalho de músicos em uma orquestra brasileira,

ter perspectivas na carreira mostrou-se importante para a motivação. Deste modo, estratégias como promoções e planos de carreira, facilitações para a realização de cursos superiores e outros cursos poderiam ser estratégias dentro da orquestra, o que demonstraria melhorias não apenas para a qualificação dos trabalhadores como também para a motivação.<sup>619</sup>

Esses autores citam ainda como fatores de motivação a possibilidade do desenvolvimento das atividades profissionais relacionadas com a organização do trabalho e o poder dentro da orquestra. Recomendam ainda que medidas de promoção da saúde e trabalho dos músicos, intervenções ergonômicas bem como políticas públicas no contexto do trabalho, também sejam considerados como fatores motivadores para os músicos e para sua atuação profissional, buscando resultados mais eficientes.<sup>620</sup>

São perspectivas que também estão presentes nos relatos dos flautistas, assim como os ganhos financeiros, como vimos neste capítulo e nos anteriores. No entanto, as motivações que levam à escolha e à permanência na profissão musical

---

festejando os *big brothers* e as saliências dos celulares. A sabedoria não se consolida na proliferação dos ruídos, mas, na paciência da escuta, na lenta e paciente escuta das palavras, cercada de silêncios que podem assustar em nome da vida e da morte. Nesse vaivém, sobram fragmentos e uma dificuldade imensa de captar as conexões do mundo, sobre espaço para se iludir com as conexões das máquinas. Uma outra magia aflora: a do encantamento pelas respostas efêmeras, pelas sedução que não deixa saudades”. Essa reflexão, apesar de ser direcionada à palavra, à narrativa, cabe muito bem ao ato de ouvir música. Quem, nos dias atuais, se disponibiliza a ficar sentado, parado, ouvindo e prestando atenção a obras que duram mais do que três minutos, tempo médio de uma faixa musical em um disco? “A música não escapa às leis de mercado”, já dizia Luciano Berio, em 1996, citado por Flo Menezes (2011, p. 16). Afinal, segundo o próprio Menezes, estamos diante de um música de consumo em que prezam “a fluidez e sua incessante capacidade de transformação, de adaptação e de assimilação”, e “quanto mais elaborado o produto cultural, menor sua aceitação pela população envolta e ideologicamente estrangulada pelos modos de produção capitalista, de modo que, sendo menos procurados, tais objetos, vistos como produtos especializados, acabam por ocasionar incômoda fissura entre sua essência e sua própria condição de objeto”. Menezes, Flo. *Op. cit.*, 2011, p. 14-17.

<sup>619</sup> Kothe, Fausto *et all*. *A motivação para o desenvolvimento do trabalho de músicos de orquestra*. *Per Musi*, n. 25, (2012), p. 106.

<sup>620</sup> *Idem*.

também estão intimamente relacionadas a questões mais subjetivas e de grande apelo emocional. É sobre essas questões que nos debruçaremos agora.

#### 6.4 – O que é a música para você? O que é ser músico?

Vimos no primeiro capítulo deste trabalho que John Neschling, maestro, fez uma “brincadeira”: “a música não era como a medicina: um mau concerto não faz com que pessoas saiam da sala com diarreia, mal medicadas por um músico irresponsável”.<sup>621</sup> Infelizmente essa “brincadeira” é seguida por algumas pessoas da sociedade que desconhecem a atividade musical a fundo.

Volto rapidamente a esse assunto, aqui, não com interesse em retomar a discussão sobre essa questão, já que discutimos os preconceitos e os estereótipos lançados à atividade musical no primeiro capítulo do presente trabalho, mas, sim, para dar um passo adiante a fim de perceber e compreender como o músico cria a sua imagem sobre a música. Foi com a intenção de identificar as motivações e as razões que levam uma pessoa a entrar e permanecer no mundo da música que lançamos aos entrevistados a seguinte pergunta: o que é a música para você?

As respostas, às vezes difíceis de serem dadas, trazem consigo a maneira como o músico faz a representação sobre a sua arte. Trazem ainda informações como a maneira com que dela se apropria e desenvolve suas habilidades e conhecimentos musicais, para extrair suas motivações e exercer a atividade musical como profissão.

Se a música surge na vida do nosso flautista como um despertar, como vimos no segundo capítulo, a sua relação com ela no desenrolar de sua vida profissional no mundo do trabalho não é menos apaixonada. Vejamos algumas declarações.

– Música é intenção, você tem que estar com moral pra fazer ela bem feita. Música é energia que você passa para as outras pessoas. Se você está triste ou se você está com raiva, aquela energia vai passar e não vai fazer bem. É como fazer comida com raiva. Vai fazer mal para quem comer. Música é comida, música é alimento.

– Prazer é um momento intenso de vida. Isso é que é prazer. Então a música te proporciona isso. Então, se você passa isso, por que a pessoa vai assistir um concerto? Pra sentir alguma coisa prazerosa. Ou então, só pra criticar? Não, também não. É melhor ficar em casa.

---

<sup>621</sup> Neschling, John. *Op. cit.*, p. 40.

– Mas, voltando à questão da formação, eu comecei a aceitar aquele desafio e comecei a ver que a flauta e a música eram uma coisa imensamente maior do que aquele mundinho que eu conhecia de querer tocar umas melodias ou umas coisas ou improvisar uma coisinha e tal, tocar um folclórico ou tocar junto com o disco o negócio de rock progressivo, ou mesmo uma coisa de música clássica simples, quer dizer, vi que não. Era um universo gigantesco e que o indivíduo perante a isso era uma coisa minúscula. Aliás, uma visão que eu mantenho até hoje, essa humildade perante a arte, perante a música, até hoje eu nunca perdi esse sentido de ser um aprendiz, de ser um estudante.

– Música! Você não faz música só pela música: música é igual a [professora] Magda [Clímaco] fala: “Música é agente de transformação social”. Não é só tocar nota. (...) Muito músico que estuda *performance*, você sabe disso, a maioria só toca pra concurso. (...) mas de alguma maneira, eu acho que ele tem que pensar que essa música está passando alguma mensagem, mesmo que seja uma mensagem de agonia.

Desses relatos extrai-se que é na própria música que moram as motivações para exercer a atividade como trabalho. Conforme pudemos interpretar, ela representa para o flautista energia, intenção, prazer, atitude, mensagem, ação, comunicação e muitos outros sentimentos. Em outras palavras:

– Música pra mim é vida. Uma forma de viver. Música pra mim é alegria, é amor, é vida, é o que me movimenta, o que me faz realmente caminhar, acordar todos os dias e ir trabalhar, sempre de bom humor.

Odette Ernest Dias conta que tem vários filhos e netos que são músicos. Para ela, tonar-se músico tem a ver com a questão do convívio com outros músicos e com a questão do prazer. Mas não se restringe a isso.

– E então a pergunta por quê? Por que eles fazem isso? Ninguém obriga. Também não é pela questão do dinheiro. (...) É uma atividade e em atividade tem assim: VIDA!

É algo que está além de nossa vontade, ou nas palavras de Paul Valery, sobre a arte, é “o trabalho que faz viver em nós o que não existe”.<sup>622</sup> E esse fazer viver significa que “ou você é músico o tempo inteiro ou não vai conseguir, ou vai ter uma vida sofrida porque você tem que gostar da coisa”, segundo um dos entrevistados. Deduz-se que a relação entre o músico e a música vai além da paixão. São indissociáveis; afinal, nessas falas, a música para os músicos representam a própria “vida”.

---

<sup>622</sup> Paul Valery *apud* Read, Herbert. *Arte e Alienação. O papel do artista na sociedade*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1983, p. 36.

Mas, voltemos um pouco. Seria a afirmação “música pra mim é vida” muito pretensiosa? Afinal o significado de vida é muito amplo. Ela é a atividade interna substancial por meio da qual atua o ser em que ela existe; estado de atividade imanente dos seres organizados. É a duração das coisas, a existência. A união da alma com o corpo. O espaço de tempo compreendido entre o nascimento e a morte do ser humano. É também o espaço de tempo em que se mantém a organização dos seres viventes. A animação em composições literárias ou artísticas. Maneira de viver no tocante à fortuna ou desgraça de uma pessoa ou às comodidades ou incomodidades com que vive. É a ocupação, o emprego, a profissão. Alimentação, subsistência, sustento, passadio. São as condições para viver e durar. É o princípio de existência de força, as condições de bem-estar, vigor, energia, progresso. É a expressão viva e animada, animação, entusiasmo. O sustentáculo, o apoio principal, o fundamento, a essência. É o que constitui a principal ocupação, o máximo prazer, a maior afeição de alguém. Enfim, é a causa, a origem.<sup>623</sup>

Ora, as representações feitas por esses músicos sobre a música se encaixam perfeitamente nas definições sobre “vida”, afinal, a música vai além das questões relacionadas à habilidade e ao conhecimento musicais, à ocupação, ao emprego, à profissão. Para o músico, ela é alimento para a alma, a subsistência das emoções, o sustento do prazer. Em alguns casos, quase chega a ser um vício.

– Tinha quatro meses que eu tinha dado a luz, eu solei o Katchaturian,<sup>624</sup> mas isso aí eu tenho peso na consciência com o meu filho, lógico, porque eu estava desesperada pra voltar a tocar, eu precisava voltar a tocar. Eu achei bom e tal, mas eu tenho peso na consciência, pelo lado inverso.

A música é agente de transformação da sociedade através da educação, da reflexão, do entretenimento e, como tal, é também um meio de acesso ao mundo do trabalho, sobretudo àquelas pessoas oriundas de famílias menos privilegiadas econômica e socialmente.

– Acho que a música é uma profissão estabelecida há muito tempo, tem um papel social importantíssimo na nossa sociedade brasileira, apesar de não ser reconhecida por certos estratos sociais. Eu vejo muito isso, especialmente como professor, o quanto a música é uma possibilidade formativa e de atuação profissional para classes menos favorecidas. É muito fácil para alguém que veio do meio social menos favorecido, mais fácil pra essa pessoa

<sup>623</sup> Essas definições foram retiradas do Michaelis - Dicionário de Português Online (Disponível em <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues>. Acesso em 20 de fevereiro de 2014), mas que não diferem das que constam em outros dicionários de português constantes na bibliografia.

<sup>624</sup> Ela se refere ao Concerto para Flauta e Orquestra de Aram Katchaturian (1903-1978), compositor nascido em Tbilisi, Geórgia, antigo Império Russo.

conseguir fazer uma carreira, tanto profissional quanto formativa em artes em geral, e aí a música mais ainda do que em outras manifestações, do que fazer Medicina, do que Direito. As possibilidades de um jovem desse entrar e conseguir fazer um curso nessas profissões, ditas nobres, é muito mais difícil do que nas artes.<sup>625</sup>

Diante de tantas declarações de amor e respeito à música, fez-se necessário perguntar aos flautistas: o que representa ser músico? O que faz com que ele, mesmo diante de tantas adversidades do mundo da música, permaneça na atividade? Mais uma vez com a palavra os flautistas:

– Se eu fosse um médico, um engenheiro, um farmacêutico, enfim, um empresário, qualquer outro tipo de profissão, talvez fosse diferente por um aspecto: porque eu gosto demais da minha profissão! Não por ser profissão, não pela profissão, eu tocava flauta ou qualquer outro instrumento, eu faria música em qualquer circunstância, mesmo que eu fosse carrasco na Idade Média, baixando o cadafalso, eu continuaria tocando, eu gosto demais. Não é só uma questão de gostar, eu preciso disso, faz parte de mim e essa coisa maravilhosa, que é a música pra mim, coincidentemente, é a minha profissão também.

– Se eu tirar a música de mim eu não sei o que acontece. Eu já até tentei não ser músico, pra falar a verdade. Mas, como se diz, não é a gente que escolhe ser músico, é a música que escolhe a gente. Então, é uma coisa que eu já até tentei largar, uns tempos atrás quando eu estava desiludido com a profissão, mas não consegui. Não consegui, não por razões financeiras, não consegui por razões emocionais. Não conseguia viver, não conseguia mesmo viver. Eu tenho que tocar. Eu não consigo não tocar.

---

<sup>625</sup> Esse flautista-professor cita que um aluno seu, após concluir seu curso de graduação, reconheceu a importância das realizações e das conquistas adquiridas através da música e disse: “Olha, eu estou muito feliz porque eu sou a primeira pessoa da minha família que tem um diploma de nível superior e que, antes de começar a estudar música, meu horizonte profissional era ser cobrador de ônibus, porque é um trabalho que se faz sentado”. Esse professor diz ainda que tornar-se músico nas classes mais privilegiadas não chega a ser um problema: “Eu não vejo tanto problema assim também como nas classes mais altas alguns alunos que têm muito dinheiro. Aí ser artista não é um problema, uma vez que a subsistência está garantida. Agora ali naquele substrato médio é complicado”. De maneira semelhante, Eric Hobsbawm, ao tratar sobre músicos no início do jazz (século XIX), nos EUA, cita que os artistas eram pessoas oriundas de famílias mais pobres e surgiam entre os “trabalhadores não qualificados e tocar, para os pobres, tem uma posição social peculiar. No mundo do qual ele vem e onde ele trabalha, ‘entretenimento’ (...) não é apenas uma forma de ganhar a vida, mas muito mais importante, uma maneira de se criar um caminho próprio dentro do mundo, só comparável ao crime e à política, com a religião, do tipo vivido pelos pobres para si mesmos, vindo um pouco atrás. É essencial lembrar isso. O músico, o dançarino, o cantor, o comediante, o boxeador ou o toureiro que alcançam estrelato não fazem sucesso apenas no meio do público do esporte ou da arte em questão, mas são potenciais primeiros cidadãos de sua comunidade ou de seu povo. (...) Mesmo em um nível menos exaltado, os profissionais do entretenimento de sucesso moderado estão entre os poucos que escapam da praga da pobreza e da eterna lida dos trabalhos não especializados, nem que seja temporariamente. (...) O único campo em que as pessoas podem concorrer em termos iguais, se não superiores, é o das artes, pois da mesma forma que o ‘melhor lutador é o lutador faminto’, o melhor profissional de entretenimento é aquele para o qual a arte é a única possibilidade de sair da sujeira e da opressão e alcançar uma relativa liberdade”. Hobsbawm, Eric. *Op. cit.*, p. 262-263. Segundo Becker, a reputação do artista e da obra reforçam-se mutuamente e quando a distribuição da arte implica uma transação no mercado, o nível de reputação pode ser convertido em valor financeiro. Becker, Howard. S. *Op. cit.*, p. 45.



– A gente olha todas essas profissões e vê que, me tornar um engenheiro até que é viável se eu me esforçar bastante, mas me tornar um artista, essa coisa do dom, essa coisa, por exemplo, principalmente de quem foi autodidata, aquela coisa (que flui) naturalmente dentro de você, não é pra qualquer um, você sabe disso. Então, isso é um dom mesmo! Uma coisa maravilhosa na vida da gente. Isso é super importante. E quanta alegria a gente com a música traz pra pessoas, quanta alegria trouxe através de baile, de tocar em festinhas, aniversário, em casa, uma coisa fenomenal, fantástica!

A imagem construída sobre ser flautista segue o mesmo caminho.

– Eu acho que ser flautista, é ser possuidor de uma vida interior repleta de significados. De significados que eu acho que se estruturaram não apenas ao longo de 10, 15 anos, mas de significados que vêm da história dos nossos antecedentes e que estão impregnados no nosso ser.

Essas falas sobre música e ser músico nos conduzem a uma dicotomia de difícil solução: de um lado, encontramos o mundo da música, nada fácil, permeado de sacrifícios, incertezas e dificuldades e a consciência de que as grandes gratificações financeiras poderão nunca vir, lembrando as preocupações levantadas por Vera Borges;<sup>626</sup> de outro, o prazer e o amor à música e as recompensas advindas do fazer musical.

Diante desse impasse, torna-se até mesmo difícil definir o que é ser músico. Seria aquela pessoa que canta ou toca um instrumento, que ganha pouco, sofre com as dificuldades, mas tem prazer no que faz? Talvez seja muito simples afirmar isso. Obviamente, ninguém quer uma vida de sacrifícios, incertezas, dificuldades. Viver no mundo da música não é fácil, como já dissemos diversas vezes. Mas é claro também que a atividade musical não é marcada apenas pelas dificuldades; do contrário, seria bem provável que nem existisse mais. Ela tem suas compensações.

– É gratificante. Por exemplo, você falou de lugares famosos e reconhecidos, me veio de cara o *Musikverein*, em Viena. Você entrar naquela sala linda e pensar que Brahms esteve ali, que Mahler esteve ali, regeu ali, grandes solistas, grandes orquestras tocam ali, e, realmente, você estar ali tocando é emocionante. Tocar em Paris, por exemplo. Nunca imaginei que eu fosse exercer a profissão em Paris ou em lugares tão importantes. E conhecer lugares que eu jamais iria, por exemplo, em Varsóvia, ou Zagreb, e ficar maravilhada, encantada, como tem cidades que você nem pensa em conhecer e que são... Grandes teatros, lidar e entrar em contato com outras culturas, outras pessoas, é interessante. Tocar na Alemanha que é um grande berço da música. Agora é emocionante também quando a gente fez uma turnê pelo Brasil, você tocar também em Teresina. Nunca imaginei que eu fosse para Teresina e as pessoas tratarem você como artista global é engraçado. Vir, pedir autógrafa, tirar foto, ser respeitada. Muito legal, muito gratificante!

<sup>626</sup> Borges, Vera. *Op. cit.*, 2003, p. 131.

Entretanto, as compensações de ser músico não se limitam a grandes conquistas como essas: é um processo de construção identitária contínua. Um processo conflituoso, amplo, complexo, em que os limites entre prazer e dificuldades são tênues, repleto de imagens que o músico cria sobre a sua atividade.

Às vezes românticas.

– Eu imaginava o músico como um ser humano totalmente diferente, mais evoluído espiritualmente, mais do que isso um ser humano sem pecados (risos). Olha só a ingenuidade!

Às vezes realistas.

– Eu fui caindo na real que não é bem assim. Tem muita coisa de puxar tapete, desculpa usar gírias. Mas é isso mesmo. Tem pessoas boas e más em todas as áreas, é óbvio isso, e eu não tinha essa ideia. Então, isso foi me desanimando também. Eu acabei caindo na real, no mercado de trabalho, concursos e concursos. Eu acho que a vida encaminha. A gente que escolhe, a gente tem que ter maturidade para fazer escolhas, mas, a vida também vai nos levando pros caminhos certos também.

Porém, para compreendermos o que é ser músico, precisamos andar um pouco mais e olhar para as relações que ele mantém com o palco, com o público e com o próprio instrumento, no nosso caso, a flauta. Começemos pelo palco.

## 6.5 – O palco

O palco tem várias roupagens: formal, informal, fechado, aberto, escuro, claro, etc. Como espaço físico pode tanto localizar-se interna como externamente aos teatros e auditórios.

No que diz respeito à música de concerto o mais tradicional dos palcos é aquele construído e que ocupa um lugar (físico) de destaque em teatros, salas de concertos e auditórios, com assoalhos de madeira, luzes, cortinas, etc..

Mas diferentes espaços físicos como bares, restaurantes, estruturas montadas nas ruas, nas praças, nos estádios, como os estúdios de gravação, os meios de comunicação, as salas de aulas e, outrora, os cinemas, também são apropriados, transformados e utilizados pelos músicos como locais de realização musical.

O palco vai além do aspecto físico e/ou do local onde se encontra. Concordar-se-á com Albuquerque Jr. quando diz que

o palco não pré-existe à cena, ele vem a ser palco no momento em que a encenação se põe sobre ele e o atualiza como tal. Do ponto de vista empírico, existe apenas um tablado ou cimentado que pode vir a ser outros espaços dependendo do que aí se pratica.<sup>627</sup>

O palco é um lugar onde misturam-se inúmeras sensações e sentimentos de alegria, nervosismo, realização, frustração. É também um lugar de compartilhamento, cumplicidade, autoconhecimento, comunicação.

– Estar no palco é várias coisas. Eu acho que a principal é compartilhar com os colegas e com a plateia, especialmente com a plateia, alguma coisa que a gente preparou antes, na semana de ensaio ou no mês de estudos ou, de certa forma, em todos os anos de prática e de tudo que a gente é, de alguma forma, está mostrando no palco.

– Estar no palco, para mim, é um momento de integridade, de você procurar ser o mais sincero, o mais honesto consigo mesmo, com a música, com o compositor, e transmitir isso de uma maneira artística, de uma maneira afetuosa para o público. (...) Acho que você tem que estar ali a serviço de alguma coisa mostrando com integridade, como sinceridade, com dedicação, com paixão. O momento é muito importante.

– É um momento de transmissão de um conteúdo que eu andei trabalhando. Quer dizer, (...) eu acho que é um momento de compartilhar, de comunicação. Eu tive um professor, isso quando eu era adolescente, o cara era argentino e ele falava que o músico treinava muito o que transmitir, mas não treinava o ato da transmissão, e que a música só existia como comunicação no momento que a gente estava se comunicando com outra pessoa.

Ao mesmo tempo em que impõe respeito ao músico (assim como aos demais artistas), o palco é um espaço de oportunidades e permite, a quem dele se apropria, a exposição de ideias e reflexões. É o local onde o músico se apresenta e representa séculos de música e seus aspectos estilísticos, históricos, sociais e estéticos.

É nele que a música acontece e é onde o artista entrega ao público tudo aquilo que preparou por dias, semanas, meses, anos ou mesmo durante a vida inteira, como relatado acima. E é exatamente por todos esses valores simbólicos que o palco

---

<sup>627</sup> Albuquerque Jr., Durval Muniz de. *Op. cit.*, 2008, p. 81. Em outro momento Albuquerque Jr. faz uma análise interessante sobre os espaços: “(...) os espaços não se resumem a sua dimensão física, o que faz um supermercado não é apenas suas paredes e prateleiras, mas as relações humanas, as relações sociais, as redes de códigos sociais e culturais que ali se desenrolam. São as práticas que trabalham este espaço, que o tornam vivência e experiência, são os sentidos que seus praticantes lhe dão, são os desejos, fantasias, sonhos, imagens que sobre ele se projetam, que o constitui como espaço social, cultural e histórico. Um espaço reticulado de ações, de deslocamentos, de trajetórias, é uma rede de relações de toda ordem, é uma trama de sentidos, é a projeção de imagens, sonhos, desejos, projetos, utopias. (...) Estas novas significações, os recortes e identidade espaciais que dão origem, os conceitos espaciais que trazem emergir habitam o campo da linguagem e dos discursos, vêm se expressar através de distintas formas de linguagem ou de distintos modos de representação” (*idem*, p. 108).

representa para o músico um lugar de desejo e admiração ou, simplesmente, é a luz da ribalta, como disse um dos entrevistados.

– Eu acho que ali [no palco] é o fim de tudo que a gente estuda, de tudo o que a gente pensa, de tudo que a gente escuta. É uma responsabilidade muito grande estar ali. Eu sempre vejo e sempre via a arte, talvez por isso que eu me desanimo às vezes de maneira muito forte, mas sempre via a arte com respeito muito grande, como algo que muda ideias, muda parâmetros, muda, ou seja, comportamentos de uma sociedade toda. A arte não é tida nessa conta tão alta, mas se a gente for olhar, historicamente, socialmente falando, a gente vai ver que é aí que fica, aí que reside todo esse começo de mudança de ideias, de maneira de ver a vida. Então eu creio que subir no palco e tocar é justamente dar essa oportunidade da pessoa refletir sobre a realidade de uma maneira geral. (...) Eu acho que à medida que o tempo tem passado eu tenho tido essa visão, de que além de estar passando uma boa música para o auditório, para o público ouvinte, também eu vejo a questão da minha comunicação com os alunos, também, de estar passando uma visão de realidade, uma visão de mundo, para que eles possam refletir diferente do que a gente vê que é engessado, que é informado, como eu vou dizer, já é pré-moldado, trazido pra eles, que tem que ser assim, assado e tal.

Uma das finalidades de se estudar música e se tornar um músico é estar no palco. Mas quais são as sensações e implicações desta prática? Como se dá essa relação? De que forma o músico se apropria desse espaço?

Ao tentar transmitir o que é estar no palco, inúmeras palavras foram apresentadas pelos flautistas para definir sua relação com esse espaço. Dentre elas, a mais pronunciada pelos flautistas foi ‘nervosismo’, afinal, a relação com esse espaço nem sempre é tranquila para o músico.

– Eu descobri alguns anos atrás, tentando examinar a questão do nervosismo que eu, como toda pessoa razoavelmente normal, tenho isso. Digo razoavelmente normal porque só quem não tem isso quem é meio, sei lá, sequelado psicologicamente. É normal ter uma certa adrenalina, quando você sobe no palco, quando você se expõe, não precisa nem ser um palco de fato.

Muitas vezes, é uma relação que beira o desespero, podendo, segundo o nível de estresse, transformar-se num verdadeiro caos pessoal e musical.

– Eu tive muita dificuldade com a parte de nervosismo e isso me impediu de crescer um pouco na graduação. (...) Eu sempre tive essa pane na hora de subir no palco para fazer as provas. Talvez, se eu tivesse tocado mais noutros lugares, no Veiga Valle, quando estudava, porque tocar na orquestra não é a mesma coisa de você tocar sozinha. Causa certa pane e isso me impediu de desenvolver mais.

Essa “pane” não é particularidade dessa flautista, nem é somente do músico. Vemos a toda hora anúncios de cursos que ensinam a como falar em público, como enfrentar o nervosismo, entre outros. No caso da música, para muitos artistas, um bom caminho para lidar com a ansiedade do palco é a experiência de tocar para públicos diferentes sempre que possível (mais uma vez aprende-se fazendo) e, preferencialmente, desde os primeiros passos no mundo da música.

– Eu estou no palco desde criança, digamos assim, porque no conservatório sempre tiveram as audições.<sup>628</sup>

– Estar no palco já foi muito mais difícil (risos). Ainda é muito difícil, mas eu agora já entendo o palco como um espaço do qual eu me aproprio. Eu não entro mais no palco sem preparo, coisa que eu já fiz e acho que é a pior sensação que você pode ter, é você estar se induzindo ao pânico (risos).

O palco não é um lugar fácil de estar. Enfrentar o público especializado (ou não) e/ou os colegas de profissão que muitas vezes cobram ou questionam as interpretações<sup>629</sup> e tocar em teatros considerados como importantes musicalmente e deparar-se com situações inesperadas que possam ocorrer durante as apresentações – como pessoas andando ou conversando, celulares tocando, entre outras – são dificuldades que podem levar o músico à desconcentração e provocar reações muitas vezes incontroláveis. Mesmo aqueles que se sentem preparados tecnicamente para atuar relataram situações de nervosismo que, de alguma forma, interferiram negativamente no desempenho profissional. O medo do palco e os momentos de grande estresse podem levar o músico ao uso de remédios, álcool ou drogas que amenizem a pressão do momento.<sup>630</sup> Para outros, recorrer a algum tipo de substância como essas podem surtir efeitos contrários.

– Por felicidade nunca fiz uso, nem precisei psicologicamente dessas coisas, até porque eu sempre pensei, se eu tomar qualquer coisa, mesmo que seja um

<sup>628</sup> Apresentações, segundo essa flautista, que continuaram no decorrer dos estudos: “Na faculdade, a cada seis meses, eu tinha um programa semestral, um programa da faculdade, que o Tadeu [Coelho] montou, muito bom, eu guardo até hoje. Eu tinha que dar conta daquele monte de estudos, peças e repertório e apresentar. Não apresentava tudo, (...) escolhia alguma coisa. Então eu sempre tive esse contato com o palco. Eu acho fundamental”.

<sup>629</sup> Segundo uma flautista “a gente é muito exposto, a gente é muito exposto. Você pode tocar bem sempre, mas o dia em que você errar uma nota todo mundo vai falar: ‘nossa! Você viu? Ela errou a nota!’ Porque a gente é solista, e essa situação por si só é constrangedora e, às vezes, até fica muito mais na minha cabeça esse constrangimento do que pros outros, de repente a pessoa ouve e fala assim: ‘ah!’”

