



Bruna Sofia Sousa Pinto Virgínio

# PROFISSÕES ARTÍSTICAS

## O executante musical enquanto trabalhador

Dissertação de Mestrado em Sociologia, sob orientação da Doutora Paula Abreu,  
Apresentada à Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra

Setembro de 2015



UNIVERSIDADE DE COIMBRA





FEUC FACULDADE DE ECONOMIA  
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Bruna Sofia Sousa Pinto Virgínio

## **Profissões Artísticas**

### O executante musical enquanto trabalhador

Dissertação de Mestrado em Sociologia apresentada à Faculdade de Economia da  
Universidade de Coimbra para obtenção do grau de mestre

Orientadora: Professora Doutora Paula Abreu

Coimbra, 2015

Créditos Imagem:

Alexandra (2015), *Música, Melodia, Nota musical* [ilustração]  
<https://pixabay.com/pt/m%C3%BAsica-melodia-nota-musical-786136/> [13 de Julho de 2015]

## ÍNDICE

AGRADECIMENTOS	V
RESUMO	VII
ABSTRAT	VIII
INTRODUÇÃO	1
<b>PARTE I – ENQUADRAMENTO TEÓRICO CONCEPTUAL</b>	<b>5</b>
1. A música e os músicos	5
1.1 A obra de arte e o artista	5
2. A atividade artística e a sua importância enquanto expressão profissional	9
2.1 A regulação Laboral dos profissionais do espetáculo e do audiovisual	10
2.2 Os efeitos e os desafios impostos pelo regime laboral	12
3. Efeitos e condições da atividade artística	15
3.1 Competências e contextos de aprendizagem	15
3.2 Os músicos executantes em contexto de performance musical	18
<i>“A orquestra: uma plataforma para a experimentação artística”</i>	20
3.3 Músico, público e sucesso profissional	21
<i>“Reputação”</i>	21
<i>“As gratificações do trabalho artístico: o que pesa mais?”</i>	23
3.4 Qualidades habitualmente identificáveis do trabalho artístico	25
<i>Vocação</i>	25
<i>Gosto/talento/vocação</i>	27
<i>Os talentos constroem-se</i>	28
<i>Desafio e experiência</i>	29
3.5 Um sonho retalhado: a mobilidade e o processo de flutuação na carreira	29
<b>PARTE II – ESTUDO EMPÍRICO</b>	<b>33</b>
1. O problema: a definição do objeto de estudo	33
2. A finalidade e os objetivos da investigação	35
3. As hipóteses da investigação	36
4. As expectativas...	38

5. Os procedimentos metodológicos	38
5.1 O método de investigação	38
5.2. A(s) técnica(s) metodológica(s) e o(s) procedimento(s) de investigação	39
5.2.1. A entrevista e a análise documental	39
5.2.2. Os intervenientes da pesquisa	40
5.2.3. Processo de tratamento dos dados	42
<b>PARTE III – UMA INVESTIGAÇÃO JUNTO DOS MÚSICOS</b>	<b>45</b>
<b>EXECUTANTES</b>	
1. O contexto social e formativo	46
1.1 “O fundador”: o caminho na construção de uma carreira profissional	46
1.2 Importância do diploma/formação académica	50
2. O contexto Profissional: a inserção no mercado de trabalho	52
2.1 As oportunidades	53
2.2. Pluriatividade: a fuga à instabilidade laboral	58
2.3. Satisfação profissional	63
2.4 A Identidade Profissional: a «figura» de um trabalhador	67
3. O reconhecimento social da profissão	69
3.1. A (não) importância do Público	72
4. As gratificações da profissão	76
5. Algumas considerações sobre o futuro das artes, da música e dos músicos	80
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>85</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>89</b>
<b>ANEXOS</b>	
Anexo 1 - Caracterização dos intervenientes e das situações de entrevista	
Anexo 2 - Guião de entrevista aos músicos executantes/instrumentistas	
Anexo 3 - Guião de entrevista ao maestro da orquestra regional	
Anexo 4 – Guião da entrevista à coordenadora financeira da orquestra regional	

## **AGRADECIMENTOS**

Quando me propus a seguir o mestrado estava convicta de que o trabalho não ia ser fácil e que tinha pela frente um árduo e longo caminho. Sabia, de antemão, que não iria estar sozinha e que podia contar com um vasto grupo de pessoas. Este é o momento em que lhes posso agradecer por tudo aquilo que me transmitiram ao longo deste percurso. Neste pedaço de papel, onde nunca caberá o maior dos agradecimentos, posso abreviar o reconhecimento que tenho por todos eles. Perante todos os estados e condições que marcaram o meu caminho eles estavam lá para me apoiar. Entre altos e baixos, dúvidas e certezas, uma palavra amiga chegava sempre no momento exato.

