

Aprender a ser músico: circularidade entre formação e atuação profissional no cenário de Santa Maria-RS

LEARNING TO BE A MUSICIAN: CIRCULARITY BETWEEN PROFESSIONAL EDUCATION AND
PROFESSIONAL ACTIVITY IN SANTA MARIA-RS SCENARIO

LUÍS FERNANDO LAZZARIN Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) ▶ llazza@hotmail.com

FELIPE BATISTELLA ALVARES Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) ▶ felipebalvares@yahoo.com.br

resumo

Esta pesquisa analisou os processos de produção de identidades em um grupo de músicos da cidade de Santa Maria/RS. Inserida nas teorizações propostas pelos Estudos Culturais, a investigação apontou uma circularidade entre formação musical e atuação profissional, em que o músico, seja na “escola da vida” ou em instituições de ensino, estabelece uma constante busca por novas oportunidades de trabalho através de um intensivo investimento em si próprio. A investigação considera que estão em jogo, na produção das identidades desses músicos, diferentes artefatos e instâncias culturais que educam cotidianamente, inserindo em suas vidas formas específicas de experimentar música que moldam as escolhas e caminhos a serem percorridos durante a trajetória profissional. A pesquisa mostrou que, como efeito dessas pedagogias culturais, emerge um profissional atento a uma ampla gama de possibilidades de atuação profissional, o que, por sua vez, exige um senso de oportunidade, inovação e flexibilidade próprio de uma discursividade empreendedora.

PALAVRAS CHAVE: educação; educação musical; identidade.

abstract

This research analyzed the processes of identity production in a group of musicians in the city of Santa Maria-RS. Grounded on theorizations proposed by Cultural Studies, this investigation pointed out circularity between musical education and professional activity, in which musicians, either in the “life school” or in education institutions, constantly search for new work opportunities through intensive investment in themselves. The investigation considers that, in the production of those musicians’ identities, different cultural artifacts and situations that daily educate are at stake by inserting in their lives specific ways of experiencing music, thus molding choices and paths to be taken along their professional trajectory. The research showed that, as an effect of those cultural pedagogies, there is the emergence of a professional who is attentive to a wide range of possibilities of professional activity, which, in turn, requires a sense of opportunity, innovation and flexibility inherent to an entrepreneurial discursivity.

KEYWORDS: education; music education; identity.

cenário

Como pesquisadores, temos observado que muitos profissionais da área de música, na cidade de Santa Maria, situada estado do Rio Grande do Sul, exercem duas ou mais funções. Os profissionais da área da música, em muitos casos, atuam como professores particulares ou de escolas de música, na produção de trilhas para cinema, publicidade, como regentes de corais, administrando projetos sociais, como técnicos de som em estúdios e espetáculos ao vivo, como instrumentistas de festivais, de orquestra ou como free-lancer em shows e gravações. Os músicos, por escolha ou por necessidade, circulam em várias frentes de trabalho e são interpelados por múltiplos modos de ser músico profissional.

Propusemos, nesta investigação, desenvolver uma análise sobre os mecanismos e as estratégias que são operadas no cenário profissional da música de Santa Maria, no sentido da constituição da identidade dos músicos. Consideramos que diferentes artefatos culturais educam cotidianamente, inserindo nas vidas dos músicos diferentes e específicas formas de experienciar música que moldam as escolhas e caminhos a serem percorridos durante a trajetória profissional.

É importante ressaltar que não nos propusemos a realizar alguma categorização ou sistematização de caráter essencialista dos modos de ser músico profissional santa-mariense. É fundamental o entendimento de que este trabalho apresenta resultados contingentes e que não há “modos de ser” isolados, únicos, e sim uma heterogeneidade discursiva atuante na produção das identidades analisadas.

O trabalho analisa o que os músicos dizem a respeito de seus contatos iniciais com a música e de que forma eles narram suas atividades de aprendizado e atuação profissional. Tratamos dos diferentes espaços nos quais, ao mesmo tempo em que se pratica, transmite-se e aprende música, aprendem-se também diferentes modos de ser músico.

pauta teórica

A orientação teórica escolhida para conduzir as investigações sobre os modos de ser músico no cenário santa-mariense está inspirada no campo dos Estudos Culturais e em suas articulações com a educação. Esse campo pressupõe um entendimento específico sobre a constituição de nossas verdades, isto é, a forma como damos sentido às coisas. O meio privilegiado que temos para fazer isso é a linguagem. Nesse sentido, discutimos como a linguagem assume um papel central na cultura e na produção da identidade. Para os efeitos deste texto, ao nomear e caracterizar de uma ou outra forma quem participa desta ou daquela prática musical, a linguagem ao mesmo tempo os inventa, ou seja, a “realidade” é resultante de uma ação produtiva operada pela linguagem. Assim, o significado “surge não das coisas em si – a ‘realidade’ – mas a partir dos jogos de linguagem e dos sistemas de classificação nos quais as coisas são inseridas” (HALL, 1997, p. 12).