<sup>630</sup> Segundo John Neschling (2009, p. 156), “é comum em várias orquestras do mundo que músicos tomem um remédio para controlar os nervos e a adrenalina durante os ensaios e concertos. A profissão de músico numa orquestra de nível musical e técnico elevado exige um controle emocional e um preparo físico, mental e técnico enorme”.

gole de álcool, a probabilidade de eu perder reflexo ou perder a própria sensação, acho que é pior, é prejudicial. Até porque eu penso: você toma alguma coisa, você acaba por perder a chance do que realmente é ali, pra se sentir, não só no palco como na vida. Logo quando eu conheci o Altamiro [Carrilho], lembro de umas coisas que ele falou: “olha, nunca beba! Você vai pra noite tome suco de laranja, não beba!” Mas vi muitos amigos, muita gente, e aí até o lado mais da música popular, as pessoas acabam bebendo pra relaxar achando que tocam melhor. Aí vai de cada um. Agora no campo da orquestra tenho notícias de colegas tomando remédios pra conseguir entrar no palco, pra conseguir, é um estresse, uma pressão psicológica muito grande, ainda mais quando você está em uma orquestra e você não é efetivo. Quer dizer, acho que nem tem muito a ver com a relação trabalhista, mas quando você sabe sim que tem a possibilidade de perder o contrato, acho que a pressão psicológica é maior, porque a gente tem a pressão psicológica por uma questão artística, musical, domínio técnico e interpretativo, muitas coisas difíceis, muitas vezes, mas quando você está com a possibilidade de perder um contrato, de ser demitido, acho que aí piora.

Há ainda o medo do branco no palco, fato mais comum do que se imagina e que gostariam os músicos.<sup>631</sup>

– Ano passado eu fiz um concerto, o primeiro que eu fiz de cor, que eu tive tempo para preparar, separei na minha cabeça o objetivo de tocar o concerto de cor, mas foi um alvoroço porque minha esposa [falou]: “como vai ser se você esquecer e der um branco?” Eu falei: “deixa comigo, eu estou trabalhando para que isso funcione bem”. E deu certo.

Para alguns músicos, o incômodo do palco parece não acabar nunca.

– Eu percebi desde cedo, uma incompatibilidade com ser flautista, eu ser flautista, porque eu sou muito tímida. A situação de estar num palco e me expor, eu acho constrangedor e, bem, nunca me senti muito bem com isso. Se é música de câmara, se é orquestra, um grupo maior, eu fico bem, mas flauta sozinha, flauta e piano, eu me sinto assim sobrecarregada. Depois eu descobri que metade do mundo pensa assim também (risos).

---

<sup>631</sup> Há, segundo o pianista José Eduardo Martins, “um mal comum à quase totalidade dos músicos, atores, bailarinos, atletas e acrobatas, possível de ser bem administrado durante toda a trajetória, mas a provocar, em pessoas mais sensíveis, danos irreparáveis na sequência de seus desempenhos. Refiro-me ao medo do palco, *le trac*, em francês. (...) Daí o palco ser o epicentro a causar a euforia, a plena realização ou o desequilíbrio físico-emocional que prejudica a *performance*. (...) Há aqueles para os quais o palco tornou-se um terror. Muitas carreiras tiveram de ser interrompidas pela não adaptação à realidade necessária à *performance*, pois em cena a tensão pode traduzir-se em obstáculo insuperável. (...) o terror das falhas técnicas ou do chamado ‘branco’ em relação à memória, todos são fatores que levam intérpretes e atores ao *stress*, à instabilidade emocional frente ao público. (...) Haveria, como afirma André-François Arcier, a necessidade não de suprimir *le trac*, mas de domesticá-lo. Saber entender que a existência do medo a preceder a apresentação faz parte dessa íntima relação intérprete-público é compreender não apenas a responsabilidade do artista frente àqueles que estão ávidos por receber a mensagem, como também entender a fragilidade humana perante o desafio”. Martins, José Eduardo. *O Medo do Palco. Problemática e Possíveis Soluções*. Publicado em 4 de outubro de 2008. Disponível em: <http://blog.joseduardomartins.com/index.php/2008/10/04/o-medo-do-palco-2/>. Acesso em 23 de fevereiro de 2014.

Felizmente, para muitos músicos a relação com o palco é tranquila. Para outros, o passar dos anos e a constante presença no palco fazem com que, segundo nossos flautistas, sejam perfeitamente capazes de controlar suas emoções.

– Eu gosto muito de estar no palco, eu não sou uma pessoa que fica nervosa no palco.

– Confesso que hoje eu sou bem mais tranquilo e mais feliz na minha relação com o palco. Muitos colegas parecem que não atingem isso. Hoje eu tenho uma relação com o palco que é de extrema felicidade, mas também uma coisa que eu falo, comento muito com os alunos, o que faz você se sentir melhor ou pior num palco é o quanto você também já tem de segurança pra chegar ali.

Essa segurança pode ser traduzida como conhecimento e habilidade musicais, enriquecidos com a experiência profissional, mas sempre com o sentimento de que o nervosismo é inerente à atividade musical.

– Um dia eu me dei conta, eu tive um *insight* bastante forte, entendi que, naquele momento pelo menos, eu me dei conta com uma clareza muito grande que esse desconforto, essa insegurança, esse desafio psicológico na verdade, é uma das razões de ser profissional de música. Uma coisa curiosa, meio contraditória, que é uma coisa que a gente gostaria que não fosse assim, a gente gostaria de subir no palco e sentir muito à vontade e sem nenhuma insegurança, e sempre conseguir tocar tão bem quanto em casa. Só que não é isso que acontece, a gente se sente inseguro e, às vezes, a gente toca pior do que em casa, às vezes toca melhor do que em casa. Geralmente acontecem coisas que a gente não prevê, é uma situação que a gente não controla totalmente. Eu me dei conta que isso não era apenas uma coisa inevitável, impossível de erradicar esse problema, mas, também, esse problema precisava ser abraçado e não reprimido ou apagado, mas eu percebi que isso era uma das grandes riquezas da minha vida. Naquele momento em que eu me sentia, às vezes, um pouco inseguro ou extremamente exposto, eu aprendia sempre um pouquinho mais a respeito de quem eu sou, ou seja, é um momento revelador. Essa nudez frente ao público, muito mais que ser uma coisa narcisista, de querer se exibir, era um momento, também, de eu me enxergar melhor. Nesse sentido é uma experiência preciosa, eu acho.

O palco sempre reserva surpresas para o músico. O nervosismo induz a ações muitas vezes constrangedoras, mas que, mesmo diante da seriedade e importância do evento, e uma vez ocorridas, tornam-se motivo de boas risadas.

Banca: O que você vai tocar?

Celso Woltzenlogel: Eu vou tocar o concerto de Mozart.

Banca: Cadê o pianista?

CW: Ué, precisa de pianista?

Banca: É, precisa.

CW: Bom, mas eu não trouxe pianista, eu não sabia.

Banca: Tudo bem. Começa aí.

CW: E o som não saía de jeito nenhum. Me lembro que o Guarnieri dizia assim: “menino você está nervoso?” “Pois, é. Estou nervoso”.

Fiz várias tentativas até que me dei conta que tinha esquecido o limpador dentro da flauta. Aí toquei o concerto de Mozart, toquei o estudo de Andersen, toquei o “Primeiro Amor” de Patápio Silva. Aí, fui selecionado para vir pro Rio de Janeiro para fazer a prova final. E aqui nesse prova final, no auditório do Ministério da Educação, algumas horas antes de começar a prova, deixei a minha flauta em cima da poltrona e uma menina gaúcha sentou em cima da flauta (risos).

Em outra situação, esse mesmo flautista, já mais experiente, consegue sair-se muito bem diante de um grande problema no momento da apresentação.

– Quando chegou no final de 1958, eu ganhei a bolsa. Então, no final do ano, eu tive que fazer uma prova para mostrar o aproveitamento para ver se a bolsa tinha dado efeito, se eu tinha estudado. Foi um momento muito interessante porque eu toquei uma das peças o “Improviso nº 3” do Camargo Guarnieri pra flauta solo. O Guarnieri estava sentado junto com o Ministro Clóvis Salgado, Andrade Murici, a comissão. E o Improviso 3, do Guarnieri, começa com o dó# [solfeja]. E eu começo com o dó natural [solfeja]. Quando eu percebi, e aquilo foi assim um lance genial, eu fiquei [solfeja como se estivesse verificando algo no instrumento], abri a flauta, olhei assim e tal. E aí... [solfeja a melodia corretamente] (risos).

Aparentemente, alguns músicos prefeririam que o palco nem existisse.

– Estar no palco pra mim é um horror, é o que eu menos gosto de fazer, eu daria tudo para não estar ali sabe, para estar nos bastidores, porque assim é um momento que eu, no meu ponto de vista, é um momento que eu soffro assim é estando ali, o bom é tudo que vem antes, aquilo ali é uma prova pra mim. Pra mim é uma prova, um momento de superação, eu preciso suportar aquilo ali e sobreviver aquele momento, entendeu? Tenho [conseguido sobreviver], com maiores ou menores dificuldades, mas eu tenho.

Porém, são enfrentamentos como esse que contribuem para a construção identitária do flautista como um trabalhador, imprimindo valores que o tornam um profissional e que o diferem do músico amador.<sup>632</sup>

Felizmente, a maioria dos flautistas declarou relacionar-se bem com o palco e este, assim como o nervosismo, também parece ser indissociável da vida do músico.

– Estar no palco? Pra mim é estar em contato com a música, comigo, contato muito próximo comigo mesma. Eu toco, antes de mais nada, pra mim, é pra mim que eu toco, é uma experiência. Música muitas vezes pra mim é minha salvação, eu preciso tocar, sinto que preciso estar ali.

– Eu sempre digo que o que faz o músico é o palco, não vejo outra maneira se ele não estiver tocando, se ele não estiver apresentando, ele vai obviamente parar um pouco mesmo, deixar o instrumento meio de lado.

---

<sup>632</sup> Voltaremos nessa questão sobre músico profissional e amador ainda neste capítulo.



– Ah! O palco é o lugar mais gostoso. O melhor lugar de ouvir música é no palco. É quando você faz uma parte viva e você está fazendo parte disso tudo.

Percebe-se que é um lugar onde aqueles que têm o privilégio de pisar podem usufruir dos prazeres que o fazer artístico proporciona.

– O palco é sagrado, né. É um privilégio poder estar um palco. Principalmente quando eu penso: hoje tem concerto e o concerto vai ser no palco do Teatro Castro Alves. Então, isso é privilégio pra gente. Então, estar no palco é um momento.

Alguns músicos, mais tímidos, declararam que gostam do espaço, mas não gostam de aparecer. Outros, pelo contrário, não só gostam de estar no palco como desejam aparecer.

– Eu não tenho aquela relação de entrar no palco e querer aparecer. Tanto que você pode ver que eu sou super tímida, mas, eu gosto de mostrar o que eu sei fazer, mas, não é aquela coisa de dar show, não.

– Eu gosto de estar no palco, as pessoas me verem, todo mundo ali com o olho em cima de mim. Eu gosto de aparecer. Não é à toa que eu toco Piccolo. Eu acho que quem toca Piccolo não tem medo de aparecer. E não tem, porque mesmo que o cara não queira, ele está ali e todo mundo escuta. Agora, adoro estar no palco. Pisando e vendo que as pessoas estão todas ali focadas em mim, aquele momento ali é meu, único. (...) O ruim é quando você vai tocar sabendo que não está preparado. Aí, aquele nervosismo nosso que já é natural, ele dobra. Aí, você cai mesmo.

– É fascinante, eu me sinto privilegiado com o trabalho que eu tenho. Que é uma coisa que você está se expondo, o palco é um lugar que você está pelado e a gente está no palco porque a gente quer aparecer e isso não tem: “ah, sou tímido, não si o quê”. Você está lá porque você quer.

E não é exagero dizer que se sente nu no palco. A exposição é enorme e qualquer ação, musical ou não, é notada instantaneamente.

– O palco é uma coisa muito legal, aliás, faria muito bem aos educadores musicais a quem eu me referi antes, porque no palco não tem mentira, não tem como eu tentar dizer que sou uma coisa que eu não sou, no palco eu mostro quem eu sou e pronto. Como diz o Maestro Isaac Karabtchevsky: “Ouve-se! Ouve-se!” Ele costuma falar isso quando ele desconfia que alguém não está tocando tão bem quanto deveria alguma passagem por acreditar que aquilo não se ouve muito bem, por não ser, talvez, uma passagem proeminente. Ele sempre dizia isso: “ouve-se!”

Ouve-se! Tanto as coisas boas quanto as ruins, ainda que elas sejam infinitamente rápidas.

– Quando você está fazendo isso, você muda a relação de tempo, a gente tem outro tempo no palco. Uma frase de dois segundos... Sabe, cabe uma eternidade em dois segundos. Em dois segundos você tem que cuidar da afinação, do ataque. (...) É fascinante! Então, tenho sorte, não faria outra coisa, não.

Uma “eternidade em dois segundos”, carregada de saberes e conhecimentos musicais, em que, apropriando-nos das palavras de Albuquerque Jr. quando fala sobre os espaços como cenários de práticas humanas, “o automático, o hábito, o costume, o saber consagrado, o modelo, a fórmula não dão conta de apaziguar em sua singularidade este acontecimento”.<sup>633</sup> Uma eternidade carregada de muita autoconfiança e, até, porque não, um pouco de autoidealização.

– Estar no palco significa que você é o melhor, você é que sabe como que se faz aquilo. Porque se você entrar no palco com dúvidas, com algum tipo de insegurança, aí é muito difícil. Quando eu ponho o pé no palco, o primeiro pé, eu sou o melhor entrando no palco, eu sei a verdade, eu sei como é. O que eu vou fazer ali, a maneira com que eu vou tocar, é a maneira certa e é a melhor. Eu tenho isso sempre na cabeça.

Pode parecer radical a colocação anterior, mas para ser um músico atuante é necessário que o flautista esteja constantemente no palco.

– Eu acho que o músico que atua como profissional da prática, digamos assim, se ele não se apresenta no palco, que eu acho que é a finalidade do nosso trabalho, no meu conceito ele perde um pouco a história do músico. Eu acho que a gente está aqui pra mostrar a arte, tocar as pessoas, pra mostrar que esse mundo pode ser melhor, deixar elas mais sensíveis.

E onde o flautista pode sensibilizar as pessoas?

– Eu tenho tocado em todos os lugares, de favelas a palácios. Já toquei em palácios, já toquei em favelas, tenho tocado em escolas e em qualquer lugar que a gente vai todo mundo gosta do que a gente faz. Sempre quando a gente termina o pessoal vem abraçar, beijar.

O que se vê é que o nervosismo pode se transformar em segurança, que, por sua vez, pode se tornar intimidade do flautista com o palco e consigo mesmo e, conseqüentemente, prazer e diversão.

– Quando eu gravo, me gravo tocando no palco, eu escuto coisas que eu não sabia que eu era capaz de fazer. Sabe aquelas coisas que você ouve [e se

---

<sup>633</sup> Albuquerque Jr. Durval Muniz de. *Op. cit.*, p. 91-92.

pergunta]: de onde veio essa frase? Como é que eu fiz isso? Da onde surgiu isso? Sabe? Então esse tipo de coisa só acontece no palco e só é uma vez. É um barato isso, é muito legal. E eu acho inclusive que é como a gente cresce, como a gente desenvolve, porque naquele momento você faz coisas que você não imaginava que você seria capaz de fazer. Por isso que é bacana gravar, inclusive, porque você ouve e fala: ah, caramba! Será que eu consigo fazer de novo? Entendeu? Mas é muito bacana.

– O palco pra mim é um momento de alegria, de felicidade, que é onde estou colocando pras outras pessoas essa mensagem, essa linguagem legal que eu acredito nela que é a música.

Um dos flautistas afirmou que “quando você sobe no palco, quando você se expõe, não precisa nem ser um palco de fato”. Em outros momentos, os flautistas também disseram que existem “palcos e palcos”. Mas o que poderia significar “um palco de fato” e “palcos e palcos”?

Segundo esses músicos, alguns palcos são formais, exigentes, como aqueles que estão nos teatros e nas salas de concerto. Outros são informais, descontraídos, que, por apresentarem essas características, aparentemente, permitem que o músico tenha maior liberdade, que vão de palácios a favelas, como se pode verificar acima.

Alguns desses espaços são mais condescendentes com o músico que também se diverte enquanto diverte os outros. Um bom exemplo disso é quando o flautista brasileiro, muito afeito à música popular, toca profissional ou informalmente em bares, onde as pessoas estão ali para se divertir, beber e comer algo, conversar e, de quebra, ouvir música (sempre a última opção?). Em uma situação como essa, o envolvimento do artista com o palco e com esse público é mais aberto, mais descontraído e, eventualmente, menos exigente.

Porém, essa “informalidade” não é sinônimo de irresponsabilidade ou descaso com o público ou motivo para tocar com displicência.

– Eu não entro mais no palco sem preparo, coisa que eu já fiz e acho que é a pior sensação que você pode ter, é você estar se induzindo ao pânico (risos).

– Eu acho que varia muito dependendo do tipo de atividade e tipo de apresentação que você vai ter. É sempre uma responsabilidade, eu jamais entrei num palco, profissionalmente, não levando aquilo a sério, respeitando muito quem está ali na frente, me preparando com consciência. Mas eu acho que varia muito, porque você, por exemplo, você pode estar no palco tocando numa festa, então, sua atitude, você não vai ser negligente perante a música, mas o nível de estresse vai ser bem menor. Você pode estar num palco fazendo uma apresentação solo e vai ser outro tipo de sensação, você pode estar num conjunto de câmara e são níveis de estresse, de entusiasmo e de expectativa que são diferentes. Então pra mim varia de acordo com o tipo de apresentação que eu vou ter.

Considerando que o palco é um lugar de aprendizado, um olhar mais atento nos mostra que a sala de aula é um palco muito especial. É nele que os contatos com repertórios, técnicas, pessoas, transformam-se em conhecimento. São espaços de trocas e de apropriações de informações que estão, muitas vezes, além de nosso próprio desenvolvimento e conhecimento musicais.

São espaços onde encontram-se variados flautistas (iniciantes, avançados, virtuosos), o que certamente contribui, muitas vezes, para que o nervosismo apareça. Qual flautista (músico) nunca se viu em uma situação de desconforto perante um novo professor ou uma sala repleta de flautistas (músicos), desconhecidos ou não, com ouvidos aguçados e olhos bem abertos e prontos para seguir o que será interpretado e, conseqüentemente, avaliado? Quem nunca se sentiu constrangido ou até mesmo com medo antes de tocar para uma plateia tão seleta?

– Quando a gente vai ter aula com alguém a gente fica meio, assim, tenso, como se fosse um concerto com o teatro lotado.

Sim, são momentos semelhantes. Mas, talvez, uma sala de aula possa ser ainda mais constrangedora e estressante do que muitas salas de concerto, afinal, o público presente naquelas é, às vezes, muito mais seleta do que em uma plateia tradicional em um teatro.<sup>634</sup>

Retornando à fala de uma flautista que apontou que o entusiasmo, a expectativa e o estresse são diferentes e variam de acordo com o tipo de apresentação, podemos estender esses sentimentos também aos locais onde se faz música. A fala a seguir é importante e traz informações muito não somente representativas como também simbólicas, visto que tratam do respeito que o músico tem pelo palco, pela música e, principalmente, pelo público.

– Uma vez eu estava fazendo concerto no interior [de São Paulo], lá na região, porque a gente faz muito concertos que a gente fala que é *trash*, concertos que a gente não gosta de fazer. Você lembra do Pedrinho da viola? Ele sempre falava uma coisa que eu não esqueço, e foi bem na noite em que ele morreu, que ele adorava fazer aqueles concertos, eu aprendi isso com ele, que eram os concertos em que as pessoas ficavam mais felizes, que as pessoas gostavam mais. Eu estava num desses concertos, e sempre que eu

<sup>634</sup> Recentemente, em outubro de 2013, uma flautista de São Paulo postou em sua página no Facebook fotos tiradas na sala da Orquestra Filarmônica de Berlim, durante o ensaio da OSESP, orquestra na qual trabalha e que se apresentaria naquele espaço. Ela estava maravilhada com a oportunidade de se apresentar em um templo da música sinfônica, mas ao mesmo tempo assustada por estar presente, na plateia, ninguém menos do que Emmanuel Pahud, flautista de primeira grandeza e integrante da orquestra alemã.

viajo pra fazer esses concertos, estava fazendo um solo e eu vi que tinha uma pessoa assim, mas ela olhava pra mim, eu tocando aqueles solos que a gente sabe de cor, ela olhava pra mim, assim... Eu falei: gente, essa vai sair levando a vida na flauta <sup>635</sup>.

Um dos entrevistados levanta a seguinte questão: “qual é a relação do artista com o público, enquanto ele está no palco?”. Uma boa resposta pode ser a seguinte:

– É o grande ponto de contato das coisas mais íntimas que a gente faz com a música com quem sustenta a nossa vida. (...) É algo que eu faço por prazer pessoal, principalmente isso: eu gosto! Mesmo quando eu não tenha uma atividade específica, eu estou estudando alguma coisa porque eu estou interessado e tenho o prazer em preparar aquilo. E estar no palco é apresentar isso, é a apresentação desses resultados, pra mim o prazer de estar no palco é poder mostrar aquilo que eu preparei antes, essa é a sensação que eu tenho.

O músico se prepara para tocar para si, mas muito focado no público e, ao se preparar para o público, entende que a relação vai além das questões ligadas apenas ao fazer musical.

– A presença do público é um elemento a mais para o qual a gente se prepara, mas que é uma incógnita [porque] você nunca vai saber exatamente como vai ser. Isso por si só já é uma experiência enriquecedora, porque você pode esperar qualquer coisa de qualquer concerto sempre. É muito interessante isso.

– Eu sempre me pergunto assim: por que aquela pessoa resolveu sair de sua casa, largar a TV a cabo, largar os filhos, largar a mãe doente, largar a tia não sei o quê, se arriscar no trânsito, se arriscar numa insegurança de uma grande cidade, estacionar o seu carro, pagar um estacionamento, pagar um ingresso, sentar numa poltrona e me ouvir? Olha quanta coisa. Sem falar em uma outra coisinha, prosaica, acho que no qual o músico não tutelado e não tutelável devia pensar muito: o que fez com que o dinheiro daquela pessoa fosse canalizado do bolso dela para o meu? Isso é mágica! Nos dias de hoje, na nossa sociedade, isso é mágica! (...) Eu acredito que a pessoa vá assistir um concerto porque está atrás de um momento mágico, espera vivenciar algo que ela não vivenciaria em nenhuma outra instância da vida dela. Se eu não for capaz de oferecer um segundo de magia que seja àquele público que pra lá se deslocou, então, eu acho que eu não tenho o que fazer.

É nesse momento que a opinião dos pares é fundamental.

– Ah! Eu tenho um público muito especial. Estar no palco pra mim é a oportunidade magnífica de tocar pro meu melhor público que são os meus colegas, eu toco pros meus colegas. E quando eu fracasso, quando eu tenho algum problema, eu me sinto muito mal não em relação ao público que está

---

<sup>635</sup> Me lembro que o grande flautista belga Aurèle Nicolet, durante um curso no Rio de Janeiro, disse que sempre procurava por alguém na plateia que estivesse atento ao que ele iria tocar. Na maioria das vezes era uma senhora de idade que estava ali para apreciar a música. Uma vez que ele encontrava essa pessoa, passava a tocar como se fosse apenas para ela.

sentado na plateia, mas em relação aos meus colegas. Eu gosto de ser elogiado pelos meus colegas, não pelas pessoas do público.

De certa forma, a fala a seguir revela que o flautista é um pouco egoísta – ao menos o entrevistado em questão –, pois, mesmo entendendo a importância do público para a realização musical, o prazer de tocar para si mesmo é um fator essencial.

– É uma coisa que eu penso mais pra mim. É claro que a gente toca pra outras pessoas também.

É diante dessa individualidade e subjetividade que o flautista se volta para sua cotidianidade, na qual o instrumento musical assume uma posição de destaque em sua vida particular de estudo e trabalho.

#### 6.6 – A relação do flautista com a flauta

Conforme discutido no segundo capítulo, uma grande dificuldade enfrentada pelo flautista brasileiro é não ter acesso a lojas especializadas de instrumentos musicais no Brasil que tenham uma ampla variedade de flautas de qualidade e com preços acessíveis.

Alguns entrevistados disseram que seus primeiros passos “flautísticos” foram com “flautinhas de lata”, outros com píforo. A grande maioria iniciou seus estudos com a flauta doce, mas muitos tiveram a oportunidade de iniciar diretamente com a flauta transversal, mas nem sempre com bons instrumentos. Quantos flautistas, no início de suas carreiras – ou mesmo no decorrer delas –, teriam pronunciado ou ouvido uma frase semelhante à de Celso Woltzenlogel?

– Comecei tocando [nos idos anos 1950] com uma flauta horrível, aquelas flautas italianas, Bilori.

Esse flautista diz ainda que essa flauta veio acompanhada de outras “qualidades”, como sapatilhamento ruim, e que era preciso “fazer uma força danada para tocar”. Porém, essas características não eram particularidades apenas das flautas que chegavam ao Brasil nos anos 1950, como a citada por Celso Woltzenlogel. Recordo-me de muitos iniciantes de minha época, nos anos 1970, portando flautas com características muito semelhantes às “Bilori”, e ainda hoje é comum ouvir que os

flautistas iniciantes utilizam-se de instrumentos dessa natureza. Eram (são) instrumentos pesados, de níquel (de qualidade inferior à prata e ao ouro), com bocais de difícil emissão do som. No entanto, há que se reconhecer que mesmo nessa época as flautas encontradas no país já apresentavam algumas melhorias em relação à flauta mencionada acima, e que coincidiam, segundo Celso Woltzenlogel, com a chegada das flautas Yamaha ao Brasil,<sup>636</sup> afinal, “qualquer flauta Yamaha toca maravilhosamente bem”.

Contudo, mesmo diante da baixa qualidade dos instrumentos, dos altos custos de aquisição (importação, impostos, transporte) e da falta de acesso às lojas especializadas (e a conseqüente impossibilidade de testar o instrumento antes de adquiri-lo), o flautista enfrenta essas adversidades, compra sua flauta e parte para o estudo com o equipamento existente no mercado e ao alcance de sua mão, como relata um dos entrevistados: “Minha primeira flauta foi com muito, muito esforço, uma flauta Weril”. Provavelmente, deparar-se com instrumentos de baixa qualidade tenha sido (e ainda seja) a realidade vivenciada por muitos outros flautistas espalhados pelo Brasil afora.

Felizmente, sobretudo através de pessoas que intermediam a compra dos instrumentos, como vimos no capítulo anterior, hoje já é possível ter acesso no Brasil a flautas que atendam aos anseios musicais dos flautistas profissionais, às opções pessoais de técnica e gosto e que proporcionem um bom desempenho musical a esses músicos e se adequem aos bolsos de cada um. Ter um instrumento assim é o sonho e o desejo de todo e qualquer flautista. Muitos obtiveram êxito nessa empreitada, outros ainda lutam muito para alcançar esse objetivo.

E como deveria ser essa flauta? Em linha ou com a chave do sol fora de linha? Com chaves abertas ou fechadas? Bocal com orifícios mais abertos ou mais fechados? Uma flauta com bocal original da própria fábrica ou mesclada com um bocal de outro fabricante? Com pé em si ou em dó? Com paredes finas ou grossas? Pesada ou leve? De metal (ouro, prata, platina) ou madeira? De algum país em especial? De qual fabricante? Qual o modelo? Feita a mão ou em série?

Ora, se fôssemos apresentar as características de todos os modelos das flautas em dó mencionadas (isso sem nos estendermos aos demais instrumentos da

---

<sup>636</sup> O início da produção de instrumentos de sopros pela Yamaha se deu em 1965 (Disponível em: [http://www.yamaha.com/about\\_yamaha/corporate/history/index.html](http://www.yamaha.com/about_yamaha/corporate/history/index.html). Acesso em 29 de outubro de 2013). Eu iniciei minhas aulas de flauta em 1974 com uma flauta dessa marca e, nessa época, outras marcas também eram encontradas no Brasil como Armstrong, Gemeinhardt e Pearl (EUA) e Weril (Brasil).

família da flauta)<sup>637</sup> e falar sobre as preferências de cada flautista, necessitaríamos de muito tempo e inúmeras páginas. Para isso já existem trabalhos interessantes de autores que se debruçaram profundamente nesses assuntos, como os de Nancy Toff e Laura Rónai, mencionados no primeiro capítulo e presentes na bibliografia desta pesquisa.