Um primeiro agradecimento vai para a minha orientadora, a Doutora Paula Abreu. Pelo tempo que dispensou na concretização desta investigação, pela paciência constante enquanto aguardava que eu lhe desse notícias sobre o decorrer do trabalho, pelas palavras de incentivo que permitiram manter a força e a dedicação em prosseguir, pelas críticas construtivas e reflexões que fazia por forma a melhorar o trabalho, pela dedicação, amizade e carinho. Foram meses de aprendizagem constante e de crescimento pessoal.

Agradeço a todas as pessoas que entrevistei pelo tempo disponibilizado e pela forma como me receberam. Obrigada por terem partilhado um pouco de vós e das vossas experiências profissionais. Sem vocês este projeto não seria concluído.

Ao Joni Ribeiro, o meu namorado, pelas muitas palavras de força e coragem e pelo acompanhamento intensivo neste longo percurso. Muitas vezes me dizia: “vai trabalhar, tens muito que fazer”, ou “hoje não vamos ao café porque tens que trabalhar”. Sempre se preocupou em me manter ativa neste projeto e a acreditar que eu era capaz. A ele, o meu sincero obrigado.

À minha querida avó, pelas vezes em que deixou de ver televisão e saía de casa para eu poder ter o silêncio necessário e estar mais concentrada. E também por me permitir ocupar por muito tempo a mesa da sala como secretária de eleição. Muitas vezes dizia: “Só livros e papéis que aqui andam”. Por enquanto já não preciso de a ocupar mais.

À minha mãe, ao Paulo e aos meus irmãos pelo incentivo diário e pelo apoio em momentos de maior fraqueza, que, apesar de estarem fisicamente ausentes, por força da emigração, sempre estiveram presentes.

À Rosário e ao Fernando, pelo carinho e amizade com que sempre me presentearam no decurso desta etapa académica e da vida pessoal.

À memória de Manuel e à Amélia, que muitas vezes perguntavam como corriam os estudos. Por todo o vosso carinho, obrigada.

Aos meus tios (as) e primos (as) pelos momentos de descontração e de apoio. Foram imprescindíveis nos dias de maior tensão.

A todos os amigos presentes na mesa do café ao fim de semana. Um agradecimento pelos momentos de descontração e sobretudo pela troca de ideias e de conhecimento fruto das experiências académicas que tinham. Entre gargalhadas e conversas sempre souberam contribuir de forma positiva.

À Andreia, pelas vezes em que me ajudou a chegar aos locais onde tinha entrevistas marcadas, na cidade de Aveiro. E foram algumas. Esteve sempre disponível para me ajudar. Agradeço também pela amizade e o carinho constante.

À Patrícia, pelas idas ao café nos momentos em que precisava de descontrair. E também pelas palavras de conforto e de força para continuar o trabalho.

A todos aqueles que contribuíram para a concretização desta dissertação o meu sincero obrigado.

## **RESUMO**

O objeto de estudo desta investigação é a música como profissão, com ênfase no campo musical erudito. Por conseguinte, encontram-se implicados os seus intervenientes que, enquanto artistas executantes (ou instrumentistas) e agentes no processo de criação artística, revestem também a figura de um trabalhador comum semelhante a tantos outros. As condições em que os músicos executantes desenvolvem a sua atividade profissional, e que são transversais a todas as atividades artísticas, revelam-se precárias, inseguras e incertas. Ao mesmo tempo, a forma como é regulado o mercado de trabalho artístico coloca os artistas em situações mais vulneráveis e instáveis profissionalmente, o que os leva a adotar mais do que uma atividade profissional, por forma a fazer face aos desequilíbrios profissionais. Com efeito, essa intermitência perturba as condições do exercício da atividade dos artistas e das trajetórias profissionais e pessoais, pelo que importa averiguar quais são as particularidades e as configurações da atividade dos músicos executantes, que constituem o foco de análise deste estudo. De forma a atingir os objetivos propostos optou-se por uma estratégia de investigação que dá primazia a uma abordagem qualitativa, que se serviu de duas técnicas metodológicas: análise documental e entrevista. Somente através desta abordagem será possível chegar a um conhecimento desejado e obter uma análise significativa, a partir de relatos de casos reais e concretos. Os testemunhos recolhidos revelam-se, assim, úteis na análise da música como profissão e, sobretudo, no diagnóstico e avaliação das condições em que o executante musical se revê como trabalhador profissional, num mercado de trabalho marcado pela incerteza, pela precarização e flexibilidade.