A essa prática linguística, que nomeia ao mesmo tempo em que produz conhecimento e cria verdades sobre algo, atribui-se o nome de discurso. O termo discurso “refere-se tanto a essa prática da linguagem que produz conhecimento através da representação quanto ao modo como o conhecimento é institucionalizado, modelando práticas sociais e pondo novas práticas em funcionamento” (HALL, 1997, p. 27). A língua manipula um sistema de representações, ou seja, utiliza signos e símbolos para representar conceitos, ideias ou sentimentos. Esses símbolos

podem ser sons, escritos, notas musicais, imagens eletrônicas, palavras. Isso significa dizer que, embora os objetos existam de forma “real” ou “concreta”, seu significado só se estabelece nos jogos de linguagem em que são inseridos (HALL, 1997). Ao conjunto desses processos de produção, circulação e consumo da significação na vida social, damos o nome de cultura.

Assim, nada é derivado de um caráter natural ou fixo, e tudo é produzido pela prática social da linguagem. Os discursos não se reduzem à manifestação de um sujeito que fala soberanamente sobre algo. De outra forma, as práticas discursivas estabelecem o que pode e o que não pode ser dito, instituem regimes de verdades, estabelecem o que faz e o que não faz sentido, moldam, organizam e hierarquizam a realidade.

Cada discurso movimenta-se negociando e/ou resistindo a outros, tentando impor seus significados como verdadeiros no campo contestado da cultura. As identidades são constantemente reinventadas, na medida em que, cada vez que grupos ou indivíduos se descrevem ou se explicam (sua história, suas tradições), produzem discursivamente suas identidades. Cada vez que se fala, fala-se a partir de um determinado lugar, que, por sua vez, não permanece o mesmo em todas as situações. Ao mesmo tempo em que falamos, também somos falados, o que nos posiciona ora em um lugar, ora em outro, e “nesses lugares há interditos, lutas, modos de existir, dentro dos quais me situo, deixando-me ser falado e, ao mesmo tempo, afirmando de alguma forma minha integridade” (FISCHER, 2001, p.11). Em meio a essa heterogeneidade discursiva, produzem-se identidades, uma vez que cada discurso circunscreve as regras pelas quais como cada um deve comportar-se e agir.

Somos produzidos por uma série de discursos, todos implicados em relações de poder/saber. Poder e saber também se implicam mutuamente, e todo ponto de exercício de poder é um lugar de formação de saber. É nessa direção que o esforço desta pesquisa ajusta o seu foco ao discutir como funciona o conjunto de discursos que regulam a produção das identidades profissionais dos músicos. Ou seja: que efeitos produzem as coisas ditas operadas pelas relações de poder e saber?

O poder aqui não tem dono, não é um atributo; não se deve entendê-lo como um instrumento de dominação de um sujeito sobre os outros. O poder movimenta-se, circula, coloca uma rede de significações em funcionamento. Tratamos de um poder que não é repressivo, opressivo, que proíbe ou que é imposto de uma maneira vertical. O que interessa é tomar o poder não como um objeto que alguns possuem e exercem sobre outros que lhes são submetidos, mas como uma relação que se estabelece. Essa abordagem propõe um poder horizontal, disseminado, capilar, que circula em meio aos diferentes discursos. Nas malhas do poder, “os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer este poder e de sofrer a sua ação” (FOUCAULT, 1979, p. 183).

A pesquisa abordou o cenário musical santa-mariense, entendendo que “a educação musical deve ser muito mais do que aquisição técnica; ela deve ser considerada como prática cultural que cria e recria significados que conferem sentido à realidade” (ARROYO, 1999, p. 19). As identidades dos músicos aqui analisadas são entendidas como efeito de disputas discursivas que acontecem no território da cultura, entre grupos em diferentes posições de poder. Os artefatos e instâncias culturais podem ser entendidos como pedagógicos no sentido de que regulam, moldam e controlam opiniões, discursos, gestos e condutas – enfim, uma série de combinações

variáveis entre restrição e liberdade, autonomia e coerção, estabelecendo os limites entre o que é proibido e o que é permitido ser, através de uma série de práticas, saberes e exercícios.

As identidades são construções que se narram e, nesse sentido, são inventadas, performativas. São pensadas como composições de fragmentos, colagens, negociações, tentativas de inclusão e exclusão discursiva. Os discursos que as produzem não atuam separadamente. Não há hierarquias, nem mesmo uma ordem cronológica que estabeleça um funcionamento rigidamente ordenado, mas negociações de acordo com as necessidades e conveniências com que os sujeitos se deparam em suas experiências no mundo da música. Isso significa perceber que “ser isso ou aquilo ou ser diferente disso ou daquilo é algo que se estabelece simbólica e discursivamente em meio às relações de poder que permeiam as lutas pelo significado nas práticas sociais de grupos assimetricamente posicionados” (COSTA, 2008, p. 491). Contudo, não significa que tudo seja cultura, mas que toda prática social tem algo de cultural e, conseqüentemente, de discursivo.