Apesar de não ser esse o enfoque principal deste trabalho, direcionar nossos olhos, mesmo que momentaneamente, ao flautista e ao seu relacionamento com sua(s) flauta(s) tem sua explicação. Ela nos dá uma ideia do quanto as preferências, os motivos e as escolhas desses músicos são importantes para o processo de construção identitária do flautista brasileiro como músico e como trabalhador.

Alguns tratam seus instrumentos, juntos há muito tempo, de forma carinhosa (“essa velhinha aqui”) e, em alguns casos, não conseguem se separar nunca, mesmo que em algum momento tenham tido opções que poderiam parecer melhores.

– Tive uma Muramatsu de ouro também, mas eu não me acostumei muito bem com ela. O som não abria.

Podemos afirmar que a aquisição de um (bom) instrumento representa não uma conquista, mas conquistas, afinal, é muito comum que o flautista tenha mais de uma flauta em dó (instrumento mais utilizado pelos profissionais), assim como outros instrumentos da família da flauta.

– Atualmente eu tenho três flautas, vamos dizer, profissionais, curiosamente uma de prata, uma de ouro e uma de madeira.<sup>638</sup>

– Eu tenho quase que uma coleção de flautas, eu tenho 15, 16 flautas. Tenho três Louis Lot, uma do século XX e duas do século XIX, de prata. Eu tenho várias flautas de madeira, que eu gosto muito de tocar com flauta de madeira, todas Sistema Boehm, moderno, eu tenho 3 ou 4 flautas de madeira. Duas Haynes, tenho flauta em sol e um piccolo, obviamente. Mas, minha flauta principal, do meu uso no dia a dia, é uma Haynes.

O que nos interessa nessas escolhas, porém, são os motivos que levaram esses músicos a adquiri-las, como podemos observar na fala a seguir.

<sup>637</sup> A família da flauta transversal é grande: Soprano em sol (*treble*), Soprano em mi bemol, Soprano em dó (concerto), Contralto em sol, Baixo em dó, Baixo em fá, Contralto em sol ou fá (em formato de um número 4, como a contrabaixo), Contrabaixo em dó, Duplo contrabaixo, Subcontrabaixo em sol ou fá, Hiper Contrabaixo e o Piccolo (Flautim). Para ouvir um pouco desses instrumentos mais graves (e visualizá-los), acessar <http://www.lowflutes.com>. Para uma amostra do tamanho de alguns desses instrumentos, ver em <http://www.youtube.com/watch?v=ospGzeUncmI&feature=youtu.be>.

<sup>638</sup> Segundo esse flautista, esses instrumentos são modernos e fabricados após a década de 1970. Ele disse ter ainda outros instrumentos da família da flauta (em sol e baixo), flautim e algumas flautas históricas. Suas flautas de madeira foram produzidas recentemente e são réplicas de flautas fabricadas entre os séculos XVI e XVIII.



– O porquê [de ter mais de uma flauta] eu acho que é a pergunta mais importante. A Haynes, antiga, as Haynes, até a década de 1970, talvez 80, são instrumentos que têm problemas na escala, no projeto, no cálculo das distâncias e furos, etc. Tem muita discussão sobre isso, tem um artigo extenso do Trevor Wye, que é um cara que se ocupou bastante com esse assunto de *lutheria*, especificamente em relação ao cálculo da escala e a questão da afinação. Eu não sabia de nada disso, mas eu sentia na prática que era um instrumento problemático para afinar no diapasão moderno, que a gente usa normalmente que é no mínimo 440,<sup>639</sup> às vezes, 41, 42. E no inverno fica pior. Aliás, falando nisso, neste momento aqui em Porto Alegre está menos de 3° C (risos), é um negócio maluco, até antes de ontem a gente não tinha tido inverno e de uma hora pra outra está no Polo Norte, uma pequena possibilidade de nevar em Porto Alegre amanhã. Incrível, né? (...) Isso é uma coisa que a gente tem que lidar aqui, quando está muito frio e eventualmente a gente é obrigado a trabalhar numa sala que não é climatizada ou não é adequadamente climatizada, e, eventualmente, outros instrumentos como piano, instrumentos de cordas sofrem por causa da tensão das cordas e associado ao frio e você tem que se virar. Daqui a pouco pode ter a situação que tocar em 440 mesmo, cravado, pode não ser tão fácil. Então uma das maiores, talvez a maior motivação para buscar um ou outro instrumento, era a questão da afinação e também aquela eterna busca do som ideal, eterna e infundável e impossível de resolver, essa busca continua até hoje.

Vimos no quinto capítulo que alguns flautistas fizeram cursos de fabricação e restauração de flautas e trabalham como reparadores de instrumentos. Para outros, ter acesso a essas informações facilita o entendimento sobre como se processa o som na flauta, mas, também, é uma maneira de aplicar tais conhecimentos, em seu cotidiano de estudo e trabalho, que podem ajudar significativamente no momento de escolher e comprar instrumentos.

– Eu uso a combinação [do bocal] Albert Cooper com flauta Haynes com pé de si. (...) O bocal do Albert Cooper é realmente extraordinário porque ele tem um corte muito preciso. Então ele responde muito bem, só que você tem que ter controle da saída do ar, porque se você soprar demais começa a dar turbulência. (...) O corpo da flauta responde pela afinação, com os buracos bem arrumados ou pelo menos razoavelmente, porque nunca vai estar perfeito, aquilo ali é sempre uma aproximação, cada vez mais próximo, mas nunca é perfeito. Agora, o bocal, não. O bocal é a alma do negócio. Se você tem um bocal diferente, você tem um som diferente.

A escolha por um determinado instrumento deve atender aos interesses profissionais e estéticos musicais que o músico pretende alcançar. Mas certamente vai além disso. O acaso e a curiosidade podem transformar aquilo que poderia ser uma

---

<sup>639</sup> Esse valor se refere à unidade de frequência, Hertz, da nota Lá, utilizada como referência para afinar os instrumentos.

opção de lazer ou prazer em uma atividade profissional, como, por exemplo, a relação com a flauta transversa.<sup>640</sup>

– Eu tenho tido aulas de transversa. Há um ano eu sou aluna da flauta transversal barroca, me enveredei por esse lado.

– Eu trabalhei paralelamente, primeiro como hobby, depois aos poucos como uma segunda área de atuação musical, que acabou se tornando bem importante. Até hoje, de tempos em tempos, eu me dedico com bastante intensidade à música barroca e às flautas históricas.

As escolhas, quando possíveis, seguem ainda aspectos pessoais relacionados ao gosto por determinados resultados sonoros, mas, principalmente, pela identificação com o instrumento. Passa ainda pelos materiais utilizados na fabricação, metal ou madeira,<sup>641</sup> como foi citado acima, mas, também, pelo tamanho do bolso. Afinal, o custo de um instrumento de qualidade é muito alto.

Eventualmente o próprio ambiente de estudo e trabalho ou professores podem exercer certa influência na decisão por determinado instrumento.

– Eu estudei em Boston, meu professor na época tinha uma Brannen e aí também na época a Brannen era a flauta mais badalada, então fiquei com aquele negócio, não sei se uma encucação, e eu sempre quis Brannen.<sup>642</sup>

Todavia, para a grande maioria dos flautistas, o que realmente importa é o resultado obtido com o instrumento.

– Eu gosto de Brannen, eu acho que é uma flauta boa, mas eu acho que eu superei esse negócio, acho que marca não quer dizer nada e o instrumento tem que ser bom, tem que ter algumas características, porque também bom é uma coisa relativa. Hoje em dia você quer um instrumento que seja afinado, que tenha facilidade para tocar no agudo e no grave, que tenha uma mecânica ágil. (...) O bom instrumento é aquele instrumento [que] se adapta ao que você já faz normalmente. Você não tem que inventar outras coisas. O resultado, não importa se você tem uma flauta Yamaha 211, dá pra fazer com

<sup>640</sup> Também conhecida como flauta barroca, e igualmente soprada lateralmente.

<sup>641</sup> O ressurgimento de flautas feitas de madeira, no anos 1990, produzidas em modernos processos de fabricação, fez com que inúmeros flautistas optassem por este tipo de instrumento, em muitos casos abandonando totalmente as flautas de metal. Segundo Laura Rónai, a Orquestra Sinfônica de Boston, em 1997, “foi pioneira no retorno à flauta de madeira”. Rónai, Laura. *Op. cit.*, 2008, p. 101.

<sup>642</sup> Flautas Brannen-Cooper. Para maiores informações ver em <http://www.brannenflutes.com>. Em outro momento esse flautista relata que “o interessante de Boston é que é um grande centro da flauta tradicionalmente desde o século XIX, essa grande tradição do instrumento como uma coisa bem desenvolvida, com grandes flautistas, a Sinfônica de Boston e as outras orquestras, as escolas em volta, a *Boston University*, todas essas escolas cheias de flautistas, as grandes firmas americanas de flautas, [Verne Q.] Powell, [Wm. S.] Haynes, Brannen, estão todas ali naquela região, então é uma região que concentra, digamos assim, um grande conhecimento flautístico, um grande interesse nessa área. (...) Eu acho que, digamos assim, eu posso dizer que bebi nessa fonte”.

ela. Só que você tem que se adaptar ao instrumento. Claro que tem instrumento que tem certas facilidades, que vai te dar facilidade. Mas você tem que caçar com a arma que tem, porque a vida é assim.

Conseguir essas “armas”, entretanto, nem sempre foi um processo fácil. Alguns adquiriram seus instrumentos mediante o aparecimento de alguma flauta trazida por um vendedor ou representante das fábricas, geralmente em festivais, nas raras oportunidades das poucas lojas existentes no país ou por intermédio de uma pessoa conhecida, de boa alma, que foi ao exterior, comprou o instrumento, para então trazê-lo para o Brasil. Em casos como esse, é preciso que se tenha bastante sorte no processo de compra ou que essa pessoa entenda do riscado para que o instrumento não venha com defeitos.

Felizmente, vale repetir, a intermediação de flautistas residentes no Brasil em processos de compra e venda de flautas tem beneficiado inúmeros músicos brasileiros que queiram adquirir instrumentos novos ou usados.

Ter mais de uma flauta, aparentemente um luxo, é também uma maneira que o flautista tem de não correr riscos diante de alguma eventualidade, como a quebra de alguma mola de chave, sapatilhas furadas, a possibilidade de quedas que danifiquem partes importantes do instrumento, como o bocal, dentre outros.

Muitos declararam que tocam outros instrumentos da família da flauta transversal. Alguns tocam do Piccolo (mais agudo) às flautas mais graves (Subcontrabaixo e Duplo Contrabaixo) e o fazem pelas características do trabalho (como nas orquestras onde há ainda a necessidade de se tocar o Piccolo ou a flauta em sol), para encontrar novas possibilidades sonoras de cada instrumento que enriqueçam o fazer musical, para incursionar, ampliar e variar os repertórios da música erudita e da música da popular, ou, simplesmente, para atender seus desejos musicais através da diversão ou do simples prazer que o ato de tocar um instrumento proporciona.

Para os momentos de lazer, muitas vezes, o flautista reserva um instrumento, diferente de sua flauta de trabalho, que possa acompanhá-lo a todos os lugares e usá-lo em qualquer situação, como nas festas, onde geralmente a música e a conversa descontraídas são acompanhadas de comidas e bebidas, uma prática que, infelizmente, carrega consigo as indesejáveis sujeiras que vão parar em partes delicadas da flauta, como as sapatilhas, o que pode danificá-las, como se pode visualizar na figura abaixo.



Figura 24: “Essa Morreu!”<sup>643</sup>

Essa flauta “de lazer” (mas também a de trabalho), quando desmontada e acondicionada em sua caixa, torna-se um pequeno volume – como mostra a figura a seguir –, que pode ser carregado para todo lugar com muita facilidade. Esse instrumento torna-se um legítimo “pau pra toda obra”, mas que, nem por isso, menos querido ou que desmereça atenção e carinho de seu parceiro flautista. Uma companheira fiel, presente nos momentos de diversão, estudo e trabalho, daquele que “leva a vida na flauta”.



Figura 25: Estojo de uma flauta transversal em dó <sup>644</sup>.

O trecho a seguir traduz de uma maneira muito singela o que a flauta representa para o flautista.

<sup>643</sup> Foto do arquivo pessoal de Sérgio Morais publicada em seu álbum “Flute Repairs” do Facebook, em 18 de outubro de 2013. Detalhes de sapatilhas de uma flauta transversal.

<sup>644</sup> Uma flauta em dó, com o pé em si, montada, tem aproximadamente 70 cm de comprimento. Quando desmontada pode ser guardada em um estojo de 45 cm de comprimento, por 13 cm de largura e 6 cm de altura. Sua caixa mede Na foto está também um *smartphone* para que se tenha parâmetros das dimensões. Arquivo pessoal.

– A música, no fundo, é um brinquedo. A flauta é o nosso brinquedo. A gente não brinca mais de carrinho, brinca com a flauta. Então a gente preserva a criança que tem dentro da gente e a criança é feliz.

Tocar em festas informalmente, por fruição musical, e encarar os instrumentos como brinquedos são maneiras de tornar a cotidianidade do mundo da música um pouco mais tranquila e leve para o artista, em momentos e espaços onde acontecem suspensões da cotidianidade.

Porém, segundo Mello, citando José Paulo Netto, “qualquer que seja o modo de suspensão da cotidianidade e as objetivações que a engendram, ela, a inexorável cotidianidade sempre será retomada posto que insuprimível e ineliminável”.<sup>645</sup> E é essa cotidianidade que faz com que o flautista retome sua flauta como instrumento de trabalho e estudo diários.

E quanto estuda ou trabalha um flautista? Quais as implicações desta prática contínua? Vamos a essas questões.

#### 6.7 – O cotidiano de estudo e trabalho

Quando estudante, o flautista dedica horas de seus dias, inclusive nos finais de semana, à prática de seu instrumento. Há relatos de estudos que chegavam a dez horas diariamente. Esses longos momentos de dedicação ao estudo do instrumento lentamente vão se reduzindo com o passar dos anos, principalmente quando o flautista ingressa no mundo do trabalho. Uma prática variada e muitas vezes engessada diante das obrigações da agenda de trabalho em ensaios, concertos, aulas e eventos variados, além, claro, das obrigações extras à atividade laboral (família, lazer etc.).

Quantificar, com exatidão, as horas dedicadas ao estudo chega a ser uma tarefa difícil. Alguns dos entrevistados disseram que ainda conseguem estudar diariamente. Outros, duas ou três vezes por semana. Alguns aproveitam os intervalos de aulas ou ensaios para dar uma aparada nas arestas de algum problema específico ou mesmo para por em dia aspectos básicos de sonoridade, afinação etc. Outros o fazem somente quando podem. E por aí vai. Mas, como diz o provérbio: “a necessidade faz o sapo pular”. Diante da necessidade o flautista encontra tempo (não se sabe onde!) para se preparar para compromissos diversos.

---

<sup>645</sup> Mello, Maria Thereza Negrão de. *Op. cit.*, p. 92.

As horas dedicadas ao trabalho cotidiano também são incertas. Nos grandes conjuntos, é comum ter ensaios extras para determinado concerto,<sup>646</sup> nas escolas de música, muitas reuniões se prolongam além dos períodos estabelecidos e, volta e meia, aparecem recitais, eventos e outros bicos que surgem de última hora, tornando o tempo para o estudo ainda menor.

Além dos afazeres diários, um grande limitador para a dedicação ao estudo musical é a idade.

– Eu não tenho mais aquelas quatro, cinco horas, nem aquela disposição física, já estou com 51 nos, pra pegar aqueles estudos do [Paul] Taffanel, do [Marcel] Moyse, do [Leonardo de] Lorenzo.<sup>647</sup>

A idade, no entanto, não é um receio particular do músico, segundo Joseph Heller, ao falar sobre os escritores.

Ele se perguntava para onde tinha ido sua capacidade de criar. Podia imaginar algumas respostas, aplicáveis a si mesmo, a muitos contemporâneos seus e a outros célebres praticantes do mesmo ofício, desaparecidos havia muito tempo. Na época de maior vigor mental juvenil e de mais elã, as sólidas criações literárias e inspirações que surgiam do nada em sua mente, sempre que as invocara, pareciam-lhe inexauríveis. Agora ele tinha que refletir e esperar. (...) A maioria de nós esmorece com a idade, e também com a experiência. O trabalho não se torna mais fácil com a prática e, quando paramos, desaba subitamente sobre nós o peso esmagador de todo o tempo livre que temos pela frente e que não estamos aptos a enfrentar.<sup>648</sup>

A idade traz o peso das limitações físicas, mas também a experiência e o conhecimento dos processos de estudos que proporcionam ao flautista condições para atingir seus objetivos por outros caminhos.

– O som é muito corporal, ele vem do corpo. Você tem que usar todos os recursos de apoio. Todos os apoios que você tem no corpo, desde o pé até a cabeça, para produzir o som da flauta. Vou dizer uma coisa: agora com a idade que eu tenho [83], eu estudo hoje em dia muito essa questão do som, eu tenho que usar os meus recursos todos.

---

<sup>646</sup> Uma flautista de São Paulo nos dá uma ideia desses horários: “A gente ensaia regularmente de terça a quinta, às vezes segundas de manhã. Terça e quarta das dez às quatro e meia, quinta é o ensaio geral de manhã que não tem hora pra acabar. Muitos maestros não fazem ensaio geral, fazem aquele ensaio desgastante, aí você tem que voltar às nove e tocar tudo de novo e nem sempre você está descansada pra isso. Normalmente são três concertos às vezes quatro: quinta, sexta, sábado e domingo. Essa semana foram quatro concertos, semana passada também. E (aos) domingos acontecem concertos mais populares, normalmente só metade do programa”.

<sup>647</sup> Flautistas, professores e autores de obras e estudos para a flauta transversal nos séculos XIX e XX.

<sup>648</sup> Heller, Joseph. *Retrato do artista quando velho*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002, p. 11-24.

– Mas, eu tenho que continuar a praticar. São com as peças que eu, em termos de estudo, me mantenho em forma. (...) [E nessas peças] estuda-se o golpe duplo, estuda-se a articulação, estuda-se intervalos pra flexibilidade. (...) Eu descobri que eu posso me manter em forma estudando peças sem ter que ficar em exercícios ou estudos.

– Olha a vida de músico, eu acho que é muito parecida com a vida de atleta, a gente pode não ter exatamente o mesmo desgaste físico ou ter aquela alimentação especial que os atletas têm, mas, acho que chega muito perto. Eu acho que chega muito perto, tocar um instrumento não é brincadeira, você tem que ter uma forma que nem sempre eu tenho inclusive. Acho que eu procuro dormir muito, sempre que eu posso dormir bem, isso pra mim ajuda muito, comer bem, me alimentar bem. Eu tenho alguns cuidados: não tomar muito sol se eu vou tocar, tomar sol na cara, imagina queimar a boca pra tocar, não sei, no frio sempre proteger os lábios, por exemplo.

Essas últimas falas trazem uma expressão de uso recorrente pelo flautista: “manter-se em forma”. Ela remete imediatamente à comparação com a prática esportiva profissional, constante, que exige do atleta intensa atividade física e uma grande preocupação com o corpo, a saúde e os problemas que uma vida de excessos pode causar. O estudo e o trabalho do flautista são atividades que exigem muito dos músculos e da respiração e que inspiram cuidados, visto que podem levar a lesões musculares, como as causadas por esforço repetitivo (LER), aos distúrbios osteomusculares relacionados ao trabalho (DORT)<sup>649</sup> e/ou a problemas posturais.

Foram vários os flautistas que declararam ter tido algum tipo de problema de saúde decorrente da prática constante do instrumento.

– Tive e tenho. Frequentemente, eu tenho infecções respiratórias, inclusive estou fazendo um tratamento para melhorar a minha imunidade, que eu não sei acho que é o ar condicionado da Sala São Paulo que é fortíssimo, ajuda, e a gente senta na direção das portas, tem uma corrente de ar, mas, eu tenho tido sempre, desde pequena. A garganta é um ponto fraco meu. E eu acho que tocar muito, ensaiar muito, resseca muito. Frequentemente eu tenho problemas de garganta, respiratório, sinusite, já deixei de ir a uma turnê por causa de uma sinusite. Herpes também é uma coisa que, uma vez por ano, eu tenho. Mas, essa região de garganta, respiração, é complicada pra mim.

---

<sup>649</sup> Segundo Denise Mello, “as lesões por esforços repetitivos (LER) representam uma síndrome de dor nos membros superiores que podem causar lesões no sistema tendíneo, muscular e ligamentar, causadas principalmente por atividades que exigem movimentos repetitivos, em alta frequência e em postura forçada. Assim como em LER, o distúrbio osteomuscular relacionado ao trabalho (DORT) é caracterizado por esforços repetitivos, porém, nesse caso, são alterações que se manifestam principalmente no pescoço, braços, punhos e demais membros superiores em decorrência do trabalho. ‘Então o grande desafio entre LER e DORT, está em comprovar se o trabalho foi o causador das doenças provocadas por repetição de esforço’, comenta Elcio Tavares, ortopedista especialista em medicina do trabalho”. MELLO, Denise. *LER e DORT qual a diferença? As doenças provocadas por esforços repetitivos precisam ser diagnosticadas precocemente.* Revista Viva Saúde. 2013. Disponível em: <http://revistavivasaude.uol.com.br/saude-nutricao/noticias/ler-e-dort-qual-a-diferenca-151284-1.asp/>. Acesso em 5 de fevereiro de 2014.

– A nossa postura como flautista é terrível, a questão da assimetria do corpo, do uso..., não é uma postura saudável tocar instrumento, difícil são os instrumentos que tenham uma postura saudável, acho que nenhum tem, mas a flauta, por causa da assimetria e da contusão muscular que a gente usa para respirar e o que a gente usa pra ficar ereto acaba tendo consequências complicadas.

– Um pouco de LER, um problema no dedo, por tocar numa sala com ar condicionado e ainda existe esse problema, porque a sala, onde a Orquestra Sinfônica ensaia, o ar condicionado é tudo ou nada, então não tem como controlar. E aí eles botam tudo e eu tenho o azar de ter um jato de ar bem aqui na minha cabeça. Então eu vou de touca, luva, porque você é obrigado a fazer passagens muito rápidas com a mão fria. Então eu tenho tido problema de dor nos dedos e vou mesmo, vou de luva, só falta levar uma pinga pra aquecer por dentro, mas aí, também, é demais. Mas, boto aquelas luvinhas com dedo furado, sabe, porque é um problema. É um problema de você tocar num ambiente insalubre.

– Eu sinto, sim, uma certa perda auditiva, mas parece que é inerente a profissão. (...) Também pela posição, aonde fica, no meio da orquestra, então, realmente eu tenho percebido.

São problemas muitas vezes sérios, que levam ao afastamento da atividade musical, temporária ou definitivamente. Aliás, afastar-se da música, ou melhor, parar de tocar é um fato que não se refere apenas a deixar de tocar flauta profissionalmente, mas, sobretudo, ao ato, em si, de tocar, como cita um dos entrevistados: “Meu receio é por, ele se relaciona com o dia em que eu não puder mais trabalhar, não digo tocar, mas trabalhar, aí eu vou precisar vender muito sorvete, muita pizza”.<sup>650</sup>

Se de alguma maneira esses músicos se preparam para parar de atuar profissionalmente, buscando a estabilidade em empregos que proporcionem aposentadorias, por outro lado, quando se referem ao fazer musical, parar de trabalhar antecipadamente ou de tocar por prazer, amor ou diversão, soa como um grande receio ou mesmo um temor em suas vidas e, em muitos casos, o flautista não se vê preparado para enfrentar essa possibilidade.

– Eu tenho medo de envelhecer, de perder a forma antes do tempo, não conseguir tocar e ainda ter que exercer por mais sei lá quantos anos. (...) Eu trabalho muito, então eu me preocupo muito com essa questão da saúde, até quando eu vou aguentar esse pique, tocar nesse pique, que não é fácil. Não estou velha, mas, não estou tão jovem já.

É por isso que “manter-se em forma” é tão importante para o músico, não somente durante sua vida profissional, mas também para sua aposentadoria, pois a

---

<sup>650</sup> Esse flautista, que trabalha no Rio de Janeiro, tem um pequeno restaurante em sociedade em Porto Alegre.



prática diária de estudos, entre outros hábitos, permite que o ato de tocar seja mais duradouro.

– No âmbito mais amplo e externo à minha percepção pessoal, quanto ao temor, sim, eu tenho o segundo sentido que é a percepção de que em algum momento eu não vou ter mais as condições físicas de tocar como eu ainda consigo tocar. Tem uma hora que o físico vai bater e que isso é uma coisa que a gente não pode fingir que não vai acontecer e tem que começar a se preparar. Eu estou começando a me preparar (risos). Já comprei uma flauta mais leve, coisas que eu sei e com conversas, isso me ajudou muito, meu professor dos Estados Unidos já era bem idoso e ele falava isso: “não adianta você pensar que você vai tocar assim. Quando você chegar perto dos 60 anos a coisa vai ficar mais pesada”. E eu hoje já sinto, os reflexos não estão muito ainda no tocar, mas eu tenho que fazer um acompanhamento de fisioterapia constante por causa dos problemas no tocar, e que se isso não for bem cuidado isso pode me levar realmente a parar de tocar.

– O que me receia enquanto à profissão de músico é que nós somos extremamente dependentes do nosso físico, disso aqui, dessas mãos. E de um trabalho constante, por exemplo, eu sinto, enquanto eu era só músico de orquestra, que a gente vive um temor muito grande, porque você tem que estar o tempo todo capaz de realizar uma coisa muito complexa, num alto nível e isso tem uma exigência muito grande.

Assim, para “manter-se em forma” o flautista tem de estudar regular e diariamente. Lembro-me de ouvir de professores em cursos de música que “um dia sem estudar equivale a três dias de estudo; três dias equivalem a uma semana; uma semana, um mês; um mês, um ano; um ano; uma vida”.<sup>651</sup> O grande violonista Andrés Segóvia, aos 80 anos de idade, dizia que estudava diariamente apenas para manter os dedos em dia.

A esse respeito, Odette Dias levanta uma questão muito interessante: o que é estudar?

– Eu acho que essa geração <sup>652</sup> tem que descobrir o que que é a tal da palavra estudo, estudar. Entende? A gente já falou de prazer. Agora, o que é realmente estudar? É uma coisa que envolve toda a sua personalidade. O bom estudo de qualquer coisa não é pelo tempo nem pela quantidade de coisas que você estuda. Mas é como você estuda. Entende? Por exemplo: eu tive pouco tempo para estudar. Agora com as limitações da idade sabe lá como. Então, o que que tem por trás dessa palavra estudar? Estudar [é] você se concentrar

<sup>651</sup> Recentemente, novembro de 2013, veiculou em uma página do Facebook um provável diálogo entre aluna e professor:

– Professor, faltei a aula passada e também não consegui estudar os exercícios da semana retrasada.

– Mas você pegou na flauta, né?

– Ih, não deu tempo! Mas não desiste de mim não... vou ser a melhor aluna que você já formou

– Quando eu estudava, meu professor dizia: esqueça a flauta por um dia e você vai perceber, esqueça por dois e seu professor vai perceber, esqueça por três e quem convive com você vai perceber, esqueça por quatro e o público vai perceber.

– Conclusão: acho que não o convenci...”

<sup>652</sup> Refere-se aos flautistas que estão no início de suas carreiras, principalmente os estudantes.

sobre determinado assunto. Mas essa concentração tem que ser prazerosa. Agora, ela é necessária. É um trabalho solitário, mas de autoconhecimento. Não é de você conhecer tudo o que existe no mundo. Não precisa, você não precisa conhecer tudo, é impossível. Mas fazer do estudo objeto do autoconhecimento. Aí, você vai chegar realmente a uma coisa prazerosa. Às vezes, é difícil, mas você tem que concentrar sobre você mesmo pra poder se comunicar. Essa é a mensagem que eu diria, essa questão dessa palavra. Não é passar horas, não é como castigo. Estudar pra tocar? Não. O estudo em si, porque “ah, vou estudar, agora estou pronto pra tocar!” Não é a mesma coisa. Tocar faz parte, você vai se comunicar, mas não é separado. Não é cobrado também. Dos meus alunos eu nunca ficava cobrando na aula, você pode saber. Vamos fazer alguma coisa na aula, você tem que ser isso aqui.