Palavras - Chave: Arte; Música; Executante Musical; Profissões Artísticas

## **ABSTRAT**

The subject of study in this investigation it's music as a profession with emphasis on the classical musical field. Therefore, their actors are implied, while artists performers (or musicians) and agents in the process of artistic creation, are the picture of a common laborer to so many others. The conditions under which the performers develop their professional activity, and which are all cross artistic activities, are precarious, insecure and uncertain. At the same time, the way the market for artwork it's regulated puts artists in most vulnerable and unstable situations professionally, which leads them to adopt more than one professional activity, in order to tackle the professionals imbalances. Indeed, this discontinuity disturbs the conditions of the performance of activities from artists, career and personal paths. So it is important to ascertain what are the features and settings of the activity of the performing musicians, which are the main focus of this study. In order to achieve the objectives proposed it was opted for a research strategy which gives priority to a qualitative approach, which served two methodological techniques: documentary analysis and interviews. Only through this approach will be possible to reach a desired knowledge and obtain a significant analysis, from reports of actual and concrete cases. The testimonies collected are thus useful in the analysis of music as a profession and, above all, in the diagnosis and evaluation of the conditions in which the musical performer to see as a professional worker in a labor market, marked by uncertainty, precariousness and flexibility.

Key words: Art; Music; Artists Performers; Artistic Professions

## INTRODUÇÃO

Quando lhe perguntam o que faz profissionalmente o que é que responde? Certamente dirá uma das muitas profissões existentes no mercado de trabalho que todos nós reconhecemos, à primeira vista, como sendo uma atividade profissional comum. Mas o nosso entendimento sobre o que é considerado profissão é relativo e limitado à construção social que fazemos das profissões e do trabalho.

O início desta dissertação parte de um conjunto de interrogações e inquietações sobre a realidade das condições dos artistas portugueses enquanto profissionais artísticos. É difícil para muitos ver a arte como um modo de vida e por esse motivo desconhecemos frequentemente as especificidades do trabalho artístico. Por esta e tantas outras razões a arte é muitas vezes dissociada da esfera do trabalho, por ser entendida como uma atividade pouco lucrativa ou rentável, em termos económicos, e uma não forma de vida (Campos, 2007). Nesse sentido, podemos perguntar-nos se constituem as artes, ainda, uma esfera dissemelhante a outras na qual nenhum dos princípios de funcionamento é comparável aos dos vulgares mundos de produção ou, pelo contrário, deve o trabalho artístico ser considerado como uma profissão? (Menger, 2005).

As diversas abordagens teóricas mostram-nos o outro lado da caracterização da atividade artística e a importância que se reveste enquanto expressão das mudanças do mercado de trabalho contemporâneo. Os estudos do artista enquanto trabalhador, nomeadamente para a análise das condições e dos requisitos necessários para que o artista exprima uma figura de profissional qualificado e com valor social, revelam-nos as especificidades e os moldes que estão por detrás dessa concretização. Contudo, temos que ter em atenção alguns aspetos que são inerentes a toda a atividade artística e que são transversais a todas as formas, géneros e técnicas do mundo da arte.

A análise sociológica do artista deve ser feita com a noção de que o trabalho artístico é feito na base da incerteza, o que implica ter que atender a outros fatores. Isto é, uma das especificidades da atividade artística é a possibilidade que o artista tem de criação, originalidade, inovação e invenção, o que os torna insubstituíveis pela sua qualidade singular. Na prática, a incerteza é condição para esses e tantos outros fatores, pelo que “[...] o trabalho artístico pertence às atividades pouco rotineiras e reserva satisfações psicológicas e sociais proporcionais ao grau de incerteza sobre a possibilidade de sucesso”

(Menger, 2005:11). Posto isto, e tendo em consideração essa condição de incerteza, olhar o profissional artista enquanto trabalhador passa, em primeiro, por construir um quadro de abordagem que parte do nível mais básico, como o entendimento do ato de «trabalho», para um mais abrangente, o estudo e análise do funcionamento e organização do mercado de trabalho artístico (Menger, 2005).

O trabalho artístico comporta diversas categorias, géneros e formas, pelo que se torna necessário delimitar o campo de estudo. O foco principal desta pesquisa é a atividade artística musical de cariz erudito. Pretende-se sobretudo fazer uma análise do artista (executante/instrumentista) enquanto trabalhador, criando uma linha de argumentação em torno das condições em que desenvolve a sua atividade e da forma como este se insere profissionalmente no mercado de trabalho.