Nesse contexto, o músico profissional estabelece as relações que vão constituir-lo, desde suas buscas por aprender a tocar um instrumento até sua atuação profissional. Nessa trama, existe um conjunto de condições de possibilidade que tornarão possível a emergência das identidades dos músicos. Essas condições estão atravessadas por uma “urgência histórica”, ou seja, os significados produzidos são localizados historicamente. Isso reafirma a não-linearidade dos discursos, a impossibilidade de resultados definitivos e a existência de um músico que está permanentemente aberto a ressignificações de sua identidade.

cadências investigativas

Falar sobre “uma” metodologia a ser utilizada em uma pesquisa que tem como orientação os Estudos Culturais não é uma tarefa fácil. O que há são cadências investigativas, que colocam em movimento um processo metodológico, a ser definido pelo próprio desenrolar da pesquisa.

Por parte dos Estudos Culturais, encontramos suficientemente explicada a condição de que nenhuma metodologia é a “sua”; assim como nenhuma pode ser privilegiada e empregada com garantias sobre como responder às questões de dados contextos (e, também por isso, nenhuma metodologia pode ser descartada antecipadamente); da mesma maneira como nenhuma traz a confiança de se obterem boas respostas (CORAZZA, 2007. p. 119).

Essa abertura e ampliação das possibilidades metodológicas não devem ser interpretadas como falta de rigor ou de sistematicidade científica. Lidar com a experiência humana – eminentemente histórica –, objeto do conhecimento das Ciências Humanas e Sociais, aumenta nossa preocupação e nosso compromisso com as análises de fenômenos que não podem ser reproduzidos e controlados no mesmo sentido da experiência de laboratório – padrão de validação da verdade para as Ciências Experimentais que se estendeu para o conjunto das ciências. Estamos atentos a essa problemática, que afeta a pesquisa qualitativa e vem sendo objeto de disputa ao longo da história da ciência.

Para a produção da materialidade da pesquisa, foram empregadas entrevistas semiestruturadas com músicos profissionais atuantes na cidade de Santa Maria. A escolha

desses sujeitos obedeceu a um critério relacionado à proximidade entre pesquisadores e músicos pesquisados. Por isso, lidamos permanentemente com um movimento de estranhamento e familiaridade em relação aos músicos entrevistados. Ao mesmo tempo em que precisamos manter uma distância objetiva dos fenômenos que observamos, não permanecemos exteriores às relações, em uma pretensão de neutralidade científica, uma vez que os resultados de pesquisa dependem, em todos os sentidos, da forma como nos inserimos no grupo pesquisado. Nesse sentido, a convivência profissional quase diária no mesmo metier dos pesquisados possibilitou uma abordagem de pesquisa que teve a intenção de realizar uma interpretação do fluxo do discurso social que tenta “salvar o dito” num tal discurso da sua possibilidade de extinguir-se e fixá-lo em formas pesquisáveis” (GEERTZ, 1989, p. 31). Nossa condição de pesquisadores não nos colocou em um lugar privilegiado, que nos conferisse neutralidade ou imparcialidade para ouvir as narrativas dos entrevistados, uma vez que a abordagem teórica e os próprios instrumentos de pesquisa são atravessados pela heterogeneidade discursiva que também subjetiva os pesquisadores. Abaixo a composição do grupo pesquisado.

1-Músico A	Professor universitário – Doutor em música.
2-Músico B	Professor universitário – Percussionista – Doutor em educação.
3-Músico C	Tecladista/Produtor musical – Trabalha com música publicitária e música nativista.
4-Músico D	Produtor musical/Professor universitário.
5-Músico E	Contrabaixista e técnico de estúdio – Ingresso no novo curso de Música e Tecnologia.
6-Músico F	Violonista/Produtor musical/Professor universitário

TABELA 1 *Composição do grupo de profissionais da música pesquisado.*

O contato com os músicos participantes da pesquisa foi estabelecido através do MSN (programa de mensagens instantâneas via Internet) e de entrevistas gravadas em áudio realizadas pessoalmente. Compartilhamos com Louro (2004, p. 27) a ideia de que “é durante a entrevista que se faz ‘história’, na medida em que as lembranças são reconstruídas no ato de se narrar”. A escolha de entrevistas através do MSN justificou-se pela dificuldade de ajustar horários para as visitas e pela sugestão de alguns entrevistados. cremos que essa ferramenta facilitou o trabalho, principalmente pela possibilidade de posteriormente solicitar outros questionamentos que entendemos necessários. As entrevistas feitas pessoalmente na casa dos entrevistados tiveram um tempo de fala maior, com mais conteúdo, e constatamos uma melhor dinâmica no diálogo entre entrevistador/entrevistado em relação ao MSN. Para realização da coleta de dados, foi elaborado um roteiro de entrevistas a partir das seguintes questões norteadoras: Quais foram os primeiros contatos que você teve com a música? Como foi sua formação musical? De que modo você iniciou sua atuação profissional? O que você entende por “mercado da música”, e como você o enxerga hoje? De que modo você poderia descrever sua identidade musical?

a escola da vida e o aprender “na marra”

Em todas as entrevistas realizadas, propusemos o questionamento sobre como ocorreram os primeiros contatos dos sujeitos com atividades musicais. É recorrente, nos relatos dos músicos, que esses contatos ocorram através de atividades familiares, com amigos ou com colegas de escola, na infância ou na adolescência.