Mais do que uma reflexão essa exposição de ideias é um rico conselho de uma profissional que sempre contribuiu ativamente para a flauta no Brasil. Segue-se a esse conselho uma excelente colocação de Toninho Carrasqueira de como se portar perante os estudos.

– Eu lembro que o [James] Galway falava que “você tem que ser ativo e positivo o tempo inteiro. E você tem que praticar isso e praticar ser feliz”. Eu lembro que uma vez eu perguntei para ele: “o, Jimmy, como é que a gente faz aqueles exercícios do Moyses? Faz com diafragma?” Ele falou: “não, você tem que fazer feliz. *You have to practice to be happy, Antonio. You know?*” E eu: “pô, tem que ser com vibrato ou sem...” “Não, tem que ser feliz” (risos). “Se quiser faz com vibrato, se quiser faz sem vibrato, mas faça feliz”. E tem muita sabedoria nisso, porque tudo que a gente quer é ser feliz.

É nessa busca da felicidade que o flautista se dedica, horas e horas, diariamente, a uma prática que permita construir sua identidade como músico através de sua sonoridade, técnica, interpretação e suas preferências musicais.

– A gente é louco pra estudar e fica aflito quando não estuda. É o lado ruim de ser músico. É que a gente fica angustiado quando não está estudando e não consegue afinar. Nós flautistas, às vezes, se ficamos dois dias [sem estudar], eu pelo menos não consigo afinar. Você fica louco.

De onde vem tanta dedicação? Tanta devoção? Provavelmente do prazer que o tocar proporciona. Do amor pela música e da paixão pela flauta. Da felicidade de ser músico enquanto a vida permitir. São sentimentos que movem e estimulam o flautista a sempre querer estudar e tocar (mais e mais), se não profissionalmente, pelo menos por prazer.

Mesmo aposentar-se não significa parar de tocar ou de trabalhar. Pelo contrário. Os flautistas que chegaram a esse momento de suas vidas profissionais disseram que querem continuar em atividade e participando o mais ativamente possível

da vida musical do país ou mesmo fora dele, seja por prazer, como relatam dois flautistas, seja profissionalmente,.

– Pra mim hoje eu quero curtir a minha aposentadoria, tocar meus instrumentos em paz.

– Eu continuo muito vivo, continuo sempre estudando, estou me preparando agora, vou tocar em Quito. (...) Estou sempre fazendo estes trabalhos e agora, como eu te falei, estou fazendo esta revisão do Método de Flauta.

As duas imagens abaixo são muito representativas dessa paixão pelo trabalho e pela música. São fotos das carteiras de trabalho pertencentes a Odette Ernest Dias. Na primeira, consta a assinatura do contrato com a Orquestra Sinfônica Brasileira, em sua chegada ao Brasil, em 1952. A segunda traz o novo contrato para lecionar no Conservatório Brasileiro de Música, assinado em 2006, em vigência no momento de nossa conversa, em 2012, aos 83 anos de idade.<sup>653</sup>

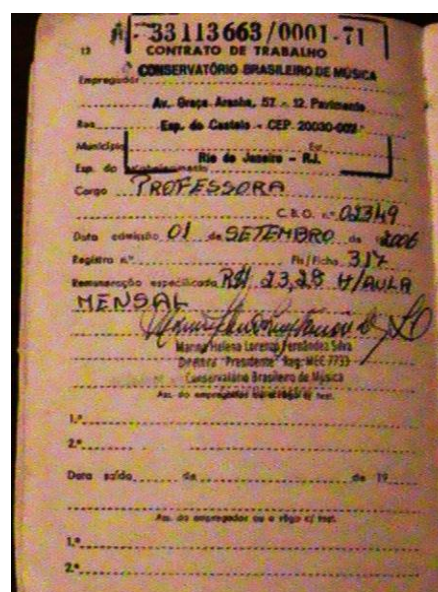
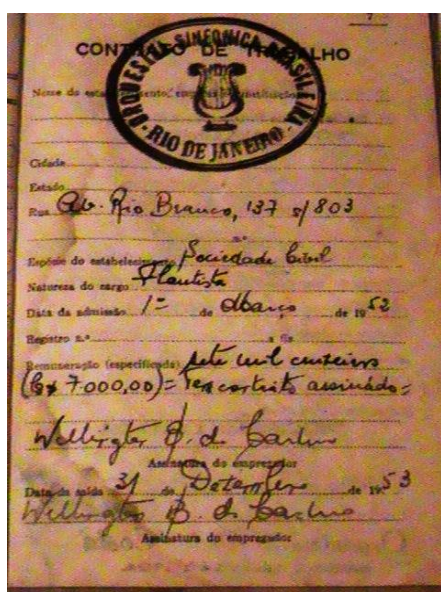


Figura 26: Carteira de Trabalho de Odette E. Dias (1952) Figura 27: Carteira de Trabalho de Odette E. Dias (2006)

Voltemos um pouco à questão do estudo e do trabalho e à fala de Odette Dias: “Não é passar horas [estudando], não é como castigo”, em penúria e sofrimento,

<sup>653</sup> Em 2012, Odette Ernest Dias foi homenageada (e esteve presente) durante a IV Convenção Francesa da Flauta, evento organizado pela *La Traversière* que aconteceu em Paris, pelos seus “60 ans de passion au service de la flûte”. Logo após esse evento, esteve em Portugal, onde se apresentou no Palácio do Marques de Fronteira e Alorna, em Lisboa. E, ainda hoje, volta e meia temos notícias de que ela se apresenta ora aqui, ora ali.

como “metaforizado pelo mito de Prometeu”.<sup>654</sup> Essa reflexão traz uma questão um tanto delicada para a vida do músico e suas relações com pessoas próximas, afinal aquilo que para alguns representa estudo e trabalho para outros pode significar castigo. Explica-se.

É muito comum que o flautista trabalhe e/ou estude em casa, uma prática que, para uma pequena minoria, nunca gerou problemas interna ou externamente a esses ambientes. Pena que, para a esmagadora maioria, o que geralmente acontece é exatamente o contrário.

Habitados a exercer dupla e até mesmo tripla jornada de trabalho, que se estende às noites e aos finais de semana e que também se prolongam em suas residências, o flautista faz de um quarto ou uma sala um lugar para a prática dos estudos ou ainda a extensão e continuidade de suas atividades musicais profissionais, dando aulas, gravando, ensaiando. Antoine Prost, em análise sobre o trabalho no século XX, cita que o fato de certos trabalhos serem feitos em casa poderia gerar uma relativa abertura do espaço doméstico aos estranhos, podendo se converter em local de conflitos de trabalho.<sup>655</sup> No caso do músico, isso é mais comum do que se imagina.

Um anúncio da TV Cultura, veiculado em revistas nacionais, em 2011, sobre um concurso de música destinado a jovens talentos brasileiros, trazia a seguinte chamada: “Mostre para o Brasil tudo aquilo que seu vizinho está cansado de ouvir”. Ora, o termo “cansado” demonstra claramente o desconforto gerado pelos estudos musicais realizados em casa. As constantes repetições, a busca incessante pela excelência, pela perfeição e pelo aprimoramento técnico, as pesquisas sonoras, geralmente são interpretadas como barulhos que incomodam e interferem para quem delas não participa e que, de certa forma, podem tornar-se um castigo.

A incompreensão, especialmente em relação ao estudo musical diário em apartamentos, principalmente por parte de vizinhos (já que os familiares aceitam com maior naturalidade), cria situações, às vezes, incontroláveis. Algumas histórias chegam a ser hilárias.

---

<sup>654</sup> “Zeus resolveu castigar Prometeu, por ter ofertado, aos homens, o fogo, roubado das forjas abrasadoras de Hefesto. Os homens, até então condenados a nutrirem-se de frutas cruas e carnes sangrentas, alegres com o fogo, esqueceram seus deveres para com os deuses. Arrogantes, desejaram ser tão poderoso quanto os deuses. Pregado em um rochedo escarpado, no cume do Cáucaso, Prometeu tinha, ao longo do dia, seu fígado devorado por uma águia. À noite, no descanso, o fígado era reconstituído para novo suplício”. Kuyumjian, Márcia de Melo Martins. *Op. cit.*, 1996, p. 51-52.

<sup>655</sup> Prost, Antoine. *Op. cit.*, p. 25.

– Eu fiquei um ano nessa casa, no terceiro andar na Rua Jardim Botânico, 66. Aí, saí de lá, eu não me lembro porque, me mudei para outro lugar. E no dia que eu fui embora fizeram uma festa, os vizinhos. Porque, um deles, eu me lembro, disse assim: “olha: tam tim taram, tam, lirili” [solfeja]. Um ano inteiro: tanranranranranranram [solfeja].<sup>656</sup> Os caras já não aguentavam mais (risos).

Em alguns casos as situações de conflito chegam a ser extremas.

– Tive um problema seriíssimo na Alemanha, um vizinho que ficou revoltado, era uma república de estudantes, não era somente eu que estudava, mas, principalmente eu, porque o quarto dava para o pátio onde essa pessoa morava. O cara trabalhava no turno noturno e ele queria dormir durante o dia, era durante o dia que eu estudava. Então ele começou a acionar a polícia e etc., que vinha e tal. Nunca deixei de estudar por isso, mas foi uma coisa chata. Então quando ele percebeu que eu estava legalmente amparado que eu podia estudar naqueles horários, o que ele fazia era perturbar, ficava ligando para o telefone, ao ponto de, para estudar, eu tinha que desconectar o telefone para poder estudar. Aí ele batia na porta e foi assim um período, um semestre que foi muito incômodo aquilo ali.

– Eu [morava em um apartamento] me lembro de uma vez, estudando [Piccolo], estudei, estudei e repeti aquele trecho da Protofonia que é uma barulheira danada e daqui a pouco toca o interfone e é minha vizinha falando que não era pra descer de forma alguma porque o vizinho estava todo sobressaltado e tinha dado um tiro pro alto (risos). E isso foi verdade, não é anedota, não (risos). Que não era para o meu marido descer, que o cara estava descompensado e tudo mais. Bom, ele nem ouviu nada, estava tomando banho e eu estudando (risos). Só ouvi o meu som. Foi uns dos incidentes, o cara saiu do apartamento.

De certa forma a arte imita a vida (ou vice-versa), como representado neste quadrinho de Maurício de Souza.



Figura 28: Quadrinho de Maurício de Souza<sup>657</sup>

<sup>656</sup> No primeiro solfejo, esse flautista se refere às primeiras notas do Concerto em Sol de Mozart [sol-ré-ré-ré, etc) e, no seguinte, às seqüências de notas do exercício número 1, como, por exemplo, “ré-mi-fá-sol-lá-sol-fá-mi-ré”, dos “17 Grands Etudes Journaliers et de Mecanisme” de Taffanel e Gaubert (1958, p. 112-113).

<sup>657</sup> Essa imagem foi veiculado na seção Quadrinhos do jornal O Popular, de Goiânia, em 2011. Na internet, esse mesmo quadrinho está datado como sendo do ano 2000. Disponível em: <http://www.not1.xpg.com.br>. Acesso em 15 de outubro de 2013.

Em um trecho de uma coluna publicada no Jornal do Brasil, em fevereiro de 1961, no Caderno 2, o crítico musical Renzo Massarani falava sobre a agonia de um jovem flautista<sup>658</sup> para conseguir “levar a vida na flauta” ou, pelo menos, estudar.

Gosto da minha flauta, tornei-me profissional do instrumento, razão pela qual sou obrigado a estudar horas por dia e seriamente. Bem, aí vem o problema: encontrar vizinhos camaradas, que não reclamem, não batam os pés, não chamem o porteiro do edifício, não me obriguem a emigrar. Sim, senhor; durante meus estudos no Rio, tenho tido passagens curiosas sobre os amáveis vizinhos de minhas moradias, que até agora já foram seis. No primeiro edifício de apartamentos, havia violino, violoncelo, piano, clarineta, violão, trompete, cavaquinho, um maestro e minha flauta, de maneira que ninguém podia reclamar. Já no segundo, foi uma tristeza; que o diga aquela velhinha que fechava todas as janelas de sua casa, para não ser importunada. No terceiro, foi mais engraçado. Uma vizinha vinha me pedir para mudar de exercício sempre que fazia estudos na região aguda do instrumento, alegando que os mesmos eram muito *chatos*. No quarto, tive que estudar com as janelas fechadas (com este calor...) para não incomodar. No quinto, a história foi terrível e não fiquei mais de vinte dias; foi aí, que um belo dia, encontrei um ultimato colado junto aos botões internos do elevador: *Ao morador do apartamento 15: não toque a flauta! Assinado: um sofredor!* Atualmente, no meu sexto lugar, tive logo as primeiras reclamações; ainda ontem uma vizinha gritou lá de cima: *Para com essa maldita flauta que quero dormir!* E outra voz feminina contraponteou: *Chama a portaria!* Eu preciso estudar, eu gosto do meu instrumento, eu não quero abandoná-lo. E depois dizem que levo a vida na flauta...<sup>659</sup>

Essa incompreensão não é particular a esse músico, nem ao seu tempo. Em 1935, Raul Pederneiras já anunciava uma condição semelhante.

<sup>658</sup> Durante a entrevista, Celso Woltzenlogel cita essa matéria e declara que o jovem garoto era ele.

<sup>659</sup> Massarani, Renzo. “Não toque a flauta”. Publicado em 7 de fevereiro de 1961 (Disponível em <http://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19610207&printsec=frontpage&hl=en>. Acessado em 8 de março de 2013).



Figura 29: Detalhe da charge “Notas Falsas”, de Raul Pederneiras<sup>660</sup>

Em nossa conversa, em 2012, Celso Woltzenlogel relatou ainda outros problemas dos estudos realizados em casas e apartamentos.

– É o problema que os músicos têm para estudar. Por exemplo, durante essa minha formação musical no Rio de Janeiro, eu morei em nove residências porque as pessoas não me aguentavam. Eu começava a estudar [e gritavam]: “para com essa flauta!” Porque eu alugava sempre um quarto em casa de família para estudar.

– Eu tive um aluno que estava estudando, ele tocava flauta e saxofone também, o síndico do apartamento perto de onde ele morava era um militar e vivia brigando com ele. Sabe como ele resolveu o problema? Ele fez no guarda roupa dele, ele criou um tipo desses fotógrafos lambe-lambe que usam aquela [espécie de saco negro], ele tocava com o saxofone dentro do guarda roupa (risos).

São problemas como esses que o flautista tem que enfrentar para que possa estudar diariamente. Mas a que outro ambiente ele poderia recorrer?

Renzo Massarani, em 1961, já dava uma dica:

Nestes anos eu tinha visto o problema egoisticamente, só como vizinho amante da minha paz e não como musicista. Mas, o mocinho - e todos seus colegas instrumentistas, cantores, professores, etc. - têm toda a razão; sonhamos com uma Escola Nacional de Música eficiente, e proibimos aos jovens estudar. Porém, como resolver este problema, mais um que efetivamente ameaça os jovens músicos do futuro? No meu primeiro conservatório em Parma, havia muitas salas (e até camas e comida) para o estudo; no meu segundo, em Roma havia todo um prédio enorme (também

<sup>660</sup> Pederneiras, Raul. *Scenas da vida Carioca. Caricaturas de Raul*. Segundo álbum. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, Revista da Semana e Don Quixote, 1935.

com cama e comida), a Farnesina, isolada perto do Rio Tibre. Aqui [no Rio de Janeiro], nos mistérios da E.N.M. [Escola Nacional de Música] não haveria mesmo a possibilidade de criar algo parecido?<sup>661</sup>

Como seria bom se o flautista encontrasse ambientes como esses. Porém, diante do exposto pelos entrevistados, até agora, no Brasil, ainda estamos muito distantes das realidades vivenciadas ou pretendidas por este jornalista.

– Este é um problema sério que ainda existe, porque você não tem, imagina se o Brasil vai se preocupar nesta parte de escolas onde você possa ir para estudar, que se tenha sala para estudar. Então continua sendo um problema. Alguns instrumentos hoje, percussão, por exemplo, você tem eletrônicos que você bota o fone, você pratica, mas os instrumentos como tuba, trompete, trombone, como é que você vai estudar isso? É um problema sério. A flauta também. Se você vai para as regiões mais agudas é um problema sério.

Cabe ao músico encontrar soluções que, se não resolvem, minimizem essa situação de desconforto. Assim, muitos flautistas estudantes e também profissionais preferem estudar nas escolas de música e nos locais de trabalho, mesmo que as condições acústicas das salas disponíveis sejam inadequadas, mas onde as pessoas envolvidas nesses ambientes estejam mais acostumadas com o “barulho”. Sim, barulho, assim mesmo entre aspas, pois ainda é essa a imagem que se faz sobre o estudo e até mesmo sobre o trabalho musical.<sup>662</sup>

Eventualmente, e felizmente, alguém compreende a necessidade dos estudos do músico e parte em sua defesa, como Cinara Velasquez.

Faz tempo que ando ouvindo um acorde de melodia que inunda a rua onde moro. Sempre, no horário após o meio dia, esse som invade minhas sensações. Olho pela janela e o vejo. Tão melancólico e quieto, tem as mãos agarradas a uma flauta e, de seu sopro, também vem uma sensação de querer viver... Vai se esvaindo, exaurindo e, de repente, o flautista aquieta-se. (...) Quando fecho meus olhos, abro meu coração e o som da flauta, todo dia, chega aos meus sentidos, compreendendo aos poucos que muitas coisas são inexplicáveis, são meio mágicas. São a vida que se apresenta na figura de um flautista, meio moribundo, que gente como eu, também, se angustia, se entristece, e vive. E, do sopro de seu viver, sua flauta grita a liberdade, a

<sup>661</sup> Massarani, Renzo. *Op. cit.*,

<sup>662</sup> Em 2012, circulou no sítio do Jornal de Notícias, de Portugal, o problema enfrentado por uma pianista espanhola que estaria sendo processada pela vizinha que a acusava de fazer barulho (com seu instrumento) por oito horas diariamente, entre 2003 e 2007. Jornal de Notícias. Mundo. Pianista enfrenta pena de sete anos de prisão por ruído nos ensaios. Publicado em 12 de novembro de 2012. Disponível em: [http://www.jn.pt/PaginaInicial/Mundo/Interior.aspx?content\\_id=3528210&page=-1#.UoIFs9hIQF0.facebook](http://www.jn.pt/PaginaInicial/Mundo/Interior.aspx?content_id=3528210&page=-1#.UoIFs9hIQF0.facebook). Acesso em 15 de novembro de 2013). Nessa mesma época, o flautista português David Joseph Sousa postou em sua página no Facebook o seguinte comentário: “se tocasse flautim, ainda vá!”.



tristeza, o amor, sei lá, acho que diz que viver é assim meio mágico, meio trágico, quem irá entender.<sup>663</sup>

Em alguns casos, esses defensores até reclamam da falta da flauta:

– O estudo musical incomoda porque você repete, na flauta você toca agudo. Mas atualmente os vizinhos gostam e até eles perguntam: “você não está estudando?” É engraçado que o vizinho de baixo gosta, pergunta, conversa. Atualmente a gente está numa fase boa, se estamos atrapalhando o pessoal não reclama, pelo contrário, até [falam] que gostariam de ouvir a gente tocar mais.

– Os vizinhos reclamam: “não ouvi mais você tocando, o que aconteceu?” Outro dia: “Rapaz, eu ouvi uma gravação de CD. Era flauta?” “Não, era eu que estava estudando mesmo”.

É bem provável que a grande maioria da população goste de música e ouça linguagens e repertórios musicais bem variados em diversos momentos cotidianamente. É provável que o façam por lazer, prazer e diversão. Porém, ouvir o estudo diário de um músico não é algo que se possa dizer que seja agradável.

É preciso que o músico, estudante ou profissional, tente se colocar na posição de quem está do outro lado da parede e procurar entender a situação de desconforto que a prática musical diária pode gerar e que, em muitos casos, chega a ser abusiva.<sup>664</sup> Afinal de contas, essas mesmas pessoas não estão acostumadas nem sempre dispostas a ouvir as eternas repetições de trechos de obras, exercícios ou estudos, além

<sup>663</sup> Velasquez, Cinara Dalla Costa. *O Flautista e o som de um viver*. Publicado em 12 de maio de 2009. Disponível em: <http://www.partes.com.br/cronicas/oflautista.asp>. Acesso em 7 de julho de 2010.

<sup>664</sup> Como no caso a seguir, em mensagem enviada por Débora Fonseca ao sítio JUS Navegandi, em 2013: “Boa noite, estou mandando esta mensagem porque não estou aguentando mais, já por alguns anos, eu e a minha família sofremos com o barulho insuportável de um vizinho que quer ser músico, já por várias vezes tentamos uma conversa amigável, com a mãe dele, só que a mãe dele alega que ele precisa tocar pois vai ser músico, e ela fica feliz de ter ele dentro de casa não fazendo nada de errado fora. Ela tem 2 filhos que ficam o dia inteiro dentro de casa, só saem para trabalhar, estudar aliás, trabalhar eu não vejo, pois se trabalhasse não tinha tanto tempo para atrapalhar o sossego dos outros, no caso eu e a minha mãe trabalhamos em casa e só passamos nervoso, o barulho é de um instrumento muito forte que irrita, eu tenho depressão tomo medicamentos fortes, sou doente dos nervos e não sei como vamos fazer para entrar num acordo bom para ambas as partes. O que acho que seria bom para todos para não ficarmos brigando direto, seria ele colocar um acústico, eles podem fazer isso, pois o pai deles trabalha o dia inteiro para comprar instrumentos barulhentos para essas ‘crianças’. O outro já está tendo aula de violão, creio eu que a família toda vai virar músico, ela é uma pessoa religiosa não vou dizer qual a religião pois o problema não está sendo esse, mas por ela ser uma pessoa religiosa que não sai da igreja, canta o dia inteiro, fofoca no portão o dia inteiro, acho que ela deveria querer paz e não intrigas, pois não é de hoje que ela passa a mão na cabeça desses filhos, gostaria de saber que direitos legais tenho para ter sossego no meu próprio lar, não gosto de arrumar confusões, só que o barulho acaba me deixando estressada, irritada e não só eu a minha família também, por favor o que faço, gostaria de uma opinião” JUS NAVEGANDI. Fórum / Direito Penal. *Barulho de instrumento de um vizinho colado na minha casa*. Publicado em 31 de maio de 2013. Disponível em: <http://jus.com.br/forum/333051/barulho-de-instrumento-de-um-vizinho-colado-na-minha-casa/>. Acesso em 1 de novembro de 2013.

de não serem obrigadas a participar do estudo de música, que podem durar quase um dia inteiro. Com a palavra, o vizinho.

Era uma vez, na área interna do meu prédio, uma professora de canto, e o martírio dos vizinhos era terrível; foi-se embora a professora, mas logo após vieram uma acordeonista (com repertório de três únicas obras que nos fazia enlouquecer) e uma professora de piano; essas foram embora também, e eis agora um flautista subindo e descendo dez horas por dia dos graves aos agudos do seu instrumento<sup>665</sup>.

Nem mesmo sendo músico é fácil encarar os estudos musicais de algum vizinho – ou mesmo um marido ou uma esposa também musicista.

– A minha esposa ficava tocando piano na sala, atrapalhando todo mundo.

– A gente já se organizou, cada um tem o seu espaço, a gente mora em casa, por ele ser trompetista, eu tenho um buraco, eu chamo de barracão, ele chama de edícula, eu falo que é um nome bonito, ele chama de edícula, ele fica estudando lá fora. Lá fora, porque ninguém merece o trompete, ele fica lá e eu fico de cá, nenhum incomoda o outro, então dá.<sup>666</sup>

Os flautistas entrevistados disseram que procuram seguir normas de boa vizinhança, respeitando os limites de horários para a prática diária de estudo e trabalho. Mas, lamentavelmente, nem sempre a recíproca é seguida por aqueles que não são músicos. Nossos flautistas reclamaram de música reproduzida em aparelhos sonoros em volumes excessivos, gritos, conversas até altas horas em festas, dentre outros fatores que também interferem não somente nos estudos musicais, mas também nos momentos de descanso.<sup>667</sup>

<sup>665</sup> Massarani, Renzo. *Op. cit.*

<sup>666</sup> Essa flautista disse ainda que, certa vez, estava estudando em uma escola de música de uma amiga para o concurso de uma orquestra que aconteceria em 2013, quando um vizinho foi reclamar que “(risos) ontem eu toquei a sanfoninha o dia inteirinho”. Isso demonstra a incompreensão quanto à necessidade específica do estudo musical. Por outro lado, compreende-se o incômodo por que passa essa pessoa, afinal, o estudo para uma situação dessas é extremamente repetitivo.

<sup>667</sup> O trecho a seguir, dito por Certeau e Giard, nos conduz a uma reflexão sobre o uso desses espaços: “O território onde se desdobram e se repetem dia a dia os gestos elementares das ‘artes de fazer’ é antes de tudo o espaço doméstico, a casa da gente. De tudo se faz para não ‘retirar-se’ dela, porque é o lugar ‘em que a gente se sente em paz’. ‘Entra-se em casa’, no lugar próprio que, por definição, não poderia ser o lugar de outrem. Aqui todo visitante é um intruso, a menos que tenha sido convidado a entrar. Mesmo neste caso, o convidado dever saber ‘ficar no seu lugar’. (...) [Neste espaço] se repetem em número indefinido em suas minuciosas variações as sequências de gestos indispensáveis do agir cotidiano. Aqui o corpo dispõe de um abrigo fechado onde pode esticar-se, dormir, fugir do trabalho, os olhares, da presença de outras pessoas, garantir suas funções e seu entretenimento mais íntimo. (...) Neste espaço, via de regra, quase não se trabalha, a ser o indispensável: cuidar da nutrição, do entretenimento e da convivialidade que dá forma humana à sucessão dos dias e à presença do outro. Aqui os corpos se lavam, se embelezam, se perfumam, têm tempo para viver e sonhar. Aqui as pessoas se estreitam, se abraçam e depois se separam. Aqui o corpo doente encontra refúgio e cuidados, provisoriamente dispensado de suas obrigações de trabalho e representação social. Aqui o costume permite passar o tempo ‘sem fazer nada’,

Na convivência diária entre músicos e vizinhos, o melhor caminho ainda é a busca de soluções amigáveis que possam resolver problemas dessa natureza. De um lado, é preciso que os vizinhos entendam a necessidade de estudo e trabalho do músico e façam a sua parte nesse complicado processo. De outro, que o músico respeite horários e tente encontrar meios para minimizar os possíveis “barulhos” advindos dessa prática, utilizando-se de isolamentos acústicos em paredes, janelas ou outros recursos, quando possível.

– Eu não sabia, se ele tivesse me falado, era um médico que precisava dormir porque dava plantão, eu poderia ter ido para os meus pais, eu estudaria lá e não teria problema nenhum.

#### 6.8 – O flautista: como ele se vê como trabalhador e profissional

Como vimos neste capítulo, música vai muito além da complexa interpretação de ritmos, sons e silêncios organizados e interpretados. Ela também é diversão e prazer. É fonte de renda e sustento e representa o pão conquistado pelo suor de cada dia. Música é, ao contrário do que se preconiza no imaginário popular, trabalho. Pelo menos é assim que o flautista vê sua atividade.

Essa visão se dá de maneira semelhante a alguns pontos ao que Karl Marx preconizava como sendo um bom trabalho, ou seja, aquele que permitiria atender aos anseios de renda, *status*, inserção e distinção social do trabalhador, que por sua vez seria aquele que desempenharia suas funções com eficiência, resultando em grande produção e com qualidade,<sup>668</sup> como exposto no primeiro capítulo deste trabalho.

Porém, esses músicos também discordam, em partes, do que foi dito por Marx, pois, como vimos, os flautistas brasileiros alegaram preocupar-se menos no que diz respeito às questões de renda do que de estabilidade; menos nos aspectos que possam representar o *status* advindo da atividade do que a preocupação com o reconhecimento de seu desempenho musical (fato que veremos adiante); mais no que se refere às questões da qualidade do que da quantidade de produção, apesar de, em alguns casos, esta última ser muito importante diante das obrigações (como no caso das

---

mesmo sabendo que ‘sempre há alguma coisa a fazer em casa’’. Certeau, Michel de e Giard, Luce. *Entretempo*. In: Certeau, Michel, Giard, Luce, Mayol, Pierre. *A invenção do cotidiano: 2. Morar, cozinhar*. Petrópolis: Vozes, 2003. 5ª. ed., p. 203-205.

<sup>668</sup> Marx, Karl. *Op. cit.*, p. 221.

orquestras) ou mesmo na composição e complementação de sua renda financeira (como nos eventos ou nas gravações).

Talvez isso ocorra porque o flautista sinta que prazer e obrigação, na atividade musical, sejam limites muito tênues e que, muitas vezes, o primeiro se sobressaia.

– Talvez o pensamento que está por baixo dessa afirmação [de que música não é trabalho] é que as pessoas não podem gostar do que elas trabalham, que trabalho tem que ser um negócio penoso.<sup>669</sup> Então você liga música a uma coisa de prazer, que todo mundo tem prazer com a música, todo mundo gosta de batucar um violão, cantar num bar, e que isso não seria um trabalho. Mas eu acho que o trabalho de um músico profissional é um trabalho muito sério, é um trabalho difícil e extremamente importante para a sociedade. Se você imagina, não existe nenhuma sociedade no mundo que não tenha música como parte de seus rituais ou parte do seu cotidiano.

Talvez porque as pessoas que não vivenciam a música como ofício desconheçam a cotidianidade do músico.

– É um trabalho duríssimo, extremamente estressante, desgastante, que não é pra qualquer pessoa, (...) que se você realmente não tem prazer naquilo que você faz não faz sentido estar ali, porque é um trabalho muito exigente.

Ou, talvez, por outro(s) motivo(s).

– Uma coisa que eu gostaria de falar, essa ideia da palavra trabalho, o conceito de que é trabalho. Essa coisa de que eu vou apresentar um trabalho. Isso, acho que é, pra mim, ligado a uma questão de cultura moralista, vamos dizer, judeu-cristão, que infelizmente, você vai ganhar o pão com sua, você precisa sofrer. (...) Então, a música tem esse negócio, que ela pega você no momento. Eu, quando toco, não penso em nada. Você entra em outra esfera. Depois, quando, no dia em que você está bem disposta, você acha que não é você que tocou. Você entrou assim... Então, esse momento ali, a questão da música ao vivo, que é muito superior a qualquer gravação, é um momento de prazer intenso. É por isso que a gente é suspeito socialmente. Nosso trabalho é suspeito porque dá prazer. Então, esse conceito ‘trabalho’, você vê, você é professor na universidade, tem muita gente que acha que ser professor de música não é a mesma coisa que ser professor de matemática. Não tem isso? Você ganha a mesma coisa, você pode ganhar até mais, porque a gente dá concerto. [Olha-se para o músico como] um boêmio. (...) Mas, por quê? (...) A gente foi entrevistar um deputado, Paulo Romano, uma pessoa gentilíssima, que adorava música. Ele falou uma coisa assim: vocês, quando tocam, são os reis. Mas quando acabam de tocar vocês põem o rei na cozinha (risos). Então, é difícil, você que é músico, é difícil você colocar socialmente, exatamente no mesmo plano. Mas, eu acho que isso é até muito bom. Porque a gente tem uma noção de prazer que muitas profissões não têm. Porque a gente vive o momento. Então, a gente pode até ser irresponsável, (às vezes

<sup>669</sup> Tal como vimos no mito de Prometeu acima ou como revela a Bíblia onde se “associa trabalho e sofrimento”. Kuyumjian, Márcia de Melo Martins. *Op. cit.*, 1996, p. 53.

acontece), é difícil você cuidar da vida material, porque você vive nos momentos diferentes. Tá entendendo? Então, a questão de trabalho é uma coisa muito difícil.

– Olha, eu acho que quando a gente faz aquilo que gosta, realmente parece que o trabalho não é exatamente um trabalho no sentido de que você está fazendo uma coisa pra o qual você tem talento, supostamente, para o qual você teve informação e que, como eu vou dizer, na qual você deseja estar. Então, você não está fazendo nada contra a sua natureza. Porque a remuneração pode ser alta, pode ser baixa, mas, pra mim, sempre foi uma questão de opção. Eu sempre fiz o que eu queria fazer naquele momento que eu quis fazer. Com algumas folgas, mas eu sempre tive uma ideia do que eu queira fazer.

São pensamentos e sentimentos de músicos que têm propriedade no que dizem e fazem ou, reafirmando o que diz a professora Odette Dias, “de quem é suspeito socialmente”. Sim, “suspeito”, afinal falar mal daquilo de que gosta é pelo menos um contrassenso. Suspeito pela admiração que o flautista tem em relação à música, pela admiração ao trabalho musical e aos benefícios advindos (diversão e pão), pelo sentimento de realização decorrente do exercício da atividade musical. Mas que não é suspeito diante das características da atividade musical em si, que, já em 1752, Quantz alertava sobre ser músico.

Para se destacar em música é preciso ter inclinação (talento), amor e desejo incansáveis. Não se pode evitar penalidades nem trabalhos e tem que ter valor para suportar todos os incômodos que se encontram neste tipo de vida. Raramente a música nos proporciona benefícios semelhantes aos de outras disciplinas e, embora alguns músicos fiquem ricos e obtêm sucesso na sociedade, este sucesso é muitas vezes inconstante. Alterações de gosto, o cansaço físico, a proximidade da velhice, a perda de um patrono (cujo patrocínio é muitas vezes o único meio de vida de muitos músicos), [são alguns fatores que] juntos são capazes de impedir o desenvolvimento da música.<sup>670</sup>

Em conformidade com a discussão apresentada no primeiro capítulo, de maneira semelhante ao trabalho, a música também é questionada por estudiosos da sociologia do trabalho e das ocupações se poderia ou não ser considerada como profissão. Entretanto, o flautista brasileiro, mesmo sem conhecer o que dizem esses autores (pelo menos não os citam espontaneamente), relata inúmeros aspectos da atividade musical, tais como salários, obrigações e direitos, formação específica, subordinação a empregos e empregadores, a diferenciação em relação ao músico amador, o sentimento de realização, aspectos esses que são levados em consideração para que afirme que a música é uma profissão e o músico é um profissional.

<sup>670</sup> Quantz. Johann Joachim. *Op. cit.*, p. 15. Tradução livre do autor.

De certa forma, o flautista acompanha Howard Becker quando diz que profissional é aquele que vive da profissão.<sup>671</sup>

– Por que é profissão? Pra mim, é profissão, simplesmente porque eu vivo disso. Eu tenho responsabilidades, é meu ganha pão, criei filho e família com tudo isso.

– Eu tocava profissionalmente num grupo de choro. Digo profissionalmente porque me pagavam por isso, apesar de ter pouca qualificação técnica, mas, eu me esmerava o máximo possível pra executar bem o meu serviço e, graças a Deus, eu nunca tive reclamação de que eu estava executando mal.

– Todos os meus recursos financeiros provieram dessas atividades.

– [Em] primeiro lugar porque é através disso que eu pago minhas contas e vivo, então eu acho que é fundamental a remuneração de cada profissão. Depois porque o que eu exerço, eu vivo de música, como eu te falei não tenho nenhuma outra fonte de renda que não seja o meu trabalho, tanto eu quanto o meu marido. Minha formação foi no que eu exerço hoje e eu acho que é isso. Uma profissão, você tem uma formação acadêmica, você trabalha nisso e você recebe pelo o que você faz, todos os trabalhos.

Ainda que a questão da renda advinda dos trabalhos realizados seja primordial para o flautista se entender como profissional, ela não se resume a isso.

– Até que ponto a gente pode viver da música ou não? Quando aquilo se torna um *business*? E isso é o profissional? É quando se transforma em *business*? Que você tem muitos discos, que fazem você ter altos rendimentos, que você vendeu um milhão de cópias, se tornou um Michael Jackson? (...) No nosso universo, inclusive da música erudita, até mesmo da música popular, esse universo também para um profissional da flauta, é o que a gente também tem que dimensionar, afinal de contas, o que é ser um profissional na flauta? Até onde você pode ir?<sup>672</sup>

<sup>671</sup> Becker, Howard S. *Op. cit.*, p. 68. Segundo Márcia Kuyumjian, citando Gorz (1968), “o trabalho [invenção da modernidade] assume, pois, a conotação de profissão, baseado na remuneração que permite ao indivíduo uma existência e uma identidade social. Somente pelo trabalho é possível pertencer a uma rede de relações e de trocas através do qual ocorre o reconhecimento social e se conferem direitos e deveres”. Kuyumjian, Márcia de Melo Martins. *Op. cit.*, 1996, p. 75.

<sup>672</sup> Essa flautista ainda levanta outro questionamento sobre o que é ser profissional: “Ser profissional no Brasil é uma coisa. Ser profissional nos Estados Unidos é outra coisa. Ser profissional na França é outra coisa. Na Europa, entendeu? Então, é assim, ser profissional aonde? Porque cada lugar tem as suas demandas e cada lugar tem as suas características”. Durante meu período de Doutorado Sanduíche, realizado em Portugal, entrevistei alguns flautistas, portugueses e estrangeiros, que vivem e trabalham naquele país. Foi possível constatar que os caminhos de formação musical e as condições de trabalho não diferem muito das vivenciadas no Brasil. Apresentei parte dessas observações em janeiro de 2013, em Lisboa, no XX Colóquio da Secção Portuguesa da AFIRSE. Furtado, Luís Carlos Vasconcelos. *Trajétoias de formação do músico de concerto: um olhar aos casos dos flautistas profissionais no Brasil e em Portugal*. Lisboa: Anais do XX Colóquio da Secção Portuguesa da AFIRSE. Formação Profissional: Investigação Educacional sobre teorias, políticas e práticas, 2013. p. 1492-1497. Disponível em: <http://afirse.ie.ul.pt/atas/AFIRSEActas2013.pdf>. Acesso em 20 de maio de 2013.

Ser músico profissional é poder ser reconhecido por exercer, em qualquer situação, a atividade como músico com segurança, competência técnica e conhecimento musical (“Eu sou profissional porque eu posso ser chamada pra atuar profissionalmente”), e dedicar-se a ela incansavelmente, pois o músico (nu no palco) é constantemente exposto.

– Porque eu tenho que estudar muito pra tocar, pra conseguir manter o trabalho na Orquestra, pra manter a qualidade. É uma profissão que, o que eu acho mais difícil, é que não tem como parar. (...) Se você para de estudar dois dias, parece que você ficou uma semana e isso já te traz um prejuízo de sonoridade, de afinação. Então, é uma profissão que não tem como você enganar. Você tem que estar tocando bem e pra isso tem que estudar muito, todos os dias.

– Eu acho que essa palavra profissional evoca muitas coisas, pra mim evoca várias coisas boas, eu não vejo como uma coisa que de alguma forma diminua a característica de envolvimento emocional e a característica particular do que é trabalhar em arte, quando se fala em ser profissional. Pra mim não tem conceito entre, especificamente, essa coisa da gente se dedicar a essa atividade por uma ligação quase visceral, que vem lá do nível inconsciente, lá da infância e depois da juventude, uma coisa recheada de sentimentos fortes e tal, que depois vai se tornando uma coisa também bastante racional. Talvez em algum momento eu tenha tido algum conflito com isso, não tenho mais, pra mim está tudo integrado, a atitude de estudante, de estar sempre estudando, sempre tentando melhorar aspectos da minha musicalidade, do meu flautismo, do meu conhecimento musical, a questão de ter uma vocação artística, de estar numa busca estética, de desejar compartilhar isso com mais pessoas, de às vezes se frustrar por não ter e não ver tantas oportunidades, de não ver tanta gente tendo acesso a isso como a gente. (...) A questão de ser um profissional com obrigações, com deveres e ter que cumprir horários e é remunerado, isso tudo está muito bem integrado.

Percebem-se, no relato a seguir, não apenas os aspectos racionais (responsabilidades e obrigações) do que representa ser profissional, mas também os aspectos emocionais e o envolvimento pessoal com a atividade que levam o flautista a dizer:

– Quando as pessoas me perguntam a minha profissão eu falo que sou músico, mas falo de peito cheio, porque eu tenho uma história, eu tenho experiência, tenho curso superior, tenho formação tanto acadêmica quanto a formação prática, a formação da vida. Eu me considero um músico, um músico mesmo.

É esse orgulho de ser músico que motiva o flautista, trabalhador, a querer ser conhecido como um profissional e ver a música reconhecida como profissão, não somente pelos pares, mas pela sociedade em geral. De ser valorizado e respeitado naquilo que faz, “sem cair numa coisa pretensiosa ou prepotente, mas ter a exata noção

de que o músico é alguém que tem um caminho e tem a sua função e uma bagagem muito forte”, segundo um dos entrevistados.

Engana-se quem acha que a música é uma profissão fácil e agradável em tempo integral. Pelo contrário. Assim como outras profissões, ela também tem seus pontos fortes e fracos, seus altos e baixos.

– A música é uma profissão como outra qualquer. Tudo mundo fala: “ah, é lindo!” Não, é uma profissão como outra qualquer, não tem isso não, ela dá dor de cabeça, enche o saco, eu acho que ela é pior que as outras porque você lida com o ego das pessoas o tempo todo, o tempo todo.

É diante da constatação da semelhança com outras profissões que, curiosa e muito frequentemente, como dissemos, o flautista compara a música com outros ofícios que são considerados mais nobres e mais valorizados pela sociedade, tais como a medicina, a engenharia e o direito, sobretudo pelo *status* social que carregam.<sup>673</sup>

– Eu acho que profissional da música não deve ser diferente de qualquer outro profissional. Profissional da engenharia, profissional da medicina, um advogado, e na música tem muito disso de o cara não ter formação nenhuma e falar que é músico. Claro que tem as raras exceções, tem cara que é até semianalfabeto e que consegue resultados até bem mais positivos do que pessoas que estudam. Eu, como não sou assim, não sou super dotado, igual compositores como Cartola, Noel Rosa, tem vários outros que nunca estudaram e que são profissionais pelo resultado que conseguem. Um caso de pessoas normais, tem muita gente normal que não tem formação nenhuma, nunca estudou uma partitura, nunca estudou nada, não tem nem um curso técnico em música, pessoas normais assim que se dizem músicos, eu considero como músicos amadores.

Ora, se de um lado os músicos têm o hábito de comparar suas atividades com outras “mais importantes”, de outro, a fala acima remete para uma discussão mais ampla sobre quem deveria ser considerado profissional. Seria aquele que simplesmente “vive de música”? Aquele músico com um dom superior? Ou apenas aquele com curso superior, como questiona Márcia Kuyumjian, que porta a carteira da Ordem dos

---

<sup>673</sup> Em novembro de 2013, veiculou-se, em emissoras de TV, em Goiânia, uma propaganda de um colégio preparatório para vestibular dizendo que o importante é ter sucesso: “sucesso na vida como engenheiro, como médico, como advogado. Sucesso é passar no vestibular”. Nota-se uma clara alimentação dos sonhos de milhares de jovens (e por que não dizer um condicionamento e um direcionamento à escolha destas ocupações), mas principalmente dos pais que querem ver seus filhos cursando as melhores universidades naquelas disciplinas (ditas profissões imperiais) consideradas como as melhores e, por assim dizer, as mais importantes. Curiosamente, esqueceram-se de inúmeros outros ofícios importantes e que não são sequer mencionados por aqueles (donos do colégio, professores, diga-se de passagem) que deveriam fortalecer o papel de cada uma das profissões e de cada um dos profissionais para a sociedade.



Músicos do Brasil, está sindicalizado ou é nomeado com registro do Ministério do Trabalho e Emprego?<sup>674</sup>

Essa é uma discussão ampla e polêmica e sem respostas definidas com opiniões muito divididas e variadas.

– Eu acho que a música é uma profissão, sim. Eu, muitas vezes, se eu for pensar como flautista, só como flautista, muitas vezes eu penso que eu não me consideraria uma profissional, porque, desde que eu entrei na universidade, e até hoje, a ideia que eu tenho de um profissional, de um flautista profissional, é aquele que exerce isso como função principal. (...) Mas a minha ideia de profissional seria o flautista, a primeira flauta de uma orquestra, que tem um salário que não é um salário por ele ser professor de uma sala de aula e que você pode estender a tocar numa Banda, porque essa é a função que eu estou hoje. (...) Então, se eu tocasse numa orquestra, a remuneração da orquestra, independente do valor, a remuneração como músico da orquestra, você recebendo como uma flautista, aí sim, eu [seria] uma profissional da área de flauta, trabalhando e recebendo como uma flautista.

– Músico profissional pra mim é, primeiro, aquele que trabalha com música, se você trabalha com alguma coisa você, teoricamente, na prática, quer dizer, que esta pessoa é profissional naquilo, porque está trabalhando e vivendo daquilo. A partir do momento que você vive de música você pode se considerar um profissional, só que no caso, igual eu falei de pessoas normais, eu me considerei um profissional da música a partir do momento que eu estava estudando, pesquisando, me aperfeiçoando naquilo que eu estava trabalhando. Porque eu não posso trabalhar numa coisa sem me aperfeiçoar, sem me profissionalizar, sem me qualificar para aquilo. E acho que o profissional da música, pra ser um profissional da música, ele tem que se qualificar, e para ser qualificado tem que estudar música.

– Eu me considero [um profissional] porque eu lido com essa área de várias maneiras, eu considero que sou um profissional. Eu considero que o músico que atua é um profissional mesmo que não seja um bom profissional (risos), é um profissional, ele está ali. O cara que está tocando no barzinho, mesmo com o violão desafinado, ele está trabalhando. O músico que está tocando em casamento, o músico que está na orquestra, professor que está na sala de aula numa escola da rede, todo mundo é profissional da música, eu acho. O interessante que nossa área permite uma gama bem ampla de atuações.

Essas falas nos mostram – e são bons exemplos da amplitude que o termo profissional assume entre os músicos – que se pode acolher no campo do trabalho musical tanto o músico qualificado quanto o não qualificado, e até mesmo aqueles que não tiveram nenhuma formação musical. Mostram ainda que todos os flautistas que trabalham com música de alguma forma possam ser chamados de profissionais.

A legislação brasileira não estabelece as obrigações e os direitos da atividade musical profissional. As próprias definições do que se entende como sendo

---

<sup>674</sup> Kuyumjian, Márcia de Melo Martins. *Op. cit.*, 2013, p. 123.

profissional, amador ou mesmo o músico diletante, não são completamente separadas e são fronteiras muito frágeis, mas com um importante fator de diferenciação.

– Fazer música não é satisfazer apenas um capricho pessoal. Acho que essa é a grande diferença entre um profissional e um diletante, não é talvez a qualidade. (...) Eu acho que a maior diferença entre o profissional e o diletante não é a qualidade, mas sim essa atitude. O profissional ele sabe que tem deveres, querendo ou não, gostando ou não, se ele for inteligente ele aprende a gostar senão é realmente complicado. Então por isso que eu mencionei antes a palavra integração, pra mim está muito bem integrado. Claro que quando a gente tem eventualmente um trabalho que a gente é obrigado a fazer e não concorda com ele esteticamente, musicalmente ou por qualquer outra razão, pode ser penoso. E isso acontece comigo eventualmente, não vou dizer que não acontece.

– Outro dia estava discutindo isso com alguém, mas não lembro quem, um amigo meu, que os termos, músico profissional e o músico amador, estão inversos hoje estão de acordo com as atividades. Porque músico profissional, se você pegar... Músico amador é aquele que ama a música e normalmente são as pessoas que fazem com mais prazer. Se você pega o termo músico profissional é aquele cara profissional [que] chega, senta, toca e vai embora, não é verdade? Os termos, os sentidos estão meio trocados hoje, eu acho. Eu acho que eu sou as duas coisas, acho que eu sou a musicista amadora no sentido de amar a música, de tocar e de gostar do que faz e de fazer com prazer, de curtir. Sempre tento fazer isso. Acho que eu tento ser a profissional no sentido de ser correta, eu respeito meus colegas, respeito a profissão, respeito o maestro, eu sou essa pessoa certinha que não desafia ninguém. Quer dizer, às vezes eu reclamo um pouco com os colegas das coisas, mas, eu acho que respeito bastante a profissão. Nesse sentido eu sou profissional. Respeito os horários, acho que faço a minha parte nesse sentido profissional. Acho que é isso.

Essas falas, que mais confundem do que esclarecem, são representativas da amplitude da imagem construída pelo próprio músico sobre quem é profissional ou amador no mundo da música. Entretanto, há o entendimento, por parte do flautista, do que representa ser músico e a importância que a atividade tem na sociedade. Para isso, reconhecer-se e ser reconhecido como um profissional é importante para a valorização da atividade como profissão. Cabe ao músico valorizar a importância do lugar que ocupa no mundo do trabalho e da sociedade.

– Eu tinha e tenho um respeito muito grande pelo lugar, pela cadeira que eu ocupo, acho que não é pouca coisa, ter uma cadeira numa orquestra profissional especialmente num país onde tem poucas orquestras. Alguém poderia pensar: “bom, as nossas orquestras não são assim tão boas, então você pode ser um músico com lacunas de formação em uma orquestra de província no terceiro mundo”. Mas eu penso ao contrário. Acho que a gente tem que primar pela excelência justamente para valorizar essas poucas orquestras que nós temos e para estimular o desenvolvimento, o desabrochar da nossa cultura musical, principalmente da nossa cultura orquestral.

O forte sentimento de prazer ao tocar seu instrumento é um fator preponderante na construção de sua imagem como um profissional.

– Sim, com certeza (risos). Totalmente profissão. Eu trabalho, eu estou ganhando com isso, estou me sustentando. Mas, eu não tento levar [para] o meu lado artístico isso daí. Claro, eu faço música porque sou apaixonada, pra mim é a profissão mais bela, amo ser musicista, poder tocar um instrumento pra mim é uma dádiva. E quando eu pego na minha flauta tem todo um envolvimento que vai muito além de: “ah, eu tenho que fazer isso porque eu tenho que estudar pra dar conta daquela música na orquestra ou pra isso ou pra aquilo, que eu estou recebendo”. Não. Não penso em nada disso, mas, óbvio que é profissão, eu levanto todos os dias para ir dar aulas, tem tudo isso, tenho que cumprir. Enfim, me sustento com isso, mas a minha relação vai muito além dessa parte de números e etc.

A música como profissão é exigente no que diz respeito aos aspectos técnicos e interpretativos. Segundo um dos entrevistados, na música “não tem como enganar”. Manter-se constantemente em forma, como dissemos, é uma obrigatoriedade do músico profissional e é preciso que o flautista se preocupe com o que está por vir na carreira.

– Então não é um mar de rosas. Mas eu acho que está dentro do ciclo de influência de cada pessoa ajudar a construir um mundo onde a gente possa estar menos frustrado e mais realizado. (...) Então é um processo, uma coisa que flui, que muda, mas de maneira geral, eu acho assim, se eu olho pra minha trajetória e olho pra outras pessoas que tinham mais ou pouco menos talento do que eu e se esforçaram tanto, igual ou mais que eu e nem todo mundo teve a sorte que eu tive ou talvez o merecimento ou uma combinação de merecimento e contexto e perseverança. Quando eu olho pra tudo isso num contexto geral eu me sinto bastante realizado sim, se é que eu posso falar assim. Mas não é uma coisa que possa falar tu tá bem, não está bem, precisa melhorar (risos).

– Eu escolhi investir um pouco nessa carreira mais intelectual, acadêmica. Por quê? Aí que vem o porquê. Porque acho que depois de uma certa idade você não vai querer mais estar tendo o trabalho do trabalho. Qual é o trabalho do trabalho do flautista? É você estar sempre em forma. E como é isso de estar sempre em forma? Você tem que estar dedicando ali. (...) É aquela coisa da música ser tão assim importante na vida, que eu já não sei se eu estou trabalhando para ela ou com ela ou qual é essa relação. Como é que fico eu no meio da história, porque ser um profissional da música é um negócio complicado. Eu acho. (...) Agora, se eu sou uma profissional? *I believe so!* (risos).

Vista pelos olhos do flautista a atividade musical é considerada como uma profissão. É certo que ela é prazerosa, tem muitas recompensas, mas os relatos nos mostram que não é fácil ser músico e viver de música no Brasil. Pelo contrário, não é uma tarefa tão simples quanto se preconiza. As barreiras construídas imagetivamente

pela sociedade ou mesmo por alguns estudiosos sobre o que seria trabalho, ocupação e profissão, tendem a colocar o músico em um mundo à parte do mundo do trabalho exercendo atividades ligados ao lúdico, ao prazer, ao entretenimento. No caso do flautista, aparentemente a vida seria ainda mais leve, afinal, vive-se levando a vida na flauta.

Vale lembrar que no final do primeiro capítulo foram levantadas algumas questões sobre a expressão “levar a vida na flauta”. Em uma delas havia a preocupação sobre como o flautista brasileiro a veria e de que forma ela seria representativa em sua vida. É sobre essa expressão que nos debruçaremos novamente.

#### 6.9 – “Levar a vida na flauta” pelo olhar do flautista brasileiro

Os relatos dos flautistas entrevistados indicam que os significados dados por eles à expressão “levar a vida na flauta” vão muito além dos sinônimos de vadiagem, do não-trabalho, entre outros, que constam nos dicionários de português, como apresentado no primeiro capítulo.

Para alguns dos entrevistados, a expressão vem carregada de certo cunho pejorativo. Outros acham que ela é uma infelicidade que inventaram justamente no idioma do mundo da flauta. Concordam, no entanto, que ela carrega muitos estereótipos sobre a imagem do músico em questão, muitas vezes preconceituosos. É certo que essas imagens às vezes incomodam, porém, não são consideradas importantes ao ponto de removê-los da ideia de serem flautistas.

Alguns chegaram a dizer que veem na expressão certa poesia e não apenas dificuldades ou preconceitos quanto à atividade.

– Ah, é uma visão poética. Essa frase aí vai ao encontro da poesia em si. Do ato de soprar, do ato de tocar. É como se você tivesse um momento de elevação. (...) Dizem: “ah, aquela ali é tão despreocupada que pode tocar”, ou então, “eu queria ser tão despreocupada quanto ela”.

– É você procurar ser feliz, não se estressar. Ser feliz. Eu acho que levar a vida na flauta é ser feliz da maneira mais poética (risos).

Habitados a ouvir essa expressão, preferem acreditar que se trata de uma brincadeira e, diante disso, abstraem-se, levam o comentário na esportiva e até riem da situação.

– De fato, não, mas, se algum deles falou nesse sentido, “ah, fulano leva a vida na flauta, ele está ali na rede, tá tranquilo”, eu não percebi porque eu abstraio (risos).

– Pra mim, “levar a vida na flauta” é, como eu sou baiano, o pessoal fala: “eh, baiano, flautista, leva a vida na flauta mesmo” (risos). Mas não é, baiano não é preguiçoso não, não é assim não. (...) Eu nem sei a origem disso, eu fui aprender isso aqui, aqui em Goiânia, lá na Bahia a gente não tem isso não (risos).

– Eu acho que esse termo “levar a vida na flauta”, não vamos levar tão a sério, isso tudo é uma brincadeira, especialmente o espírito carioca que vai se desvanecendo com o tempo, mas ele ainda existe e a gente não é de levar as coisas a ferro e fogo aqui no Rio de Janeiro, mas que representa um dado preconceituoso em relação à música, ao instrumento, eu acho que contém na sua raiz isso sim.

O flautista entende o significado da expressão, apesar de não concordar com a vida leve atribuída a ele. Entende, ainda, que sua utilização vem por parte daqueles que desconhecem as características da atividade e do quanto é extenuante o cotidiano de estudo e trabalho do músico.

– Eu gosto de fazer uma comparação com o balé. Porque quem não é bailarino acha que fazer balé é ficar rodopiando e não sabe do esforço físico que exige, da dor que sente um bailarino, das horas que são necessárias. Então, eu acho que para a maioria das pessoas tocar flauta, tocar um instrumento, é você ficar tocando música, [que] ela já vem pronta. Ela não sabe que antes de você chegar na música você fez sonoridade, você já fez escalas, você já fez harmônico e já fez uma porção de exercícios que não são tão agradáveis assim para o ouvido. Então, eu acho que existe essa falta de informação, mas essa falta de informação, eu tenho certeza, que ela é dada pela falta de formação musical que nós não temos no país. Então, se você na escola não aprende para se tornar nem um apreciador, como é que você vai dar valor a um instrumentista.