Essas experiências consolidam-se em práticas como: o grupo de colegas da escola organiza-se para formar uma banda; uma roda de música feita com amigos do mesmo bairro; a participação em um projeto social, escola de samba ou banda marcial; ou até mesmo na presença de um parente (pai, tio) que toca algum instrumento. Esses são os elementos que desencadeiam e estimulam uma série de outras atividades que o indivíduo percorrerá durante sua carreira musical.

Eu sou sobrinho de percussionistas, de músicos. A minha família em Porto Alegre fundou uma escola de samba, a União da Vila IAPI. Esse foi o meu primeiro contato com a percussão, tocando repinique em uma bateria de escola de samba. Antes de tocar repinique, eu tocava violão, instrumento que ganhei ainda pequeno (MÚSICO B, entrevista em 21/12/2011).

De acordo com as narrativas, é a partir de um “despertar” para a música pelo fascínio, por encantamento, pela influência de parentes ou de amigos, que surge o interesse em tocar um instrumento e estudar música, fazendo disso, posteriormente, uma profissão. Ver os pais, os irmãos, os amigos ou colegas da escola tocando um instrumento é uma experiência que estimula esse indivíduo a traçar algum envolvimento com a música. Com isso, surge a vontade de participar de um grupo musical na escola, em casa, no bairro. Essas situações assumem um caráter pedagógico, criando um ambiente que permite um aprendizado através da troca de informações e observações, ensinando, mostrando como fazer.

Eu cresci vendo a figura do meu pai ouvindo música na eletrola todos os dias. Então, eu e meus irmãos crescemos ouvindo discos. Depois, meus irmãos aprenderam a tocar violão, e eu fui nesse embalo, sendo que, depois disso, meus pais me colocaram para aprender piano (...). Nessas aulas, eu estudava apenas música clássica e, em casa, eu fazia música popular com meus irmãos. Na época, tocávamos a jovem guarda (MÚSICO A, entrevista em 14/01/2011).

As práticas conjuntas em família, a audição das canções dos discos, da televisão, do rádio, o estudo com o professor de piano, formam um conjunto de coisas ditas e de significados que atuam na produção de subjetividades desse sujeito. Podemos dizer que suas escolhas são reguladas culturalmente pelas preferências musicais de seus familiares, pelo estilo musical e comportamental dos músicos da Jovem Guarda – que era a música de sucesso da época – e da música clássica (no caso acima, os estudos nas aulas de piano). Essas declarações fazem emergir algumas “verdades”, dentre as quais, observa-se a demarcação de fronteiras simbólicas. Nesse caso, evidencia-se a separação operada entre a música popular e a música erudita, mostrando que a primeira se aprende ouvindo discos e tocando com os irmãos; já a segunda deve ter seu processo de ensino realizado em aulas com professores especializados, lugar onde não é permitido tocar canções da Jovem Guarda.

Logo após aprender as primeiras lições, é também comum a esses jovens músicos formar suas primeiras bandas, duplas, etc. Apresentar-se em um palco, com uma plateia assistindo, é o

objetivo de muitos desses principiantes. Depois de escolher um repertório e fazer alguns ensaios, é hora de “correr atrás” de um show. Mesmo ainda em fase de aprendizado, esse sujeito já está em um palco, muitas vezes se apresentando ao lado de profissionais e sendo remunerado. “No caso de músicos no Brasil, com ênfase na música popular, geralmente com um pouquinho de formação tu já começa a atuar” (Entrevista MÚSICO A, em 14/01/2011). As bandas e seus repertórios configuram-se em um mecanismo que permite o aprendizado de determinados saberes: os conteúdos específicos para executar um instrumento, habilidades em “tirar músicas de ouvido”, ler cifras, conhecer ritmos de música popular, por exemplo.

Aprendi a tocar violão com um senhor de idade que foi meu primeiro professor em Uruguaiana. Ele me deu as noções básicas do instrumento, e só comecei a tocar baixo por necessidade, quando fiz oito aulas para aprender algumas levadas para sair tocando e aprender na marra em cima do palco, como a maioria dos músicos (MÚSICO E, entrevista em 09/01/2011).

Os músicos constituem suas identidades ao longo de sua história de vida, durante suas experiências profissionais, em práticas musicais “desinteressadas” do seu cotidiano e também em seu percurso escolar/acadêmico. As identidades dos músicos profissionais de Santa Maria devem ser entendidas como uma produção contingente e historicamente constituída. Elas não são dadas anteriormente à experiência, ou seja, esses sujeitos constituem-se como profissionais no percorrer de sua trajetória de vida.

Aprendi a tocar violão só de olhar os meus irmãos e perguntar como é que fazia. Aprendi meio na marra, nunca tive um professor que me ensinasse. Perguntava, tinha também umas tias que tocavam violão. E, paralelamente, eu ia estudando piano erudito, que era uma coisa que, em um primeiro momento, não tinha nada a ver com a música que eu fazia em casa. Talvez isso tenha sido o fato que determinou que eu parasse, por um tempo, de estudar o piano (MÚSICO A, entrevista em 14/01/2011).