– É aquela coisa da cigarra e da formiga. O músico é a cigarra e as pessoas que têm profissões que são tidas como, dentro de uma certa cultura assim limitada e muito conservadora, e são tidas como mais produtivas, essas seriam as formigas. Eu não vejo assim, realmente eu acho que o músico profissional, com tudo que isso significa, está muito mais pra formiga do que pra cigarra. Só que é difícil as pessoas entenderem isso, é impossível. Se elas não gostam de música boa, se elas não aproveitam o que o músico produz, como elas vão entender? Impossível mesmo. Essa expressão, levar a vida na flauta, eu meio que faço de conta que não ouço, não chega a me incomodar, seria bom se pudesse riscar isso do vocabulário, mas como não dá, ainda é uma coisa viva, melhor é fazer de conta que não ouviu, aí as pessoas vão esquecendo de usar (risos).

É bem provável que essas pessoas (que desconhecem a rotina de estudo e trabalho do músico) enxerguem na expressão e na atividade do flautista uma forma de vida menos estressante do que as praticadas por elas em outras ocupações do mundo do trabalho.

– Eu ouço isso através de brincadeira, de eufemismos, com certeza, pessoas que chegam e falam: “como eu gostaria de levar a vida na flauta, minha profissão é tão estressante, eu faço isso, faço aquilo e tal”.

Entretanto, aos olhos dos flautistas entrevistados, as pessoas que se utilizam dessa expressão não estão totalmente enganadas ou erradas, afinal, esses músicos entendem que levar a vida na flauta representa também uma maneira de viver mais descontraidamente, de levar uma vida mais leve, uma vez que a atividade musical permite aliar trabalho e prazer.

– A visão que se tem, eu que convivo em outro ambiente, é que o músico é uma pessoa muito afortunada e extremamente feliz, o que não deixa de ser verdade, porque de fato as duas coisas são verdade, de quem trabalha com música.

É bem provável que as pessoas imaginem que a profissão musical seja fácil. Curioso é o fato de que essas pessoas não queiram experimentar a atividade para saber se realmente o é. Menos ainda quando conhecem como é a atividade do músico. Um flautista mineiro costuma fazer um desafio a essas pessoas:

– Como flautistas, nós ainda temos o azar de ter esse ditado popular: “o sujeito leva a vida na flauta”. Sempre que eu ouço isso eu brinco: “Vem! Vem saber o que é a minha vida, o que é levar a vida na flauta, se é uma coisa que você queira”. E quando você descreve o que é a nossa atividade, o que são as cobranças, as pessoas ficam assustadas.<sup>675</sup>

A utilização da expressão, porém, não se resume aos que não conhecem a música como profissão. No mundo musical, assim como em outras ocupações, as brincadeiras e piadas são muito mais comuns entre colegas do que imaginamos<sup>676</sup>

Segundo um dos entrevistados, “a flauta é dada como um instrumento que é fácil de tocar, simples, simplório, que qualquer um faz, inclusive, por alguns colegas de outros instrumentos”. Certa vez um professor de música de câmara, clarinetista, fez uma brincadeira dizendo que para tocar flauta bastaria colocá-la para fora da janela, esperar o vento passar pelo bocal, produzindo o som. Restaria então ao flautista mexer os dedos.<sup>677</sup>

<sup>675</sup> Eu mesmo já fiz a proposta para várias pessoas que trocássemos de atividade por um dia. Até o momento, não encontrei ninguém que se dispusesse a fazê-lo.

<sup>676</sup> Em uma rápida busca nas páginas do Google podem ser encontrados inúmeros sítios na internet que tratam sobre o assunto.

<sup>677</sup> Odette Dias tem uma visão semelhante a este clarinetista: “Você bota a flauta na janela [e espera] o vento soprar”. Carlos Rodrigues (Carlinhos) cita o seguinte: “os instrumentistas gostam muito de brincar

De certa forma esses instrumentistas não deixam de ter razão. De embocadura livre a produção dos primeiros sons na flauta é mais fácil do que em outros instrumentos de sopro que necessitam de palhetas e boquilhas.<sup>678</sup>

– É um instrumento que você toca fácil. É difícil você tocar muito bem. Mas é um dos instrumentos mais fáceis pra pegar e tocar. Então, eu não discordo que seja uma coisa fácil.

Essa facilidade aparente de produzir o som na flauta contribui significativamente para fortalecer a imagem de que o flautista leva a vida na flauta. Afinal, segundo alguns dos entrevistados, não é comum ouvir que alguém leva a vida no oboé, no fagote ou em qualquer outro instrumento.<sup>679</sup>

Mas engana-se quem considera que levar a vida na flauta seja algo tão simples, leve, tranquilo. Pelo contrário. É uma vida de trabalho árduo, de responsabilidades e de comprometimento com o fazer musical,<sup>680</sup> como indicam os relatos abaixo.

– Levar a vida na flauta é estar assobiando e chupando cana (risos). Estar aqui tocando e pensando, por exemplo, amanhã tenho que acordar cedo, tenho ensaio o dia inteiro, estou pensando que tenho que estudar aquela passagem, pensando a semana que vem tem outra coisa que não estudei ainda ou então estou lembrando que não posso esquecer de pagar aquela conta, aquela aluna me ligou e tenho que marcar uma aula, lembrei que preciso passar no supermercado e comprar umas coisas, que não tem nada aqui e tal.

– Não se leva em conta também todo o investimento que se tem que se fazer pra se chegar a isso, quer dizer que, ao mesmo tempo em que faz o que você

---

com a gente: ‘flauta você põe na frente do ventilador que ela toca’”. São imagens que trazem as representações de Sirinx (transformada em bambu pelas ninfas), de Pã (que se utilizou desses bambus para a construção de uma flauta) e do vento que fazia vibrar os caniços e produzir sons naturalmente, como vimos na Introdução deste trabalho (p. 12).

<sup>678</sup> A embocadura da flauta transversal é chamada de livre porque o som é produzido sem a introdução de nenhuma parte do instrumento entre os lábios, como no oboé, no fagote, na clarineta e no saxofone, que, por meio de palhetas (feitas de cana) ou boquilhas (de plástico ou metal), fazem com que o ar seja dirigido diretamente para dentro do instrumento. No caso da flauta o ar sai da boca do flautista, passa pelo meio externo e entra pelo orifício do porta lábio do bocal da flauta para então produzir o som. Um bom exemplo para entender como produzir o som na flauta transversal é soprar na boca de uma garrafa de refrigerante, preferencialmente de vidro. Deve-se observar que o ar não deve ser direcionado totalmente para dentro da garrafa e, sim, pensar em enviá-lo tanto para dentro quanto para fora da garrafa, como se pretendesse soprar ligeiramente para frente. Dito assim, essa tarefa parece ser muito simples, o que de fato não é quando se aplica à flauta, afinal, existem outras implicações relacionadas ao tamanho do instrumento e à dificuldade de sustentá-lo, à coordenação motora entre braços e dedos, e à necessidade de enviar constantemente o ar para dentro do tubo da flauta. Não é nosso interesse prolongar a discussão desse assunto neste espaço. Porém, vale ressaltar que a produção do som na flauta não é menos complexa do que nos instrumentos de sopro mencionados acima.

<sup>679</sup> Segundo um dos entrevistados, esses instrumentos ainda teriam um trabalho a mais: “o oboé [assim como o fagote] tem que ficar cortando [cana] e fazendo palheta”.

<sup>680</sup> Vista dessa maneira, essa expressão poderia e deveria ser estendida aos demais músicos que também levam a vida no violino, na clarineta, no canto...

gosta e você se sente bem com aquilo ali, tem que ralar muito pra conseguir chegar num determinado nível, se manter naquele nível, então é uma relação de muito compromisso que o músico tem que ter e isso aí as pessoas de fora não sabem.

– Eu costumo fazer um paralelo dessa expressão com uma outra que também é mentirosa do mesmo jeito que é “mulher de vida fácil”. De fácil não tem nada. E levar a vida na flauta não significa nada desse negócio de ter uma vida mansa, pode até ser uma vida prazerosa assim como mulher de vida fácil, mas não é fácil. É prazeroso, mas não é fácil!

Flautear representa, para o flautista, mais do que trabalho, emprego e renda. Representa o ar que ele respira, o fator motivador para que acorde e recomece mais um dia de estudos, de pesquisas sonoras, de aperfeiçoamento da técnica, do aprimoramento do conhecimento, de ampliação de repertório etc. Representa uma vida de responsabilidades e compromissos com a música e de tudo que a envolve, com o instrumento e consigo mesmo, que contribuem significativamente na construção identitária como flautista, como trabalhador, como cidadão.

– A flauta é o meu ganha pão, a flauta me levou para muitos lugares, a flauta me abriu muitas portas, fez eu conhecer gente muito interessante, a flauta me ensina a tentar ser um cara melhor, um pai melhor, um amigo pras pessoas, um marido melhor. Mas, com todo estresse, tem um lado muito difícil da vida de músico, tem muita coisa ruim, mas eu ainda tenho, ainda gosto muito do que eu faço e brigo pra trabalhar cada vez mais. Então, levar a vida na flauta, pra mim, é uma maravilha.

– Eu tenho vivido em função da flauta. Eu tenho levado a vida na flauta, tudo o que eu faço é pensando na flauta, as músicas que eu escuto, o meu estudo, eu levo a vida na flauta mesmo.

– Nós que levamos a vida na flauta sabemos que não tem preguiça nenhuma, é um trabalho árduo. (...) Tem que ter o pé no chão, porque é um trabalho físico, árduo e diário, a vida inteira, diuturno, noite e dia, noite e dia, noite e dia, a vida inteira, pra tocar naquele nível que você quer tocar e, ao mesmo tempo, é um trabalho de sonhador. (...) Na dificuldade a gente aprende muito. De qualquer forma a vida em si já é um presente, sempre vale à pena. Se a gente é músico, então, vale mais à pena ainda. (...) Então, a gente levar a vida na flauta é um privilégio.

Privilégio que se concentra no fato de saber e poder tocar uma flauta, do prazer advindo dessa prática, do compartilhamento de momentos diferenciados que a música proporciona à vida das pessoas (não só à vida do músico), do sentimento de pertencimento a um mundo que vai além do trabalho e das obrigações.

– Não tem coisa melhor no mundo do que levar a vida na flauta. Quando você toca, quando você bota pra fora esse seu sentimento, quando você vai de encontro ao outro, e a flauta com o violão são dois instrumentos excelentes, fáceis de você carregar, onde você estiver, até hoje, aniversário de uma filha, aniversário de um amigo. (...) Onde você chega que você colocou a flauta,



– você colocou a sua música, tranquilamente você faz um grupo de amigos, você anima pessoas, você traz alegria, graça, vida. Então, levar a vida na flauta é excelente, sou muito feliz por ter levado a vida na flauta, ainda quero levar mais ainda.

Muitas vezes, essa expressão representa algo muito simples, segundo o professor Carlos Rato: “Eu levo a vida na flauta porque eu toco esse instrumento!”. É esse tocar que faz com que o músico carregue em sua atividade a dicotomia trabalho-prazer e a ouvir (e enfrentar) com naturalidade de que leva a vida tranquilamente.

– Está dentro daquela percepção de que é algo prazeroso, o tocar flauta, que é exatamente a pessoa estar ali levando a vida na flauta porque está gostando. Vou tocar flauta, não preciso trabalhar e vou me divertir tocando flauta. E eu não combato de jeito nenhum essa expressão, porque pra mim a essência de fazer música é essa. Só vai entrar nessa profissão quem gostar de tocar, porque tem bastante gente que acaba entrando na profissão sem gostar muito do que faz e aí é um suplício. Os outros retornos, financeiros e reconhecimento social, seja lá o que for, não são os mesmos de outras profissões, diferencia o músico, o artista em geral, de outras profissões, exatamente por essa questão de você ter um tipo de relação com o seu trabalho. Tem gente que diz que é paixão, tem gente que diz que é dependência, tem de tudo. Mas de qualquer maneira aquilo que você mesmo falou “de carregar pedra na hora de descansar”, de você não conseguir desligar daquilo, daquilo ser uma parte da sua vida que você não consegue se separar daquilo, você incorpora aquilo ou aquilo lhe incorpora, não sei. Você começa a se misturar com o fazer música e aí dificilmente você vai encontrar algum músico que usa essa expressão nesse sentido de “levar a vida na flauta” como algo assim, como uma negação do trabalho porque a gente sabe o quanto dá trabalho a vida na flauta (risos).

Percebe-se, acima, que a flauta é tratada com muito carinho pelo flautista e, em muitos casos, como um brinquedo. E para que serve um brinquedo se não para se divertir? É assim que muitos flautistas relatam sentir-se perante o seu instrumento e que, dessa forma, se sentem melhores musicalmente.

– Olha, eu sou muito feliz quando eu esqueço que eu sou músico profissional, que eu sou só um cara se divertindo tocando flauta. Hoje é difícil, às vezes, a gente tem dificuldade de lembrar disso, que no fundo a flauta pra mim sempre foi um brinquedo, quando eu comecei a estudar flauta, era um brinquedo, eu não tinha nenhuma pretensão profissional e artística. Quando eu comecei a estudar flauta, era só uma coisa que eu gostava muito de fazer, de brincar de tocar flauta. E hoje, muitas vezes, a gente se esquece disso. Então, a gente acha que a música virou uma obrigação, uma profissão, uma coisa que você tem que cumprir uma agenda, um horário, enfim. Mas o barato é exatamente quando você se esquece disso e você começa a tocar flauta como se fosse uma brincadeira e curtir. E eu curto muito, sabe? Eu curto muito tocar e, até hoje, tem horas que me pego tocando, pode ser a coisa mais boba do mundo, posso estar tocando num casamento, às vezes eu toco, e falo: “pô, que barato que é tocar, né?”. É gostoso. Então, eu acho que é isso. Levar a vida na flauta eu acho que é uma ótima expressão, flautear, né, levar a vida na flauta, eu acho que no fundo, tem muito a ver com o que a

gente faz de verdade, entendeu? E eu acho muito bacana isso. (...) A gente pode, tende a perder um pouco isso com o tempo. Então, acho que é isso: flautear e levar a vida na flauta é fantástico.

Se o flautista brinca com sua flauta, ele também não perde a oportunidade de brincar com sua própria situação. Utilizando-se da expressão – “levar a vida na flauta” – o flautista devolve às pessoas a brincadeira na mesma moeda.

– Eu adoro falar isso pra irritar as pessoas. Porque, quando a pessoa vem com essa piadinha pra cima de mim, eu falo: “pois é, sorte minha, azar o seu que não sabe tocar flauta”. E, quando eles falam que “levar a vida na flauta” é uma moleza eu concordo com eles, só pra irritar. Eu falo: “realmente, eu faço isso, é um prazer que me dá e eu adoro fazer isso”. Então, realmente é ótimo, é fácil fazer o que você gosta, né. Então, “levar a vida na flauta”, pra mim, é a vida mesmo. Pra mim, é a minha vida mesmo, é “levar a vida na flauta”. E tanto faz. Eu não vejo, essa expressão pra mim não me ofende nem um pouco. Eu acho que as pessoas usarem “levar a vida na flauta” como se fosse uma coisa fácil eu encaro dessa maneira: realmente é fácil, é fácil porque eu gosto de fazer e basicamente eu não acho um instrumento difícil.

Levar a vida na flauta representa a própria atividade do flautista como trabalho e profissão, da relação com seu instrumento e de sua maneira de viver em sua cotidianidade dentro e fora do mundo da música.

– Pra mim, de verdade, ela significa o que é ser um flautista profissional, levar a vida na flauta é literalmente, enquanto que essa expressão ela significa você ser tranquilo, relaxado, despojado. O legal é você tentar associar o metafórico ao real, sabe assim, ser tudo isso: despojado, relaxado, tranquilo, tocando flauta (risos).

Vários músicos afirmaram que se sentem satisfeitos com a escolha da música como profissão e de ter a flauta como veículo para atingir as pessoas.

– Acho que levar a vida na flauta acaba sendo uma missão, (...) mas a gente sempre fica trabalhando para conquistar um espaço. E também, é uma felicidade porque a gente se diverte. Como eu falei antes, até nos momentos mais complicados a gente vai aprendendo uma coisa ou outra. A gente trabalha com música, que trata diretamente com a sensibilidade das pessoas, a gente vê que, muitas vezes, até num trabalhinho menos ambicioso, você está atingindo as pessoas, você está cumprindo a sua função. Então, acho que isso dá uma gratificação muito grande. Também quando um aluno vem, você nem lembra do cara: “pô, professor, aquele negócio que você me falou até hoje surtiu resultado no que eu faço”. Então, eu acho que todas essas atuações, elas são importantes porque você está fazendo uma diferença. Acho que isso dá uma felicidade para o que a gente faz. Então, levar a vida na flauta é que, além dessas especificidades que eu fui falando, todas essas atuações, elas surtem algum efeito nas pessoas, mesmo que seja temporário, instantâneo, às vezes mais duradouro. Você ajudou uma pessoa a resolver um problema flautístico, musical, ou você tocou alguma frase que alguém

gostou, acho que tudo isso, é pra isso que a gente trabalha. Então, eu resumiria a isso: é uma missão e eu estou muito contente com a missão que eu tenho. Eu fico satisfeito de estar fazendo isso.

– É uma escolha de vida “levar a vida na flauta,” é uma escolha de levar a vida de uma maneira não óbvia, não pragmática, de só pensar em termos financeiros, mas, de você perceber sua sensibilidade não só musical, sensibilidade pra tudo, e querer esse desejo de querer expressar isso. E a maneira que eu encontrei [foi] essa, de ser músico, nos palcos, musicalmente me expressar, artisticamente me expressar. Esse é o presente que eu considero que eu dou pra quem sai de sua casa, mesmo num dia chuvoso como esse, pra assistir. Não tem coisa melhor que os aplausos depois.

Odette Dias nos dá um interessante relato que traduz de uma maneira muito singela o que representa a flauta, ser flautista e levar a vida na flauta.

– O que é uma flauta? Talvez o mais suspeito dos instrumentos. Por que é uma flauta? É um som que se você bota a flauta na janela [bota] o vento pra soprar. (...) É um instrumento pequeno, parece que a gente sopra sem esforço nenhum. Aliás, é muito bonito quando a pessoa não faz esforço. Já o oboé você [faz o gesto de tocar o instrumento]. Ninguém leva a vida no oboé. Nem na clarineta! Na flauta, por que será? [Faz o gesto de tocar a flauta com muita leveza]. É imaterial a produção do som. Você não tem interferência nenhuma, como um bambu na beira da praia.<sup>681</sup> O vento passa, assim. Então, levar a vida na flauta parece que você leva a vida brincando. É um tubo. Você pega um tubo, você sopra, você tem uma flauta. Então, parece uma coisa muito fácil, mas, na realidade, é uma [coisa] muito difícil. (...) Difícil pra conseguir essa expressividade. Porque você tem, o som é muito corporal, ele vem do corpo. Você tem que usar todos os recursos de apoio. Todos os apoios que você tem no corpo, desde o pé até a cabeça, para produzir o som da flauta. (...) o bonito é o pessoal falar pra você que você leva a vida na flauta. É um elogio. Você leva a vida no ar, brincando. Já se você toca um instrumento pesado assim, diferente da flauta, [a flauta] é leve, não tem nem apoio. Você está aqui ou aqui, usa essa apoio aqui, aqui, aqui. [Ela indica os pontos de apoio utilizados na flauta.] Olha, nada. Não tem nada. Só tem seu sopro, uma coisa que vem daqui até a cabeça, percorre o seu corpo todo. [Gesticula indicando o caminho percorrido pelo ar de dentro do corpo, do pulmão até a boca; indica ainda que ar passaria pela cabeça representando a maneira de pensar o som.] Mas, acho que mais que qualquer instrumento. Talvez a voz, mas a voz, também é muito bonita, mas, o som da flauta é assim [ela sopra na mão com muita delicadeza]. Tocar flauta é como fazer um carinho, como alguém que se machucou [sopra a mão], esfriar, assoprar o chá ou o leite, assim [repete o gesto do sopro delicado]. É uma coisa que ao mesmo tempo é muito suave e muito forte. Porque você tem que concentrar tudo nesse fio de ar. (...) Um fiozinho de ar, que sai daqui da sua boca, mas que vem de dentro de todo o seu corpo.

O que se pode observar é que todos esses relatos trazem à luz a representação que os entrevistados fazem da expressão popular que acabamos de discutir, no que diz respeito aos processos envolvidos na construção identitária do

<sup>681</sup> Odette Dias fala, em outro momento da entrevista, sobre um disco gravado com músicas do mundo em que em uma faixa “são uns bambus com umas palmeiras plantados na beira do mar. Então, quando o vento sopra com a maré dá um som, esse som de flauta”.

flautista brasileiro como trabalhador.

Esses músicos reconhecem que o ato de flautear carrega consigo as agruras do trabalho as quais muitas pessoas geralmente desconhecem, mas, também, reconhecem que “levar a vida na flauta” representa os prazeres do não-trabalho, da imagem do malandro, da vadiagem, do momento de lazer, que muitas vezes se traduzem em prazer.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os caminhos percorridos pelo flautista brasileiro na construção identitária como trabalhador perpassam desde o despertar para a música até a entrada e a permanência no mundo do trabalho musical. Um processo lento, contínuo, renovado cotidianamente diante das dificuldades e dos desafios impostos pela atividade musical, mas, também, conforme os prazeres que a música proporciona àquele que se dispõe a fazer parte do mundo da música.

Nesse processo, iniciar os estudos de música já não é uma tarefa simples. Muitas vezes não há sequer a opção de escolha por determinado instrumento, professor e/ou escola, isso quando eles existem. No decorrer de sua formação, o flautista ainda se depara com a inexistência de cursos de graduação e pós-graduação em música em muitas universidades brasileiras. Muitos cursos e muitas escolas de música apresentam lacunas e o flautista precisa buscar outros caminhos para dar continuidade à sua formação, tais como os festivais de música, as aulas com professores particulares, as orquestras jovens ou mesmo tendo de recorrer a escolas no exterior, o que, mesmo diante das recompensas, nem sempre é fácil. O flautista brasileiro enfrenta também dificuldades para adquirir bons instrumentos e material específico, como partituras e livros sobre a área musical. No entanto, mesmo todos esses empecilhos não se mostraram suficientes para fazer com que os flautistas entrevistados desistissem de seguir em frente na busca por conhecimento musical e aprimoramento de suas habilidades técnicas.

A realidade que o mundo do trabalho musical impõe ao flautista brasileiro não é muito diferente do que ocorre durante a sua formação. São caminhos, principalmente os iniciais, que não dependem apenas das escolhas do flautista ou de suas preferências, que desde muito cedo assume o gerenciamento de sua carreira musical. É evidente que suas escolhas são importantes e muitas vezes decisivas para que o futuro profissional entre e permaneça no mundo da música e busque por melhores condições de trabalho. Porém, muitas dessas escolhas são, na realidade, opções possíveis que o mundo do trabalho musical oferece.

Desde cedo, jovens músicos se deparam com uma dura realidade do mundo do trabalho, onde o importante é o quanto se recebe ao final do mês e que esses rendimentos possam custear os compromissos financeiros do dia a dia. Para esses

jovens uma das opções ao acesso a algum tipo de renda são as Orquestras Jovens. Vários flautistas entrevistados relataram ter visto inúmeros jovens ingressando nesses conjuntos para receber bolsas de estudos, as quais deveriam servir à formação de futuros profissionais, mas que acabavam se tornando fonte de renda. Essas bolsas são um forte apelo financeiro e impelem esses jovens precocemente ao mundo do trabalho (que ainda se lançam em outras atividades, como dar aulas, tocar em eventos, fazendo bicos ora aqui, ora ali), sem a devida formação, adquirindo vícios e vendo diminuídas as chances de desenvolvimento de suas potencialidades técnicas e de conhecimento musicais. Entretanto, muitos dos flautistas entrevistados tiveram a oportunidade de participar desses conjuntos sem deixar de lado a busca constante pela qualidade musical, mesmo tendo de conciliar o estudo e o trabalho desempenhado nesses conjuntos.

O flautista, que tem no tocar uma de suas práticas prediletas, ao se profissionalizar encontra diversas opções de atividades musicais, mas também se depara com a dura realidade do mercado de música no Brasil, sobretudo no que diz respeito à quantidade de postos de trabalho em orquestras e bandas, as quais não disponibilizam vagas suficientes para abrigar todos os flautistas que buscam um lugar ao sol no mundo do trabalho musical.

Além do desejo por um posto de trabalho, há ainda a preocupação por renda. É nesse momento que surgem nos relatos outro item significativo na vida desses sujeitos: a estabilidade. Ter um emprego fixo que garanta outros benefícios sociais além de salários pode representar um equilíbrio entre as obrigações da atividade musical e a busca pela qualidade musical. Mas o mundo do trabalho musical também não se mostra muito favorável a isso. São poucos os cargos no Brasil que permitem ao músico conquistar sua estabilidade e independência financeira, e, quando surgem, há grande concorrência e os candidatos precisam ter habilidade em seu instrumento, bom conhecimento musical e, em alguns casos, titulação – especialmente de pós-graduação.

Ser professor de música talvez seja o meio mais viável para que o flautista alcance a tão desejada estabilidade, salvo as poucas orquestras no país que possuem e mantêm carreiras profissionais estáveis. Entretanto, mais uma vez, temos que dizer: “nem tudo que reluz é ouro”. Nas universidades, onde os salários são melhores e a carreira é mais sólida, nem sempre há cursos de graduação em música com habilitação em flauta e, naquelas onde são oferecidos, há, geralmente, uma única vaga para professor de flauta. As poucas oportunidades nessas instituições fazem com que esses

músicos optem por cargos de professor da rede de ensino regular ou de escolas de música que tenham carreiras estabelecidas e garantidas, principalmente as mantidas pelas instâncias governamentais.<sup>682</sup> Ora, o fato de dizer que alguns músicos tenham como “opção” a carreira docente pode soar como um preconceito à atividade. Pelo contrário, a intenção passa longe disso. Diante do quadro apresentado (que corrobora seu uso) que termo utilizar?

Entretanto, essas opções não se referem apenas às escolhas pela carreira de professor de música. Como vimos, as más condições de trabalho, a pouca atenção dispensada aos espaços físicos, os baixos salários, a desvalorização do músico profissional e o desconhecimento das características da atividade musical por parte de quem dirige as instituições onde ocorrem as práticas musicais, são enfrentamentos que os músicos convivem diariamente e não se restringem às instituições em que acontece o ensino musical, ainda que nessas tais características sejam mais comuns do que em outros espaços de trabalho. Muitos dos conjuntos musicais espalhados pelo país não possuem salas de concertos próprias ou utilizam espaços muitas vezes não destinados à prática musical, com acústica inadequada, sem salas de estudo para os músicos, sem mão de obra de apoio especializada que garanta o bom andamento de ensaios e apresentações. Se lançarmos nossos olhares para os espaços em que o músico atua eventualmente (bares, restaurantes, igrejas etc.), a situação é ainda mais grave.

Ora, junte-se, a todas essas (más) qualidades dos espaços de trabalho, a incerteza do mercado de trabalho musical no Brasil e a falta de um emprego que permita alcançar a tão sonhada estabilidade. Temos de concordar que não é nada fácil ser músico nesse país.

Contudo, ter emprego e salário fixos (o que nem todos conseguem) não significa necessariamente que esses músicos tenham a tranquilidade e a garantia de que conseguirão cumprir com seus compromissos financeiros do dia a dia. É nesse momento, segundo os flautistas entrevistados, que exercer atividades variadas é uma maneira que esses músicos encontraram para complementar seus ganhos. No entanto, vale lembrar que, entre os entrevistados, apenas um declarou ser profissional autônomo e que viver (e sustentar-se) exclusivamente de atividades eventuais (como recitais de música de câmara, casamentos, festas, gravações em estúdio ou mesmo dando aulas particulares) é pouco viável no Brasil.

---

<sup>682</sup> Vale lembrar que vários flautistas afirmaram exercer atividades diferentes para as quais foram inicialmente contratados, um claro desvio de função de trabalho.

É nessa hora que atividades não ligadas às funções do instrumentista profissional (tais como editar e vender partituras, consertar e negociar flautas, compor e fazer arranjos musicais) e/ou que não pertençam ao mundo da música surgem para os flautistas como opções viáveis e possíveis de trabalho e renda.<sup>683</sup> Assim, esses músicos se desdobram, se multiplicam, inventam e reinventam atividades que possam mantê-los financeiramente, mas que também possam manter acesa a chama de amor que existe pela atividade musical, pela música, pela flauta,<sup>684</sup> e suprir suas necessidades musicais, fato que muitos dos músicos entrevistados disseram ser mais importante para a permanência no mundo da música do que propriamente a estabilidade de renda e trabalho,<sup>685</sup> e que os levam à constante experimentação sonora, à dedicação ao estudo e ao trabalho. Um amor à atividade musical que representa vida.

Vida que traz consigo novos significados à expressão “levar a vida na flauta”, que nada mais é, aos olhos do flautista brasileiro, um meio de viver cercado por dicotomias que marca significativamente sua construção identitária como trabalhador, entre o prazer que a música proporciona e as dificuldades de ser músico, entre o não fazer nada (como o próprio termo sugere) e as obrigações do mundo do trabalho, entre as imagens do malandro e do trabalhador, entre outras.

Uma construção identitária que assume, segundo Bauman, “a forma de uma experimentação infundável”. Uma construção em que os experimentos nunca terminam “em que você assume uma identidade num momento, mas muitas outras, ainda não testadas, estão na esquina esperando que você as escolha”.<sup>686</sup>

Felizmente, segundo esse autor, afinal,

---

<sup>683</sup> A música é uma profissão marcada pela acumulação de funções e diversificação dos setores de atividade. Porém, essas não são particularidades dos dias atuais. Segundo Scalzo e Nucci, com a diminuição da produção de ouro no final do século XVIII, início do XIX, no Brasil, diminuiu também “o dinheiro que pagava a atividade musical e seus profissionais. Os músicos passaram a exercer outras atividades, além da música, para ganhar a vida”. Scalzo, Marília e Nucci, Celso. *Op. cit.*, p. 18.

<sup>684</sup> E o que leva inúmeros jovens a entrar e permanecer no mundo da música mesmo diante das incertezas do trabalho musical no Brasil? O trecho a seguir, citado por Scalzo e Nucci, é bem significativo sobre essas escolhas e representativo sobre os limites tênues entre o prazer e a dificuldade de ser músico: “Onde essa brava gente vai buscar tanta força, como alimenta persistência e dedicação? Como explicar tantas pessoas dedicadas à música por tanto tempo? (...) Suas respostas envolvem sempre os olhos, sorrisos e o coração. Para eles, parece tratar-se de um assunto mais vivido do que pensado. Sua relação com a música soa tão natural como o ato de respirar. Parece que fazem o que precisam fazer e, por isso, dedicam-se a essa prática entranhada na cultura secular de amor à música”. Scalzo, Marília e Nucci, Celso. *Idem*, p. 20.

<sup>685</sup> É preciso lembrar que muitos flautistas disseram que ter múltiplas atividades é também uma maneira de complementar a atividade profissional na busca de realização musical e pessoal, como, por exemplo, um professor de flauta que toque em uma orquestra.

<sup>686</sup> Bauman, Zygmunt. *Op. cit.*, p. 91.



uma identidade fixa, coesa, firmemente fixada e solidamente construída seria um fardo, uma repressão, uma limitação da liberdade de escolha. Seria um presságio da incapacidade de destravar a porta quando a nova oportunidade estiver batendo.<sup>687</sup>

E o flautista parece que se inclui perfeitamente nessa perspectiva. A diversidade e a circularidade de atividades exercidas por ele demonstram que esse sujeito está aberto a uma multiplicidade de identidades, não se reconhecendo apenas como um músico erudito, mas, sobretudo, como músico, e que se vê como um profissional que atua em um mundo em permanente (re)construção.

Levar a vida na flauta para o flautista é também o ato de estudar. Não apenas o ato de praticar escalas, exercícios técnicos diversos, de interpretação, mas um momento particularmente imprescindível tanto para a sua formação quanto para o exercício profissional. Trata-se de uma relação íntima, de prazer e dever entre o músico e a música (muitas vezes confundida com o próprio trabalho ou mesmo como uma continuidade do mesmo), em uma prática diária, essencial para manter-se em forma musical, mental e fisicamente, muitas vezes comparada à atividade do atleta profissional.

O estudo representa ainda a relação do flautista com o seu instrumento de trabalho: a flauta. Uma busca alicerçada nas capacidades e nos limites pessoais e de seu próprio instrumento, que carrega não somente os aspectos sonoros (que por si já seriam muita coisa), mas, também, as questões pessoais de gosto e de identificação com determinado instrumento ou marca, com os tipos de materiais e técnicas empregados na fabricação da flauta, com os aspectos musicais de estilos e interpretação, com as respostas exigidas pelos tipos de conjuntos em que estão inseridos, com os ambientes a que serão submetidos e de que maneira isso será revertido ao flautista profissional.

Essas práticas cotidianas de estudo e trabalho distanciam o flautista das questões de dom e talento, e Luciana Requião nos chama a atenção para um importante questionamento:

Associar o resultado do trabalho musical a noções como o dom e o talento desvalorizam-se os processos de formação profissional e conseqüentemente fragilizam-se as suas relações de trabalho. (...) A noção de dom e talento da mesma forma contribui para ocultar o processo de trabalho realizado pelos músicos, desde seu aprendizado musical até o momento em que seu trabalho é consumido pelo público.<sup>688</sup>

<sup>687</sup> Bauman, Zygmunt. *Idem*, p. 60.

<sup>688</sup> Requião, Luciana. *Op. cit.*, p. 222-228.

São exatamente as práticas de estudo e trabalho que proporcionam ao flautista condições técnicas e conhecimento musical e permitem que leve a vida na flauta, tanto por prazer como por dever. Muitas das falas voltam-se aos entraves, às decepções e às incertezas da profissão. Porém, ninguém vive apenas de dificuldades. Falamos também, em diversos momentos, sobre o prazer que a música proporciona, especialmente para o músico, como na fala de uma flautista da jovem geração:

– Eu acho que fiquei falando muitos pontos negativos, mas, é claro que, todos esses pontos negativos, de certa forma, ficam de lado comparado ao prazer que se tem em estar nessa profissão. Então, esse prazer é muito maior do que qualquer dificuldade.

Porém, antes de ser prazer, a música foi para o futuro músico motivo de curiosidade. Curiosidade do que poderia ser tocar um instrumento, de como se processaria o fazer musical e que, aos poucos, foi se transformando em paixão.

Paixão demonstrada nas atitudes e nas falas desses músicos, sobretudo por meio da responsabilidade com o trabalho e da preocupação com a música, os colegas de trabalho e o público. Essa paixão revela ainda que o flautista não se descuida dos estudos constantes e dos trabalhos fixos ou esporádicos, que se entrega de corpo e alma a tocar bem o instrumento, que reconhece suas limitações e procura superar as dificuldades inerentes à atividade musical.

São caminhos percorridos na cotidianidade de estudo e trabalho que demonstram que “levar a vida na flauta” está longe de ser uma vida apenas de prazeres, despreocupações, irresponsabilidades, enfim, de uma vida mansa. Pelo contrário, demonstra que o flautista brasileiro é um sujeito, e como tal, “engajado no mundo social envolvido nesse mundo por seu corpo, suas crenças, seus desejos, seus pensamentos”, segundo Louis Pinto.<sup>689</sup>

O que se observa nos caminhos trilhados pelo flautista brasileiro é que se trata de um trabalhador qualificado que, como tantos outros trabalhadores em diferentes ofícios, tem compromissos e responsabilidades, a quem coube, cabe e caberá escolher os caminhos para traçar e alcançar os objetivos desejados para sua vida profissional.

Conhecer os caminhos trilhados pelo flautista é uma maneira de conhecer um pouco da vida desse músico como um trabalhador que busca em sua atividade

---

<sup>689</sup> Pinto, Louis. *Op. cit.*, p. 701.

profissional sua manutenção como indivíduo cotidianamente, inserido em uma contemporaneidade que propõe, segundo Giacomel *et all*, “uma flexibilização em relação ao próprio conceito de trabalho, não fixando apenas o emprego, mas considerando também outras formas de contrato, como o serviço de terceirização, o trabalho autônomo, informal, temporário, as cooperativas e os estágios”.<sup>690</sup>

Lançar o olhar a esse trabalhador pode ser uma forma de responder às inquietações suscitadas pela expressão “levar a vida na flauta”. De certa forma, esses profissionais sentem-se incomodados com a vinculação da expressão ao seu ofício. No entanto, não ao ponto de querer retirá-la da linguagem popular, mas para demonstrar que essa não é a especificidade de seu trabalho. Analisar os processos da construção identitária do flautista brasileiro como um trabalhador não é olhar para o que ele faz para que se pareça com outros trabalhadores e profissionais existentes no mundo do trabalho, pelo contrário, é olhar para aquilo que o identifique como músico, que se reconhece como trabalhador digno e que requer o conhecimento público como tal.

É possível que o flautista brasileiro guarde certos aspectos do romantismo do artista ou do malandro de outrora. Pode ser que, como artistas, sejam “excêntricos e loucos, ainda que poucos sejam ingênuos”, segundo Becker.<sup>691</sup> É provável que sejam, nas palavras de Andreas Pavel, “aves canoras entre os humanos”.<sup>692</sup>

Talvez o flautista brasileiro esteja, de acordo com um dos entrevistados, “mais para formiga do que para cigarra. (...) Talvez, seja uma cigarra que saiba cantar. Um híbrido de formiga com cigarra”. Ou talvez o flautista brasileiro seja um híbrido de cigarra com formiga, um trabalhador que sabe flautear e, como ninguém, “levar a vida na flauta”...

---

<sup>690</sup> GIACOMEL, Angélica *et all*. *Trabalho e contemporaneidade: o trabalho tornado vida*. In: Tania Mara Galli Fonseca e Patrícia Gomes Kirst (orgs). *Cartografias e Devires. A construção do presente*. Porto Alegre: UFRGS, 2003, p. 138.

<sup>691</sup> Becker, Howard S. *Op. cit.*, p. 197.

<sup>692</sup> Pavel, Andreas. *Poesia do Soprano*. In: Pavel, Andreas (Direção e Produção). *A fala da Flauta de Altamiro Carrilho*. São Paulo: Instituto Memória Musical Brasileira/Biscoito Fino/Media Dream/Art Invest/Petrobras/SESI, 2009. Produção: Andreas Pavel. Livro-Encarte do DVD, p. 9.

## REFERÊNCIAS

### 1. FONTES ICONOGRÁFICAS

Foto de arquivo pessoal de Antônio Carlos Guimarães

Foto de arquivo pessoal de Luís Carlos Vasconcelos Furtado

Fotos, charges, pinturas e desenhos de livros, revistas, jornais e sítios da internet.

### 2. FONTES ORAIS

Entrevistas com flautistas no Programa “Música em Pessoa” da Rádio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Entrevistas com flautistas brasileiros e estrangeiros no Brasil (realizadas entre janeiro de 2012 e maio de 2013).

Entrevistas com flautistas portugueses e estrangeiros em Portugal (realizadas entre maio de 2012 e março de 2013).

### 3. FONTES AUDIO-VISUAIS

*A fala da flauta de Altamiro Carrilho*. São Paulo: Instituto Memória Musical Brasileira/Biscoito Fino/Media Dream/Art Invest/Petrobras/SESI, 2009. Produção: Andreas Pavel. 4 DVDs. 365,5 min.

*Prova de artista*. Rio de Janeiro: BR Petrobras/ Coleção Canal Brasil, 2011. Produção: José Joffily. DVD. 84 min.

Filmagens realizadas pelo autor das entrevistas com flautistas no Brasil e em Portugal.

### 4. FONTES ELETRÔNICAS

<<http://afirse.ie.ul.pt/atas/AFIRSEActas2013.pdf>>. Acesso em 20 de maio de 2013.

<<http://antera.com.br/imaster/pt/component/content/article/2-noticias/96-stf-x-omb-ordem-dos-musicos-do-brasil>>. Acesso em 3 de janeiro de 2012.

<<http://blog.joseeduardomartins.com/index.php/2008/10/04/o-medo-do-palco-2/>>. Acesso em 23 de fevereiro de 2014.

<<http://coral.ufsm.br/festivaldeinverno/valeveneto.html>>. Acesso em 12 de junho de 2013.

<<http://culturafm.cmais.com.br/comecando/colunistas/claudia-toni/pelo-mundo-aborda-a-crise-que-enfrentam-as-orquestras-norte-americanas>>. Acesso em 21 de agosto 2013.

- <<http://ensaios.musicodobrasil.com.br/toninhocarrasqueira-flautabrasileira.htm>>. Acesso em: 19 de maio de 2011
- <<http://epocanegocios.globo.com/Revista/Epocanegocios/0,,EDG77944-8374,00.htm>>. Acesso em 9 de setembro de 2013.
- <<http://f5.folha.uol.com.br/colunistas/ricardofeltrin/957731-em-reportagem-globo-esconde-marca-de-carro-com-esparadrapo.shtml>>. Acesso em 10 de janeiro de 2014.
- <<http://jus.com.br/forum/333051/barulho-de-instrumento-de-um-vizinho-colado-na-minha-casa/>>. Acesso em 1 de novembro de 2013.
- <<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/contos/macn005.pdf>>.\_Acesso em: 5 de maio de 2013.
- <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues>>. Acesso em 20 de fevereiro de 2014.
- <<http://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19610207&printsec=frontpage&hl=en>>. Acessado em 8 de março de 2013.
- <<http://orchestramanagement.wordpress.com/2013/09/30/breaking-news-german-orchestras-national-protest-and-strike-day-september-30-2013/>>. Acesso em 30 de setembro de 2013.
- <<http://pt.slideshare.net/Jackiecienta/quino-ni-arte-ni-parte#>>. Acesso em 14 de fevereiro de 2014.
- <<http://rccs.revues.org/1209>>. Acesso em 14 de abril de 2010.
- <[http://redeglobo.globo.com/Tv\\_globo/Noticias/0,,MUL1274891-16162,00-VOCE+SABIA+CONCERTOS+PARA+A+JUVENTUDE+FICOU+ANOS+NO+AR.html](http://redeglobo.globo.com/Tv_globo/Noticias/0,,MUL1274891-16162,00-VOCE+SABIA+CONCERTOS+PARA+A+JUVENTUDE+FICOU+ANOS+NO+AR.html)>. Acesso em 11 de setembro de 2013.
- <<http://revistavivasaude.uol.com.br/saude-nutricao/noticias/ler-e-dort-qual-a-diferenca-151284-1.asp/>>. Acesso em 5 de fevereiro de 2014.
- <<http://seer.ufrgs.br/EmPauta/article/view/9381/5553>>. Acesso em 20 de fevereiro de 2012.
- <<http://ultimainstancia.uol.com.br/conteudo/noticias/42118/mpf+pede+que+supremo+a+cabe+com+regulamentacao+da+profissao+de+musico.shtml>>. Acesso em 18 de agosto de 2010.
- <[http://veja.abril.com.br/300403/p\\_130.html](http://veja.abril.com.br/300403/p_130.html)>. Acessado em 4 de agosto de 2011.
- <<http://veja.abril.com.br/noticia/vida-digital/dinheiro-publico-para-que#texto2>>. Acesso em 9 de agosto de 2011.
- <<http://www.abmusica.org.br>>. Acesso em 16 de dezembro de 2013.
- <[http://www.abraf.art.br/ABRAF/Abraf\\_files/Estatuto%20ABRAF.pdf](http://www.abraf.art.br/ABRAF/Abraf_files/Estatuto%20ABRAF.pdf)>. Acesso em 20 de outubro de 2013.
- <<http://www.abraf.art.br/XI-Festival-ABRAF/Informacoes.html>>. Acesso em 12 de junho de 2013.
- <<http://www.abramus.org.br/musica/720/isrc/>>. Acesso em 20 de março de 2014.
- <<http://www.abrapso.org.br>>. Acesso em 12 de setembro de 2013.
- <[http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/15.1/files/OPUS\\_15\\_1\\_Castro.pdf](http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/15.1/files/OPUS_15_1_Castro.pdf)>. Acesso em 10 de abril de 2010.

- <<http://www.artsjournal.com/slippeddisc/2013/08/exclusive-principal-flute-is-voted-out-of-sexist-racist-vienna-orchestra.html>>. Acesso em 22 de setembro de 2013.
- <<http://www.brasil.gov.br/economia-e-emprego/2013/10/servicos-sao-destaque-no-setor-cultural>>. Acessado em 20 de novembro de 2013.
- <<http://www.capes.gov.br>>. Acesso em 1 de fevereiro de 2014.
- <[http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP71\\_Conde\\_001.pdf](http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP71_Conde_001.pdf)>. Acesso em 2 de junho de 2010.
- <<http://www.conjur.com.br/2011-ago-01/musico-nao-registro-ordem-musicos-trabalhar>>. Acesso em 20 de dezembro de 2012.
- <<http://www.escolademusica.ufba.br/noticia/59/Palestra-sobre-o-Mestrado-Profissional-em-Musica-da-UFBA>>. Acesso em 10 de janeiro de 2013.
- <<http://www.lowflutes.com>>. Acesso em 20 de dezembro de 2013.
- <<http://www.mtecbo.gov.br>>. Acesso em 3 de setembro de 2011.
- <<http://www.musica.ufrj.br/index.php?option=com-content&view=article&id=45&Itemid=64>>. Acesso em 24 de junho de 2013.
- <<http://www.musicosdobrasil.com.br/ensaio.jsf>>. Acesso em 19 de maio de 2011.
- <<http://www.nfaonline.org/The-Organization/>>. Acesso em 16 de dezembro de 2013.
- <<http://www.osvigaristas.com.br/piadas/>>. Acesso em 20 de dezembro de 2013
- <<http://www.partes.com.br/cronicas/oflautista.asp>>. Acesso em 7 de julho de 2010.
- <<http://www.pinterest.com/pin/173107179398883949/>>. Acesso em 20 de dezembro de 2013.
- <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2007-2010/2008/lei/L11769.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2008/lei/L11769.htm)>. Acesso em 10 de dezembro de 2013.
- <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/Antigos/D94664.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/Antigos/D94664.htm)>. Acesso em 28 de agosto de 2013.
- <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Leis/L6533.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L6533.htm)>. Acesso em: 21 de setembro de 2011.
- <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/19790.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19790.htm)>. Acesso em 20 de janeiro de 2014.
- <<http://www.planalto.gov.br/ccivil/LEIS/L3857.htm>>. Acesso em 14 de agosto de 2010.
- <<http://www.rubedo.psc.br/Artlivro/soflauta.htm>>. Acessado em 25 de agosto de 2012.
- <<http://www.sbsociologia.com.br/portal/index.php>>. Acesso em 3 de setembro de 2011.
- <<http://www.scielo.br/pdf/tem/v10n20/07.pdf>>. Acesso em 22 de janeiro de 2014.
- <<http://www.soi.org>>. Acesso em 20 de maio de 2012.
- <<http://www.straubingerflutes.com/about.html>>. Acesso em 29 de setembro de 2013
- <[http://www.unifor.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=4789&Itemid=1408](http://www.unifor.br/index.php?option=com_content&view=article&id=4789&Itemid=1408)>. Acesso em 9 de setembro de 2013.

<[http://www.yamaha.com/about\\_yamaha/corporate/history/index.html](http://www.yamaha.com/about_yamaha/corporate/history/index.html)>. Acesso em 29 de outubro de 2013.

<<http://www.youtube.com/watch?v=ospGzeUncmI&feature=youtu.be>>. Acesso em 20 de dezembro de 2013.

<<http://www12.senado.gov.br/noticias/materias/2013/09/24/pec-da-musica-e-aprovada-e-segue-para-a-promulgacao>>. Acesso em 26 de setembro de 2013.

## 5. OUTROS SÍTIOS ELETRÔNICOS CONSULTADOS

Flautas Brannen-Cooper: <<http://www.brannenflutes.com>>.

Flautas Verne Q. Powell: <<https://powellflutes.com>>.

Flautas Wm. S. Haynes: <<http://wmshaynes.com>>.

Flute World: <<http://www.fluteworld.com>>.

Heitor dos Prazeres: <<http://www.heitordosprazeres.com.br>>

Ministério do Trabalho e Emprego: <<http://portal.mte.gov.br/portal-mte/>>.

Portal Brasil: <<http://www.brasil.gov.br>>.

Projeto Portinari: <<http://www.portinari.org.br/#>>.

The National Flutist Association: <<http://www.nfaonline.org>>.

## BIBLIOGRAFIA

ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. *Nos destinos da fronteira: história, espaços e identidade regional*. Recife: Bagaço, 2008.

ALMEIDA, Célia Maria de Castro. *Ser artista, ser professor. Razões e paixões do ofício*. São Paulo: Unesp, 2009.

ALTMAN, Fábio. *Sua empresa é uma orquestra?* Julho de 2007. Disponível em: <http://epocanegocios.globo.com/Revista/Epocanegocios/0,,EDG77944-8374,00.htm>. Acesso em 9 de setembro de 2013.

ALVES, Rubem. *Estórias para quem gosta de ensinar*. Campinas: Papirus, 2000.

ANTERA. *STF x OMB (Ordem dos Músicos do Brasil). Registro de músico em entidade de classe não é obrigatório*. Publicado em 1 de agosto de 2011. Disponível em: <http://antera.com.br/imaster/pt/component/content/article/2-noticias/96-stf-x-omb-ordem-dos-musicos-do-brasil>. Acesso em 3 de janeiro de 2012.

ANTUNES, Ricardo. *Os sentidos do trabalho. Ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho*. São Paulo: Boitempo, 2005.

ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. 11<sup>a</sup>. ed.

ASSIS, Machado de. *O Diplomático*. Disponível em <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/contos/macn005.pdf>. Acesso em: 5 de maio de 2013.

AZEVEDO, Luiz Heitor de. *Música e Músicos do Brasil. História – Crítica - Comentários*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1937.

BANDEIRA, Manuel; LUZ, José Baptista da; BARROSO, Gustavo. *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1943.

BARROS, José D'Assunção. *História Cultural: um panorama teórico e historiográfico*. Revista Textos de História, v. 11, n. 1/2, (2003), pp. 145-171.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BECKER, Howard S. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BENTO, Antonio. *Portinari*. Rio de Janeiro: Leo Christiano Editorial, 2003.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

BLANNING, Tim. *O triunfo da música. A ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*. São Paulo: Companhia da Letras, 2011.

BOERSMA, Deborah. *Integration of Women into the Flute Section of Orchestras from 1950 to the Present (Honors)*. 2006. *Papers*. Paper 1. Disponível em: [http://digitalcommons.iwu.edu/music\\_papers/1/](http://digitalcommons.iwu.edu/music_papers/1/). Acesso em 10 de dezembro de 2012.

BORGES, Vera. *A arte como profissão e trabalho: Pierre-Michel Menger e a sociologia das artes*. Revista Crítica de Ciências Sociais. Dezembro de 2003, pp. 129-134. Disponível em: <http://rccs.revues.org/1209>. Acesso em 14 de abril de 2010.



\_\_\_\_\_. *Teatro, Prazer e Risco. Retratos sociológicos de actores e encenadores portugueses*. Lisboa: Roma, 2008.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia da Letras, 2009.

BOTELHO, Isaura. *Romance de Formação: FUNARTE e Política Cultural. 1976 – 1990*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2000.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012. 11<sup>a</sup>. ed.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BOZON, Michel. *Práticas musicais e classes sociais: estrutura de um campo local*. In: Revista da Pós-Graduação em Música da UFRGS. Volume 11, no. 16/17, abril/novembro de 2000. Pp. 146-174. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/EmPauta/article/view/9381/5553>. Acesso em 20 de fevereiro de 2012.

BRANDÃO, José Maurício. *Ópera no Brasil: um panorama histórico*. Revista Música Hodie, Goiânia, V.12 - n.2, 2012, p. 31-47.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Economia e Política Cultural. Aceso, empresa e financiamento*. Frederico A. Barbosa da Silva (autor). Brasília: Ministério da Cultura, 2007a.

\_\_\_\_\_. Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão. IBGE. *Sistema de Informações e Indicadores Culturais 2003-2005*. Rio de Janeiro: IBGE, 2007b.

\_\_\_\_\_. Ministério do Trabalho e Emprego. *Classificação Brasileira de Ocupações*. Disponível em: <http://www.mtecbo.gov.br>. Acesso em 3 de setembro de 2011.

\_\_\_\_\_. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. *Decreto no. 94.664, de julho de 1987*. Aprova o Plano Único de Classificação e Retribuição de Cargos e Empregos de que trata a Lei nº 7.596, de 10 de abril de 1987. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/Antigos/D94664.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/Antigos/D94664.htm). Acesso em 28 de agosto de 2013.

\_\_\_\_\_. Presidência da República do Brasil. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. *Lei 3.857, de 22 de dezembro de 1960*. Cria a Ordem dos Músicos do Brasil e Dispõe sobre a Regulamentação do Exercício da Profissão de Músico e dá outras Providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil/LEIS/L3857.htm>. Acesso em 14 de agosto de 2010.

\_\_\_\_\_. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. *Lei nº. 9.790, de 23 de março de 1999*. Dispõe sobre a qualificação de pessoas jurídicas de direito privado, sem fins lucrativos, como Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público, institui e disciplina o Termo de Parceria, e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/19790.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19790.htm). Acesso em 20 de janeiro de 2014.

\_\_\_\_\_. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. *Lei no. 6.533, de 24 de maio de 1978*. Dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artistas e de técnico em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Leis/L6533.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L6533.htm). Acesso em: 21 de setembro de 2011.

\_\_\_\_\_. Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Lei 11.769, de 18 de agosto de 2008. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, Lei de Diretrizes e Bases da Educação, para dispor sobre a obrigatoriedade do ensino da música na educação básica. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2007-2010/2008/lei/L11769.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2008/lei/L11769.htm). Acesso em 10 de dezembro de 2013.

\_\_\_\_\_. UFG/EMAC. *Curso de Bacharelado em Música*. Projeto Político Pedagógico. Goiânia: UFG/EMAC, 2008a. Mimeo.

\_\_\_\_\_. UFG/EMAC. *Curso de Licenciatura em Música*. Projeto Político Pedagógico. Goiânia: UFG/EMAC, 2008b. Mimeo.

BRUNSWIK, H. (coord.) *Antigua Linguagem Portuguesa*. Lisboa: Empresa Lusitana Editora, 1910. Editor e Proprietário F. A. Miranda e Souza.

CALDAS, Aulete. *Minidicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

CAMPO GRANDE. *Diário Oficial de Campo Grande*. ANO XV n. 3.480. Quinta-feira, 15 de março de 2012.

CANAZIO, Aldo. *Dicionário de Masculinos e Femininos da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Barros S.A., 1960.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Consumidores e Cidadãos. Conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006. 6 ed.

CÂNDIDO, Antônio. *Dialética da Malandragem. Caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias*. In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 8, 1970, São Paulo, USP.

CARDOSO, André. *A música na corte de d. João VI, 1808-1821*. São Paulo: Martins, 2008.

CARPENTIER, Alejo. *O músico em mim*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CARRASQUEIRA, Antonio Carlos. *Flauta Brasileira*. Disponível em: <http://ensaios.musicodobrasil.com.br/toninhocarrasqueira-flautabrasileira.htm>. Acesso em 19 de maio de 2011.

CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. *Metamorfozes em Tradução*. São Paulo: USP, 2010. Relatório final de Pós-Doutorado. Disponível em: <http://www.usp.br/verve/coordenadores/raimundocarvalho/rascunhos/metamorfozesovidio-raimundocarvalho.pdf>. Acesso em 20 de dezembro de 2013.

CASTRO, Marcos Câmara de. *Os estilhaços da orquestra: Resenha do livro L'orchestre dans tous ses éclats: ethnographie des formations symphoniques, de Bernard Lehmann. Opus*, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 23-36, jun. 2009.

CERTEAU, Michel de e GIARD, Luce. *Entremeio*. In: CERTEAU, Michel, GIARD, Luce, MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano: 2. Morar, cozinhar*. Petrópolis: Vozes, 2003. 5ª. ed.

CERTEAU, Michel de. *A Cultura no Plural*. Campinas: Papirus, 2010. 6ª. ed.

\_\_\_\_\_. *A Invenção do Cotidiano. 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2008.