Mesmo músicos com formação superior parecem precisar desses outros caminhos para especializar-se em áreas específicas. Esse é o caso do entrevistado MÚSICO D, que atualmente é professor de um curso superior de música. Esse profissional obteve uma formação acadêmica em Licenciatura em Música e o mestrado em educação; paralelamente, manteve uma produtora de áudio, produzindo jingles, trilhas para teatro e para cinema. Sua fala demonstra que, por todos os motivos apontados nesta análise, esse sujeito, por necessidade, precisou romper as “fronteiras” entre música popular, ensino acadêmico e música publicitária para conquistar seu mercado de trabalho.

Comecei de modo autodidata a atuar no mercado publicitário, em audiovisuais e teatro, durante a minha graduação. Fui estagiário em agência de publicidade por oito meses. Essa experiência, somada à prática com bandas, à formação acadêmica na UFSM e com mediação de recursos tecnológicos variados, me possibilitou gravar um disco solo instrumental no ano de 2000 e, em seguida, atuar profissionalmente nos mercados já citados com uma produtora de áudio fundada e viabilizada por mim (MÚSICO D, entrevista em 18/01/2011).

O entrevistado acima relata sua ampla trajetória de estudos e afirma ter passado por uma série de investimentos acadêmicos e extra-acadêmicos. Ele mostra que organizou sua vida

profissional aliando um curso de graduação em licenciatura com a função de instrumentista em bandas de rock e a atuação como produtor de audiovisuais, música para teatro e publicidade. Em sua narrativa, observamos a argumentação de que os estudos são investimentos em sua capacidade em produzir um disco solo e criar uma produtora de áudio. Tal discurso coloca em movimento subjetividades de um modo de ser músico que necessita legitimar-se através de um alto nível de conhecimentos específicos, e para isso é preciso investir em estudos.

Embora a palavra autodidata, utilizada pelo músico D, remeta a alguém que dirige o próprio aprendizado, isso não significa que aprenda sozinho. Mesmo que estejam sempre buscando novas fontes de informação e conhecimentos musicais para melhorar sua performance musical – olhar e perguntar como é que se faz, como declara o músico A –, nas entrevistas, os músicos A e E referem-se a situações em que se aprende música “na marra”, em conjunto, nos ensaios ou mesmo durante o espetáculo, no palco. O “na marra”, citado em duas das entrevistas, tem uma conotação positiva, uma vez que descreve uma situação em que se aprende com quem é considerado competente e durante a própria atividade profissional. Parece-nos uma busca pela garantia de um aprendizado efetivo, não no sentido de “cumprir uma obrigação”, mas de um “forçar-se a aprender” para também se tornar um músico competente. “Tocar na marra” é aprender na prática, durante as performances com outros músicos profissionais: observar como se faz, perguntar como se faz e tentar reproduzir. O sentido de aprender “na marra” é bem singular, ou seja, aprender a tocar o instrumento por uma exigência profissional que o próprio músico se impõe, uma vez que está “imerso” na prática musical coletiva.

Outro dos entrevistados, músico e produtor musical que atua na área do nativismo e de produção de jingles e trilhas para cinema, afirma: “aos 17 anos, comecei a atuar como músico profissional, isto é, exercitando os primeiros conhecimentos. A partir daí, creio que entrei na maior escola de todos os tempos: a da vida” (MÚSICO C, entrevista em 20/11/2010). Ele declara que estuda todos os dias, a cada filme assistido, a cada comercial que é transmitido na televisão ou no rádio, e ainda com os parceiros musicais em conversas com colegas músicos. Esse profissional, que não possui formação acadêmica, narra uma experiência de aprendizado bastante recorrente nas falas de outros músicos da cidade. É o que ele chama de “escola da vida”, expressão que resume de forma congruente as declarações dos entrevistados a respeito das experiências que os constituíram como profissionais. Ela se configura não apenas pela situação de estar inserido ou não como estudante em uma instituição regida por um programa de estudo, por professores e conteúdos rigidamente estabelecidos, mas por um aprender pela necessidade imposta pela demanda de sua atuação, através da experiência vivida em diversos contextos e práticas musicais.

As “fronteiras” entre as práticas musicais, citadas acima, estabelecem-se em meio a um complexo jogo de forças que lutam pela imposição de significados acerca dos modos de ser músico ou dos modelos “mais corretos” de aprender determinados gêneros musicais. Existem instâncias culturais que despendem esforços para criar categorizações de estilos musicais, de perfis profissionais, de definições estéticas. Contudo, essa mobilização de forças, exercida pelo currículo da universidade ou mesmo pelo conteúdo musical de um canal de televisão, por exemplo, não é capaz de conter, por si só, a ampla dinâmica que coloca em circulação os modos de ser do músico.

Acho que, em termos musicais, o músico hoje aprende de várias maneiras. Ele fica tocando com os discos, ele baixa aulas da Internet e ele pode ter aulas com professores particulares. Além de tudo, ele se junta com os parceiros e vai para o estúdio de ensaio, e ele vai ouvir o cara ensaiando lá, e ele aprende uns links, na troca de hora de estúdio, ele conversa com outros músicos. Acho que, em termos de instrumentista, é isso (MÚSICO F, entrevista em 07/02/2011).