\_\_\_\_\_. Montaigne: “*Dos Canibais*”. In: CERTEAU, Michel de. *Lieu de L'autre. Histoire religieuse et mystique*. Paris: Gallimard-Seuil, Hautes Études, 2005. Tradução de Naraiana de Melo. Material de aula.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre: UFRGS, 2002a.

\_\_\_\_\_. *A história cultural entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 2002b.

COELHO, Edmundo Campos. *As profissões imperiais. Medicina, Engenharia e Advocacia no Rio de Janeiro - 1822-1930*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

COLARUSSO, Osvaldo. *A triste situação do ensino musical em nosso país*. 2013. Disponível em: <http://www.musica.ufrj.br>. Acesso em 10 de agosto de 2013.

COLDICOTT, Anne-Louise. *Avaliações Póstumas: o “herói romântico”*. In: COOPER, Barrya (org.). *Beethoven: um compêndio. Guia completo da música e da vida de Ludwig van Beethoven*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

COLI, Juliana Marília. “*Vissi d’arte*” por um amor a uma profissão (um estudo sobre as relações de trabalho e a atividade do cantor no teatro lírico). Tese de Doutorado em Ciências Sociais na Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2003.

CONDE, Idalina. *Artists as Vulnerable Workers*. CIES e-WORKING PAPER Nº 71. 2009. Disponível em: [http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP71\\_Conde\\_001.pdf](http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP71_Conde_001.pdf). Acesso em 2 de junho de 2010.

CONSULTOR JURÍDICO. *Músico não precisa de registro na Ordem dos Músicos*. Publicado em 1 de agosto de 2011. Disponível em: <http://www.conjur.com.br/2011-ago-01/musico-nao-registro-ordem-musicos-trabalhar>. Acesso em 20 de dezembro de 2012.

CORRÊA LACERDA, D. José Maria D’Almeida. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Lisboa: Escritório de Francisco Arthur da Silva. Editor, Proprietário. Rua dos Douradores, n. 31 E, 2 andar, 1859.

CULTURA FM. Começando o dia. *Pelo Mundo aborda a crise que enfrentam as orquestras norte-americanas. Claudia Toni comenta a lentidão na retomada da situação econômica das Sinfônicas*. Disponível em: <http://culturafm.cmais.com.br/comecando/colunistas/claudia-toni/pelo-mundo-aborda-a-crise-que-enfrentam-as-orquestras-norte-americanas>. Acesso em 21 de agosto 2013.

CUNHAL, Álvaro. *A arte, o artista e a sociedade*. Lisboa: Editorial Caminho, 1996.

D’ÁVILA, Raul Costa. *Odette Ernest Dias: discursos sobre uma perspectiva pedagógica da flauta*. Salvador: Universidade Federal da Bahia. Tese de Doutorado. 2009.

DALBOSCO, Eduardo e KUYUMJIAN, Márcia de Melo Martins. *Os desafios de compreender o trabalho informal*. Revista Ser Social, no. 5 (jul/dez/1999), pp. 189-220.

DALIA, Guillermo. *Cómo ser feliz si eres músico o tienes uno cerca*. Madri: Mundimúsica Ediciones, 2008.

DARNTON, Robert. *O grande massacre dos gatos e outros episódios da história cultural*. Rio de Janeiro: Graal, 1986. Tradução de Sonia Coutinho.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia Limitada/EdUSP, 1978. Tomo I, vol. I e II.

- \_\_\_\_\_. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia Limitada/EdUSP, 1978. Tomo II, vol. III.
- DELICADO, Ana, BORGES, Vera e DIX, Steffen. *Profissão e Vocação. Ensaio sobre grupos profissionais*. Lisboa: ICS, 2010.
- DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz. Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.
- Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa. Lisboa. Imprensa Nacional, 1881.
- DINIZ, André. *Joaquim Callado: o pai do choro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- DURAND, José Carlos. *Arte, Privilégio e Distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989.
- ELIAS, Nobert. *Mozart. Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- FELTRIN, Ricardo. Em reportagem. *Globo esconde marca de carro com 'esparadrapo'*. 11 de agosto de 2011. Disponível em <http://f5.folha.uol.com.br/colunistas/ricardofeltrin/957731-em-reportagem-globo-esconde-marca-de-carro-com-esparadrapo.shtml>. Acesso em 10 de janeiro de 2014.
- FERNANDES, Francisco. *Dicionário Brasileiro Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Globo, 1953. 2ª. ed.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Positivo, 2010. 5ª. ed.
- \_\_\_\_\_. *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1951. 9ª. ed.
- FLAUSINO, Márcia Coelho. *A voz rouca das manchetes. Como Veja mostrou os sem-terra em suas capas*. In: COSTA, Clélia Botelho da e MACHADO, Maria Salete Kern (orgs.). *Imagário e História*. Brasília: Paralelo 15, 1999. pp. 37-48.
- FONSECA, Marcelo Parizzi Marques. *Os principais desconfortos físico-posturais dos flautistas e suas implicações no estudo e na performance da flauta*. Belo Horizonte: 2005. Escola de Música da UFMG. Mimeo.
- FREIRE, Vanda Bellard. *Música e Sociedade. Uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao Ensino Superior de Música*. Florianópolis: ABEM, 2011.
- FUNDAÇÃO EDSON QUEIROZ. *A arte da liderança: uma visão empresarial da orquestra*. Disponível em: [http://www.unifor.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=4789&Itemid=1408](http://www.unifor.br/index.php?option=com_content&view=article&id=4789&Itemid=1408). Acesso em 9 de setembro de 2013.
- FURTADO, Luís Carlos V. *Música e Política Cultural no Brasil: Iniciativas do Ministério da Cultura de 1996 a 2000*. Dissertação de Mestrado. Goiânia: UFG/EMAC, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Trajétoias de formação do músico de concerto: um olhar aos casos dos flautistas profissionais no Brasil e em Portugal*. Lisboa: anais do XX Colóquio da Secção Portuguesa da AFIRSE. Formação Profissional: Investigação Educacional sobre teorias, políticas e práticas, 2013. pp. 1492-1497 Disponível em: <http://afirse.ie.ul.pt/atas/AFIRSEActas2013.pdf>. Acesso em Acesso em 20 de maio de 2013).

GAINES, James R. *Uma noite no palácio da razão. O encontro de Bach e Frederico, o Grande, na era do Iluminismo*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

GIACOMEL, Angélica *et al.* *Trabalho e contemporaneidade: o trabalho tornado vida*. In: Tania Mara Galli Fonseca e Patrícia Gomes Kirst (orgs). *Cartografias e Devires. A construção do presente*. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais. Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. *Relações de força: história, retórica, prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GIRON, Luís Antônio. *A mulher que roubou a batuta*. Revista *Época*, Rio de Janeiro, n. 812, pp. 186-190, 16 de dezembro de 2013.

GONÇALVEZ, Aline *et al.* *O papel social das bandas de música no Campo das Vertentes*. Disponível em: <http://www.abrapso.org.br>, sd. Acesso em 12 de setembro de 2013.

*Grande Dicionário Etimológico-Prosódico da Língua Portuguesa. Vocábulo, Expressão da Língua Geral e Científica – Sinônimos*. Contribuições do Tupi-Guarani por Francisco da Silveira Bueno. São Paulo: Saraiva, 1965. 3<sup>o</sup>. volume.

GROUT, Donald e PALISCA, Claude. *Historia de la música occidental*. Madri: Alianza Editorial, 1995. Vol. 1.

GURGEL, J. B. Serra e. *Dicionário de Gíria. Modismo Linguístico. O Equipamento falado do brasileiro*. Brasília: Edição do autor, 2009. 8<sup>a</sup>. ed.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons. Caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HAUSER, Arnold. *A arte e a sociedade*. Lisboa: Editorial Presença, 1984.

HELLER, Joseph. *Retrato do artista quando velho*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

HESSE, Hermann. *Sonho de uma flauta*. Disponível em: <http://www.rubedo.psc.br/Artlivro/soflauta.htm>. Acessado em 25 de agosto de 2012.

HOBBSAWM, Eric J. *História social do jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 1990. 6<sup>a</sup>. edição revista e ilustrada. 4<sup>a</sup>. impressão.

HOLLER, Marcos. *Os jesuítas e a música no Brasil colonial*. Campinas: Unicamp, 2010.

HOMEM, Fernando Pacífico. *EXPEDITO VIANNA: um flautista à frente de seu tempo*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2005. Artigo apresentado ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Dissertação de Mestrado. Mimeo.

HOUAISS Antônio, VILLAR, Mauro de Salles, FRANCO, Francisco Manoel de Mello. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JORNAL DE NOTÍCIAS. Mundo. *Pianista enfrenta pena de sete anos de prisão por ruído nos ensaios*. Publicado em 12 de novembro de 2012. Disponível em: [http://www.jn.pt/PaginaInicial/Mundo/Interior.aspx?content\\_id=3528210&page=-1#.UoIFs9hIQF0.facebook](http://www.jn.pt/PaginaInicial/Mundo/Interior.aspx?content_id=3528210&page=-1#.UoIFs9hIQF0.facebook). Acesso em 15 de novembro de 2013).

JUS NAVEGANDI. Fórum / Direito Penal. *Barulho de instrumento de um vizinho colado na minha casa..* Publicado em 31 de maio de 2013. Disponível em: <http://jus.com.br/forum/333051/barulho-de-instrumento-de-um-vizinho-colado-na-minha-casa/>. Acesso em 1 de novembro de 2013.

KÖPING, Ann-Sofie. *The symphony orchestra as workplace*. 1993. Enviado por email pela autora, em 23 de maio de 2012.

KOTHE, Fausto *et all.* *A motivação para o desenvolvimento do trabalho de músicos de orquestra*. *Per Musi*, n. 25, (2012), p. 100-106.

KUYUMJIAN, Márcia de Melo Martins. *A solidão de uma aventura. História da estória do garimpeiro*. Tese de Doutorado. Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília, 1996.

\_\_\_\_\_. *O trabalho e o social. Temporalidade e contextos históricos*. In: Revista Textos de História, v. 14, n. 1/2, Revista da Pós-Graduação em História da UnB. Brasília: POSHIS/UnB, 2006.

\_\_\_\_\_. *O trabalho na sombra da música*. In: BRITO, Eleonora Zicari (org.), PACHECO, Mateus de Andrade (org.) e ROSA, Rafael. *Sinfonia em Prosa. Diálogos da História com a Música*. São Paulo: Intermeios, 2013.

LAUTIER, Bruno. *Trabalho ou labor? Dimensões históricas e culturais*. In: Revista Ser Social, no. 5, jul/dez, 1999. Revista do Programa de Pós-Graduação em Política Social do Departamento de Serviço Social da UnB. Organizado por Márcia de Melo Martins Kuyumjian. Brasília; UnB, 1999.

LEBRECHT, Norman. *Exclusive: Principal flute is voted out of 'sexist, racist' Vienna orchestra*. 8 de agosto de 2013. Disponível em: <http://www.artsjournal.com/slippeddisc/2013/08/exclusive-principal-flute-is-voted-out-of-sexist-racist-vienna-orchestra.html>. Acesso em 22 de setembro de 2013.

LEITÃO, Leslie. *A liga do mal*. Revista Veja, 23 de setembro de 2013. São Paulo: Editora Abril. Edição 2.340, ano 46, no. 39.

LEVINE, Seyour e LEVINE, Robert. *Why they are not smiling: stress and discontent in the Orchestra workplace*. 1996. Disponível em: <http://www.soi.org>. Acesso em 20 de maio de 2012.

LISZT, Franz. *Cartas de um artista*. Barcelona: Tizona, 2009.

LUDOVICO, Thaís Loboque Aquino. *O músico anfíbio: um estudo sobre a atuação profissional multiface do músico com formação acadêmica*. Dissertação de Mestrado em Música – Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, 2007.

MACÊDO, Kátia Barbosa (organização). *O trabalho de quem faz arte e diverte os outros*. Goiânia: PUC Goiás, 2010.

MADEIRA, Mauro de Albuquerque. *Letrados, fidalgos e contratadores de tributos no Brasil Colonial*. Brasília: Unafisco/Sindifisco, 1993.

MAFFESOLI, Michel. *A transfiguração do político: a tribalização do mundo*. Porto Alegre, Sulina, 1997.

\_\_\_\_\_. *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes, 1999. 2ª. ed.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MARTINS, José Eduardo. *O Medo do Palco. Problemática e Possíveis Soluções*. Publicado em 4 de outubro de 2008. Disponível em: <http://blog.joseeduardomartins.com/index.php/2008/10/04/o-medo-do-palco-2/>. Acesso em 23 de fevereiro de 2014.

MARTINS, Sérgio. *Coisa de Rico*. Revista Veja. São Paulo: Abril, Edição 2222, Ano 44, no. 25, de 22 de junho de 2011. pp. 130-131.

\_\_\_\_\_. *O pianista. Nelson Freire deixa o recato de lado e fala de sua carreira e de sua vida*. Revista Veja. Edição 1800. 30 de abril de 2003. Veja on-line. Disponível em [http://veja.abril.com.br/300403/p\\_130.html](http://veja.abril.com.br/300403/p_130.html). Acessado em 4 de agosto de 2011.

MARX, Karl. *O Capital. Crítica da economia política. Livro primeiro. O processo de produção do capital*. Vol. 1. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

MASSARANI, Renzo. “*Não toque a flauta*”. Publicado em 7 de fevereiro de 1961. Disponível em <http://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19610207&printsec=frontpage&hl=en>. Acessado em 8 de março de 2013.

MATOS, Maria Izilda Santos de. *Cotidiano e Cultura. História, cidade e trabalho*. Bauru: EDUSC, 2002.

MAYOL, Pierre. *Morar*. In: CERTEAU, Michel, GIARD, Luce, MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano: 2. Morar, cozinhar*. Petrópolis: Vozes, 2003. 5ª. ed.

MED, Bohumil. *Vida de músico não é fácil. Pequeno manual de sobrevivência na selva musical – Dicas do Bohumil*. Brasília: MusiMed, 2004.

MEDEIROS, André Luiz. *Tudrey por ele mesmo*. PATÁPIO Informativo Oficial da Associação Brasileira de Flautistas. Ano XII, no. 26, julho de 2006.

MEIRA, Sandra Alves. *Flautistas de orquestra de Belo Horizonte: uma questão de memória*. Belo Horizonte: 2007. Dissertação de Mestrado. Escola de Música da UFMG. Mimeo.

MELLO, Denise. *LER e DORT qual a diferença? As doenças provocadas por esforços repetitivos precisam ser diagnosticadas precocemente*. Revista Viva Saúde. 2013. Disponível em: <http://revistavivasauade.uol.com.br/saude-nutricao/noticias/ler-e-dort-qual-a-diferenca-151284-1.asp/>. Acesso em 5 de fevereiro de 2014.

MELLO, Maria Thereza Ferraz Negrão de. “*Canta que a vida é um dia*”. *Memórias, paisagens sonoras e cotidiano na era do rádio*. In: BRITO, Eleonora Zicari (org.), PACHECO, Mateus de Andrade (org.) e ROSA, Rafael. *Sinfonia em Prosa, Diálogos da História com a Música*. São Paulo: Intermeios, 2013.

MENEZES, Flo. *Apresentação à edição brasileira de Adorno e o paradoxo da música radical*. IN: ADORNO, Theodor W. *Introdução à sociologia da música*. São Paulo: Unesp, 2011.

MENGER, Pierre-Michel. *Artistic labor marletes; contingent work, excess supply and occupational risk management*. In: GINSBURGH, Victor and THORSBY, David. *Handbook of the Economics of Art and Culture*. Volume I. Amsterdam: Elsevier Science, 2006.

\_\_\_\_\_. *Retrato do Artista enquanto Trabalhador. Metamorfoses do Capitalismo*. Lisboa: Roma, 2005.

- MERRIAM, Alan. *The Anthropology of Music*. Northwestern: Northwestern University, 1987.
- MICHAELIS. *Dicionário de Português Online*. Disponível em <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues>. Acesso em 20 de fevereiro de 2014.
- MILANESI, Luiz Augusto. *O Paraíso via Embratel: o processo de integração de uma cidade do interior paulista na sociedade de consumo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- MONTEIRO, Maurício. *A construção do gosto: música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro 1808-1821*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- MORAES E SILVA, Antonio. *Diccionario da Língua Portuguesa Recopilado de todos os impressos até o momento por Antonio de Moraes e Silva*. Lisboa: Typographia de M. P. Lacerda, 1823. Tomo Primeiro.
- MORELLI, Rita C. L. *Arrogantes, anônimos, subversivos. Interpretando o acordo e a discórdia na tradição autoral brasileira*. São Paulo: Mercado das Letras, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Indústria fonográfica. Um estudo antropológico*. Campinas: Unicamp, 2009.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. 3ª. ed. São Paulo: Autêntica, 2005.
- NESCHLING, John. *Música Mundana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- NEWSAM, David R. e NEWSAM, Barbara Sprague. *Making Money Teaching Music*. Cincinnati: Writer's Digest Music, 1995.
- NUNES, Jordão Horta e MELLO, Matheus Guimarães. *Socialização e identidade: o trabalho em serviços musicais*. XV Congresso Brasileiro de Sociologia. 2011. Disponível em <http://www.sbsociologia.com.br>. Acesso em 8 de outubro de 2011.
- OLIVEIRA, Maurício. *Patápio Silva, o sopro da arte. A incrível trajetória do flautista que se tornou um mito da música brasileira*. Florianópolis: Insular, 2012.
- ORCHESTRAMANAGEMENT. *Develop the Orchestra World. German Orchestras: National Protest and Strike Day – September 30, 2013*. Disponível em <http://orchestramanagement.wordpress.com/2013/09/30/breaking-news-german-orchestras-national-protest-and-strike-day-september-30-2013/>. Acesso em 30 de setembro de 2013.
- PAVEL, Andreas. *Poesia do Sopros*. In: PAVEL, Andreas (Direção e Produção). *A fala da Flauta de Altamiro Carrilho*. São Paulo: Instituto Memória Musical Brasileira/Biscoito Fino/Media Dream/Art Invest/Petrobras/SESI, 2009. Produção: Andreas Pavel. Livro-Encarte do DVD.
- PEDERNEIRAS, Raul. *Geringonça carioca: verbetes para um dicionário da gíria*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1922.
- \_\_\_\_\_. *Scenas da vida Carioca. Caricaturas de Raul*. Segundo álbum. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, Revista da Semana e Don Quixote, 1935.
- PESAVENTO, Sandra Jatthy. *História e História Cultural*. 2ª. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- PICHONERI, Dilma Fabri Marão. *Músicos de Orquestra: um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp, 2006.
- PIERUCCI, Antônio Flávio de Oliveira et al. *O Brasil Republicano, v. 11: economia e cultura (1930-1964)*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. Tomo III, 4ª. ed..



- PINTO, Louis. *Pierre Bourdieu e a Teoria do Mundo Social*. Rio de Janeiro: FGV, 2000.
- PLATÃO. *A República*. 9ª. ed. Porto: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- PORTAL BRASIL. *Serviços são destaque no setor cultural*. Publicado em 18 de outubro de 2013. <http://www.brasil.gov.br/economia-e-emprego/2013/10/servicos-sao-destaque-no-setor-cultural>. Acessado em 20 de novembro de 2013.
- PRESTES FILHO, Luiz Carlos. *Cadeia Produtiva da Economia da Música*. Rio de Janeiro: PUC-RJ/Instituto Gênese, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Economia da Cultura. A articulação necessária entre indústria e poder público*. IN: RIO DE JANEIRO. *Economia da Cultura. A força da indústria cultural no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Faperj/Coope/UFRJ, 2002.
- PROST, Antoine. *Fronteira e espaços do privado*. In: PROST, Antoine e VINCENT, Gérard (org). *História da Vida Privada 5. Da Primeira Guerra aos nossos dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- QUANTZ, Johann Joachim. *On playing the flute*. London: Faber and Faber, 1966.
- QUINO (Joaquín Salvador Lavado). *Ni arte ni parte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1988.
- RAYNOR, Henry. *História Social da Música. Da idade média a Beethoven*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1981.
- READ, Herbert. *Arte e Alienação. O papel do artista na sociedade*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1983.
- REQUIÃO, Luciana. *Eis aí a Lapa... Processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa*. São Paulo: Annablume, 2010.
- REVERBEL, Paula. *Dinheiro público para quê?* Vida Digital. 2011. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/vida-digital/dinheiro-publico-para-que#texto2>. Acesso em 9 de agosto de 2011.
- REVISTA VEJA. *Uma chance para o Brasil*. Edição de 9 de outubro de 2013, Edição 2342, ano 46, n. 41.
- REZENDE, Antonio Paulo. *História, cidade e literatura: travessias e encontros*. In: DIAS, André Luis Mattedi, COELHO NETO, Eurelino Teixeira e LEITE, Márcia Maria da Silva Barreiros (Organizadores). *História, cultura e poder*. Salvador: EDUFBA, 2010.
- RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Percurso do reconhecimento*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- ROCHA, Gilmar. *“Navalha não corta seda”: Estética e Performance no Vestuário do Malandro*. Revista Tempo. Número 20: África. 2005. Pp. 133-154. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/tem/v10n20/07.pdf>. Acesso em 22 de janeiro de 2014.
- RÓNAI, Laura. *Em busca de um mundo perdido. Métodos de flauta do Barroco ao século XX*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

\_\_\_\_\_. *Música Popular e Música Erudita: Água e Óleo? Músicos do Brasil*. 2009. Disponível em: <http://www.musicosdobrasil.com.br/ensaio.jsf>. Acesso em 19 de maio de 2011.

ROSA, Robervaldo Linhares. *Como é bom poder tocar um instrumento: Presença dos pianeiros na cena urbana brasileira - dos anos 50 do Império aos 60 da República*. Brasília, UnB/Instituto de Ciências Humanas, Departamento de História, PPGHIS, 2012.

ROSS, Alex. *Escuta só*. São Paulo: Companhia da Letras, 2011.

SALIBA, Elias Thomé. *As utopias românticas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

SANTANA, Sylvana de Castro Pessoa e SOUZA, Nícia Raies Moreria. *Além da diversão e arte, o pão: o mercado de trabalho da cultura na Região Metropolitana de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 2001.

SANTOS, Carolina Cassia Batista e KUYUMJIAN, Márcia de Melo Martins. *A informalidade e a apropriação do direito: considerações sobre a cidade de Brasília*. Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo, ano 11, no. 18, 2006, pp. 97-120.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos. *Apresentação da edição portuguesa*. IN: MENGER, Pierre-Michel. *Retrato do Artista enquanto Trabalhador. Metamorfoses do Capitalismo*. Lisboa: Roma, 2005.

SANTOS, Wanderley Guilherme dos. *Prefácio*. In: COELHO, Eduardo Campos. *As Profissões Imperiais. Medicina, Engenharia e Advocacia no Rio de Janeiro. 1822 – 1930*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

SCALZO, Marília e NUCCI, Celso. *Uma história de amor à música. São João del-Rei – Prados – Tiradentes*. São Paulo: BEÏ Comunicação, 2012.

SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli, PICHONERI, Dilma Fabri Marão e SEGNINI, Marina Petrilli. *Formação profissional e trabalho nas narrativas de músicos premiados*. São Paulo: Observatório Itaú Cultural, 2009.

SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli. *Formação Profissional e Trabalho nas Narrativas de Músicos Premiados*. Projeto Rumos Itaú Cultural Música. São Paulo: Itaú Cultural, 2009.

\_\_\_\_\_. *Criação rima com precarização: Análise do mercado de trabalho artístico no Brasil*. XIII Congresso Brasileiro de Sociologia, 2007. Disponível em: <http://www.sbsociologia.com.br/portal/index.php>. Acesso em 3 de setembro de 2011.

SENNETT, Richard. *A corrosão do caráter. Consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo*. 15ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

SILVA, Andreia Cristina Lopes da. *A influência da Escola Francesa de Flauta no Rio de Janeiro no Século XX*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

SILVA, Tomaz Tadeu. *A produção da identidade e da diferença*. In: SILVA, Tomaz Tadeu. *Identidade e Diferença. A perspectiva dos estudos culturais*. 8ª. ed.. Petrópolis: Vozes, 2008.

SOUZA, Márcio. *Fascínio e repulsa. Estado, cultura e sociedade no Brasil*. Rio de Janeiro: Edições Fundo Nacional de Cultura, 2000.

SOUZA, Maria das Graças Nogueira et alli. *Patápio: músico erudito ou popular?* Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

- SÜSKIND, Patrick. *O Contrabaixo*. Rio de Janeiro: Record, 1988. Tradução de Thomas Frey e Marcos Renaux.
- TAFFANEL, Paul e GAUBERT, Phillipe. *Méthode complète de flute*. Paris: Alphonse Leduc, 1958.
- TAUBKIN, Benjamim. *Viver de música. Diálogos com artistas brasileiros*. São Paulo: BEÍ, 2011.
- THOMPSON, Paul. *A voz do passado. História Oral*. São Paulo: Paz e Terra, 1997. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira.
- THORSBY, David e MILLS, Devon. *When are you going to get a real job?: an economic study of Australian artists*. Sydney: Australia Council, 1989.
- THORSBY, David e THOMPSON, Beverley. *But waht do you do for a living?: a new economic study of Australian artists*. McMahons Point, Sydney: Australia Council, 1994.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- TODOROV, João Cláudio e TOFFANO, Jaci. *Levar na flauta ou carregar o piano?* Correio Braziliense. Opinião. 19 de Outubro de 1995. Disponível em: <http://www.bv.fapesp.br/namidia/noticia/18392/levar-flauta-carregar-piano/>. Acesso em 21 de maio de 2012.
- TOFF, Nancy. *The Development of the Modern Flute*. Illinois: University of Illinois, 1986.
- \_\_\_\_\_. *The Flute Book. A complete guide for students and performers*. Nova Iorque: Oxford University, 1996.
- TOFFANO, Jaci. *As pianistas dos anos 1920 e a geração jet-lag. O paradoxo feminista*. Brasília: UnB, 2007.
- TOWSE, Ruth. *Economics of training artists*. In: GINSBURGH, Victor and THORSBY, David. *Handbook of the Econimics of Art and Culture*. Volume I. Amsterdam: Elsevier Science, 2006.
- ÚLTIMA INSTÂNCIA. *Depois do jornalismo... MPF pede que Supremo acabe com regulamentação da profissão de músico*. Publicado em 14 de julho de 2009. Disponível em: <http://ultimainstancia.uol.com.br/conteudo/noticias/42118/mpf+pede+que+supremo+acabe+com+regulamentacao+da+profissao+de+musico.shtml>. Acesso em 18 de agosto de 2010.
- UNES, Wolney. *O enigma da música. Ensaios sobre a dicotomia prática ou reflexão musical*. Jornal de Resenhas, São Paulo, n. 9, p. 19, 2010.
- VELASQUEZ, Cinara Dalla Costa. *O Flautista e o som de um viver*. Publicado em 12 de maio de 2009. Disponível em: <http://www.partes.com.br/cronicas/oflautista.asp>. Acesso em 7 de julho de 2010.
- VELLOSO, Monica Pimenta. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-1930). Mediações, linguagens e espaço*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2004.
- VÉSPOLI, Sandra. *Do outro lado do ECAD. Todas as respostas que você procura*. Rio Claro: Medjur, 2004.
- VICENTE, Filipa Lowndes. *A arte sem história. Mulheres e cultura artística (Séculos*

XVI – XX). Lisboa: Babel/Athena, 2012.

VIOTTI, Manuel. *Novo dicionário da gíria brasileira*. 2. ed. São Paulo: Bentivegna, 1956.

WARRACK, John. *Mozart. Flute Concertos K. 313 & K, Andante for Flute and Orchestra*. Àurele Nicolet, flute. Concertgebouw Orchestra, Amsterdam, David Zinman. Philips, 1979. Encarte de LP.

WEBER, Max. *A Ética Protestante e o “Espírito do Capitalismo”*. São Paulo: Companhia da Letras, 2004. 11<sup>a</sup>. Reimpressão.

\_\_\_\_\_. *Ciência e Política: duas vocações*. Brasília: UNB, 1983.

WOOLF, Virginia. *Um quarto que seja seu*. Lisboa: Vega, 1978.

ZANON, Fábio. *Música como profissão*. In: LIMA, Sonia Albano de. *Performance e Interpretação Musical. Uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa Editora, 2006.