Embora não possuam um currículo escolar propriamente dito, essas instâncias podem ser consideradas pedagógicas, pois estão envolvidas na produção e na transformação de identidade e subjetividade. Considerar que se aprende música em diferentes pedagogias culturais que não se excluem mutuamente significa substituir as polaridades que persistem entre educação formal e informal e entre música erudita e música popular

por uma fluidez, um jogo contínuo de aproximações, interpenetrações e afastamentos culturais e identitários, que se permitem de acordo com os interesses dos envolvidos. É preciso atentar para o fato de que as identidades se constituem em torno desses interesses, que variam de acordo com cada situação particular (LAZZARIN, 2008, p. 124).

A polarização entre essas duas esferas – a formal, ligada à música erudita, e a informal, como o lugar da música popular – tem ajudado a manter um modelo que, ao fixar uma dicotomia entre ambas, se tornou insuficiente para explicar as relações contemporâneas entre educação e cultura. A presente pesquisa mostrou que, embora haja delimitação dos espaços em que se aprende cada gênero ou estilo musical, essa delimitação não é fixa, mas produzida pelos discursos que constantemente interpelam os músicos nos diferentes contextos em que atuam. Ao contrário de operarem isoladamente dentro de fronteiras fixas e definidas, há um trânsito e uma porosidade entre a formação sistematizada e formalizada da instituição em que se aprende música e os diferentes contextos que normalmente são tidos como espaços de aprendizagem informal. Como afirma Queiroz (2004, p. 106), “os distintos processos de transmissão de música em cada sociedade nos fazem perceber que a educação musical está diante de uma pluralidade de contextos, que têm múltiplos universos simbólicos”. Assim, não é possível deixar de considerar que existem inúmeras formas de aprender música nos múltiplos contextos em que ela acontece.

músico empreendedor

O trânsito do músico por uma multiplicidade de experiências apresenta um processo de amplas e constantes significações e ressignificações de entendimentos sobre música, estilos musicais, áreas de atuação e perfis profissionais. A condição de estar exposto a diferentes formas de atuação no mercado de trabalho, bem como a uma pluralidade de estilos musicais, afasta a ideia da existência de identidades musicais segmentadas e estáveis. Trata-se aqui da constituição de identidades na contemporaneidade como um processo que desestabiliza as fronteiras entre música da academia, música popular e as possibilidades e necessidades para atuar no mercado de trabalho.

Comecei a atuar profissionalmente como músico na segunda metade da década de 80. As décadas de 90 e de 2000 só trouxeram mais abertura, facilidade e reconhecimento para o músico. Lógico que muita concorrência também. (...) Santa Maria é uma cidade

que forma e cria muitos músicos e artistas. (...) Mas infelizmente não nos paga o suficiente para isso, por isso, tantos músicos acabam indo embora. (...) Mas estou certo de que a profissionalização de cada músico aqui é fundamental. (...) Aprendendo não só a tocar e cantar, mas a gerenciar sua profissão. (...) Atitude. Essa palavra, acho fundamental para qualquer iniciante e atuante (MÚSICO C, entrevista em 20/11/2011).

Nesse caso, o entrevistado indica que o campo da música é permeado pela concorrência e que, para enfrentá-la, é preciso investir em profissionalização. Para isso, não basta apenas ter conhecimentos musicais específicos, é necessário aprender a “gerenciar sua profissão”, tendo “atitude” para tocar em frente sua carreira, em busca de sucesso profissional. A narrativa aponta que uma boa remuneração é um aspecto determinante na permanência do profissional na cidade. Para isso, a “profissionalização” é fundamental, sendo atingida por uma “atitude” de gestor, de planejar e administrar a carreira e os diversos empreendimentos aos quais se dedica. Gerenciar a profissão significa estar atento a novas oportunidades, estar preocupado com a carreira, com os compromissos profissionais (agenda de shows, contratos de publicidade, aulas). Isso quer dizer implantar uma racionalização gerencial e uma flexibilização de sua atuação profissional, no sentido apontado por Gadelha Costa (2009), que chama a atenção para a disseminação dessa nova discursividade, a qual busca transformar os indivíduos em empreendedores. Suas características seriam a pró-atividade, a inovação, a invenção, a flexibilidade, o senso de oportunidade e a capacidade de provocar mudanças. O autor refere-se à migração de determinados valores econômicos para outras esferas da vida social, o que estabeleceu uma normatividade, instituindo-se uma cultura do empreendedorismo e transformando os antigos “sujeitos de direito em indivíduos-microempresas” (GADELHA COSTA, 2009, p. 172). A disseminação e ampliação progressiva da cultura do empreendedorismo como a possibilidade e a ferramenta, tanto para o sucesso pessoal quanto para o desenvolvimento sustentável – enfim, para o bem-estar de toda a sociedade –, pode ser verificada na estreita relação que se estabelece entre escolas e projetos sociais, esportivos e assistenciais, de formação profissional e organizações não-governamentais.

É nesse contexto que circula o discurso do “músico empreendedor”, colocando em movimento não só práticas puramente econômicas, mas valores que regulam as condutas dos indivíduos, pois o “econômico jamais pode ser considerado senão como um conjunto de atividades, e quem diz atividades diz necessariamente atividades reguladas” (FOUCAULT, 2008, p. 226). Esse conjunto de práticas ensina determinado modo de ser aos músicos, criando um modelo de profissional empreendedor.

Em outra declaração, o músico descreve a estratégia que utiliza para que o resultado do seu trabalho seja positivo, tanto em aspectos econômicos quanto simbólicos: é preciso cuidar bem da música e também do mercado.

Sim. Empresa no sentido de organização, de necessidade, de disciplina, métodos, ações. A empresa, com suas facilidades atuais de funcionamento e impostos facilitando a execução de qualquer trabalho, abre caminho em qualquer empresa. O empreendedor vê o mercado como um todo. O músico vê a música como um todo. Talvez eu possa citar aqui o binômio ideal: músico empreendedor (MÚSICO C, entrevista em 20/11/2011).

Ver o mercado e a música como “um todo” denota que, para esse músico, é preciso investir não apenas nas habilidades e aptidões musicais, mas também administrar a carreira, com “organização, disciplina e método”, mantendo os contatos para trabalho já existentes e procurando

constantemente novas oportunidades de atuação. Isso implica manter e cumprir uma agenda de compromissos que se organiza de acordo com as normatizações do mercado. Os interesses dos músicos geram outra prática: a da concorrência. Ela ensina o modo de comportamento necessário para se utilizar durante as práticas profissionais, propondo ao músico que realize investimentos em si mesmo como uma estratégia para enfrentar o mercado de trabalho. Aqui o espírito empresarial torna-se parte das condições de possibilidade em que são engendradas as identidades dos músicos. Além de estudar o repertório e manter a técnica do instrumento, é necessário criar um “produto” para a venda, o que implica ter um material de divulgação – CD demo, cartão de visita, site, blogs –, aprender a escrever projetos para editais e Leis de Incentivo à Cultura e contatar empresas privadas com a intenção de obter apoio financeiro para viabilizar seu show e a gravação do CD, por exemplo.

Outras estratégias empreendedoras nas atividades dos profissionais entrevistados são a realização de uma graduação, um mestrado, e a busca por conhecimentos extra-acadêmicos para atuar em outras áreas bastante específicas: músico em banda de rock, produção de jingles e de audiovisuais, dentre outras. São áreas distintas que demandam um significativo investimento em estudos direcionados para cada uma delas. Assim, observa-se um movimento na direção de maximizar a preparação para o mercado de trabalho e a tomada de atitudes que possibilitem o sucesso dos empreendimentos. Isso não significa dizer que anteriormente o músico não buscava o êxito profissional, mas que o “empreendedorismo” tem seu foco deslocado, ou seja, além de tornar-se competente, o músico precisa também ser um bom administrador de sua carreira. O músico negocia essas lógicas e apropria-se do que lhe é conveniente, ele se autogoverna e escolhe o que é melhor para ele.

Formar-se em um curso universitário de música, por exemplo, pode gerar, em prol do músico, um status de superioridade simbólica entre seus pares, entretanto, esse “custo” de graduar-se nem sempre garante o “benefício” de produzir renda. Desse modo, o músico precisa continuar realizando investimentos, seja num mestrado ou na especialização em uma área de produção musical – através de leitura de livros, ou pedindo ajuda a um colega que possa ensiná-lo –, para que tenha maior êxito em sua produção de renda.

Aqui reside a chave do entendimento da lógica em que o “sujeito-empendedor” está inserido, pois ele passa a governar-se, a escolher o que é melhor para si, não apenas consumindo, tendo custos ou despesas, mas fazendo um investimento em si próprio. O que está em jogo é “a pretensão de transmutar os indivíduos em sujeitos microempresas e de comercializar todas as relações humanas, a qualquer hora e em qualquer lugar, mediante sua inscrição em relações do tipo concorrencial” (GADELHA COSTA, 2009, p. 179).

Observamos dois pontos que parecem nortear as condutas dos músicos: o primeiro refere-se a uma ampla gama de possibilidades de atuação profissional, deslocando um perfil tradicional de músico instrumentista e/ou professor para um sujeito que tem um poder de escolha acrescido de um considerável número de novas atividades: produtor musical, diretor e professor de ONGs, compositor de trilhas para cinema, televisão e Internet, produtor cultural, dentre outras; além de ter mais opções, vê a necessidade de escolher mais de uma, muitas vezes assumindo diversas funções ao mesmo tempo. O segundo ponto é uma consequência do primeiro, pois, no momento em que as possibilidades de atuação profissional são redefinidas, o padrão que averigua o “estar apto” a exercer determinadas atividades tem seu espectro alargado.

Isso nos faz pensar que uma das características da profissão seja a de certa instabilidade e incerteza. A incerteza está relacionada às atividades profissionais e à sua duração, mas também aos investimentos que o músico precisa fazer constantemente em si mesmo. As ofertas de trabalho que o músico encontra são, na maioria das vezes, incertas e de curta duração ou não oferecem garantias de estabilidade financeira, nem de uma carreira estável. Alunos que estudam um ou dois meses e desistem. Cantores contratados para a “semana farroupilha” que em seguida ficam por três ou quatro meses sem marcar shows. Quem se aventurar nessa profissão, certamente vai viver essas experiências, ou seja, “a experiência da incerteza”. Contudo, ao contrário do que possa parecer à primeira vista, a incerteza apresenta-se, nas entrevistas, também produtiva para os que atuam na profissão. Mostra-se como uma oportunidade de atuação profissional, no sentido empreendedor acima apresentado. Há uma abertura (e até mesmo uma procura) dos músicos entrevistados para o aprendizado dos novos conhecimentos que cada novo empreendimento profissional requer. A contingência, ao mesmo tempo em que preocupa o músico, atua como produtora e impulsionadora de sua prática profissional.

polirritmias discursivas

Neste trabalho, mantivemos constante preocupação em não julgar o “valor” das práticas artísticas e/ou profissionais, fossem elas realizadas em âmbito acadêmico ou não, fossem de cunho erudito ou popular. Apresentamos alguns discursos que operam na legitimação de saberes e na negociação de identidades através dos processos dinâmicos de diferentes repertórios simbólicos.

Souza (2000) argumenta que uma abordagem que compreenda as relações entre cultura e educação musical deve estar atenta à pluralidade de possíveis vivências e interpretações e buscar “desfiar a teia de relações cotidianas e suas diferentes dimensões de experiências, fugindo dos dualismos e polaridade e questionando dicotomias” (p. 28). Esse mesmo argumento também nos provoca a possibilidade de pensar a formação e a atuação profissional de maneira não-diacrônica. Os músicos entrevistados narram suas experiências musicais como um processo em que aprender música e atuar profissionalmente mantêm uma circularidade entre si – não constituindo duas etapas sucessivas –, materializada na ideia de empreendedor de si.

É importante salientar que os resultados desta pesquisa vão ao encontro da argumentação que Louro (2004) apresenta ao pesquisar as identidades profissionais de professores de música, em contraposição àqueles que preconizam um “perfil único” do docente universitário-professor de instrumento e performer consagrado. A autora constata, em sua pesquisa, que “não existem perfis de ser professor de instrumento, mas identidades profissionais complexas e plurais” (LOURO, 2004, p. 173), e conclui que existem diferentes estratégias no exercício da docência. A esse respeito, aponta narrativas que adotam uma visão mais tradicional – prescritiva e centrada na transmissão acurada da tradição recebida dos professores – e uma “linha mais inovadora”, na qual os professores descrevem ações que enfatizam o diálogo e a formação para um leque cultural, através da reinterpretação da obra musical a partir de diversos olhares, “inclusive do olhar previamente informado do aluno” (LOURO, 2004, p. 174).

Novas configurações culturais podem produzir um músico que mantenha uma circulação entre práticas musicais diversas, seja aprendendo na escola da vida ou em instituições de ensino, tornando-se empreendedor de si. Referimo-nos a um processo de produção de identidade do

músico como um complexo sistema que promove múltiplas formas de interagir, aprender música e atuar profissionalmente. A importância para a educação musical também reside no fato de que esses achados de pesquisa podem funcionar como um constante elemento de relativização e problematização das práticas hegemônicas de ensino e de pesquisa da área.

referências

- ARROYO, M. *Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música*. 1999, 360f. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1999.
- CORAZZA, S. M. Labirintos da pesquisa, diante dos ferrolhos. In: COSTA, M. V (Org.). *Caminhos investigativos I: novos olhares na pesquisa em educação*. 3 ed. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2007, p. 103-128.
- COSTA, M. V. Currículo e pedagogia em tempos de proliferação da diferença. In: ENDIPE, XIV, 2008, Porto Alegre. *Trajetórias e processos de ensinar e aprender: sujeitos, currículos e culturas*, Porto Alegre, 2008, livro 3, p. 490-503.
- FISCHER, R. M. Foucault e a análise do discurso em educação. *Cadernos de Pesquisa*, n. 114, p. 197-223, 2001.
- FOUCAULT, M. *A Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- _____. *Nascimento da Biopolítica*. Curso dado no Collège de France (1978 - 1979). São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- GADELHA COSTA, S. Governamentalidade neoliberal, teoria do capital humano e empreendedorismo. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 34, n. 2, p. 171-186, 2009.
- GEERTZ, C. *A interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- HALL, S. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v.22, n.2, p. 17-46, 1997.
- LAZZARIN, L. F. Multiculturalismo e multiculturalidade: recorrências discursivas na Educação Musical. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, n. 19, p. 121-128, 2008.
- LOURO, A. L. *Ser docente universitário-professor de música: dialogando sobre identidades profissionais com professores de instrumento*. 2004, 136f. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.
- QUEIROZ, L. R. Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 12, n.10, p. 99-10, 2004.
- SOUZA, J. *Música, cotidiano e educação*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2000.

Recebido em
09/01/2014

Aprovado em
19/03/2014

Luis Fernando Lazzarin é doutor em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, professor do Departamento de Administração Escolar da Universidade Federal de Santa Maria e vice-líder do grupo de pesquisa CNPQ/UFSM DEC-Diferença, Educação e Cultura. llazza@hotmail.com

Felipe Batistella Alvares é músico, doutorando no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e professor do Instituto Federal RS (IFRS-SERTÃO) e da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC). felipealvares@yahoo.com.br