Para além da condição de incerteza “ todo o trabalho artístico, tal como toda a atividade humana, envolve a atividade conjugada de um determinado número, normalmente em grande número, de pessoas” (Becker, 2010). Segundo Howard Becker, na publicação de *Mundos da Arte*, a obra artística só se torna possível precisamente pela cooperação entre várias pessoas, que trabalham em conjunto para a obtenção de um produto final. São muitos os exemplos que demonstram esta situação, mas essa divisão do trabalho - inerente a toda a atividade artística – reforça-se, sobretudo, com a formação dos músicos clássicos, pelo que as orquestras são um bom exemplo de estudo (2010:35).

Tendo em conta esta condição (divisão do trabalho) surge então a ideia que esteve na origem do título desta dissertação e que representa o meu objeto de estudo: “*Profissões Artísticas – o executante musical enquanto trabalhador*”. O estudo das condições de trabalho dos executantes musicais, inseridos em contexto de trabalho de orquestra, é pertinente e proveitoso para a análise sociológica, na medida em que se pode ver a orquestra como uma unidade de produção marcada por uma divisão de trabalho. Por outro lado, importa também atender à existência de uma mudança na realidade do universo do trabalho artístico e dos artistas (executantes) enquanto profissionais socialmente reconhecidos, num mercado de trabalho profundamente marcado pela incerteza e precariedade laboral.

A constatação de que o mercado de trabalho artístico sofre, nos dias de hoje, profundas alterações na sua organização leva-me a desenhar aquele que constitui o problema de investigação desta dissertação. Assim, pretende-se responder à seguinte

questão: “Considerando o executante musical enquanto agente do processo de criação artística, em que condições se considera como um artista (e) profissional?”

De forma a dar resposta a esta questão o presente estudo desenvolve-se em torno dos seguintes objetivos:

i) Promover uma análise direcionada para um fenómeno menos discutido no campo das artes e da cultura: a música como profissão e o artista (executante) enquanto trabalhador;

ii) Compreender o modo de regulação e a organização da atividade artística musical através da análise dos regimes laborais dos profissionais do espetáculo e do estatuto do Artista.

iii) Descrever e identificar os dilemas e os desafios dos executantes enquanto profissionais, num mercado de trabalho maioritariamente instável e precário;

iv) Fomentar a reflexão, exploração, descrição, comparação, pensamento crítico e sociológico sobre o artista executante e da sua atividade artística, incidindo nos seguintes eixos: a) identificar o que distingue/afasta e aproxima esta atividade profissional de outras configurações profissionais; b) estabelecer um enquadramento com (possíveis) manifestações subjetivas e objetivas do profissional artista, enquanto agente do processo de criação de arte - a importância ou relevância da vocação, do talento, da criatividade/originalidade, da inovação, da imprevisibilidade, da incerteza, da pluriatividade/flexibilidade e do gosto/paixão pelo universo da música.

Na sequência destes objetivos pretende-se identificar, através de um processo de inquirição/entrevista e com o recurso das várias abordagens teóricas, as condições em que os executantes musicais se reveem como artistas e profissionais, num mercado de trabalho artístico incerto e reformulado.

No que diz respeito à forma como os temas serão abordados este estudo está organizado em 3 partes. Na primeira parte procede-se ao enquadramento teórico-conceptual e analisam-se três eixos: (1) *A música e os músicos*; (2) *A atividade artística e a sua importância enquanto expressão profissional* e (3) *Efeitos e condições da atividade artística*. Posteriormente, na segunda parte apresenta-se o estudo empírico que dá conta das opções metodológicas selecionadas e de todos os procedimentos adotados para a apresentação dos resultados. Na última parte da dissertação – *Uma investigação junto dos*

*músicos executantes* – faz-se a análise dos dados e das informações recolhidas com ligação ao enquadramento teórico construído. No final, apresentam-se as conclusões.

## PARTE I – ENQUADRAMENTO TEÓRICO CONCEPTUAL

### 1. A MÚSICA E OS MÚSICOS

Há muito que se debate a importância que a música representa para o campo de estudo da sociologia e a análise a algumas das suas especificidades encontra-se aquém das abordagens que seriam desejadas sobre esses mesmos aspetos. O estudo da música pela sociologia da cultura, enquanto objeto sociológico, torna-se insuficiente na medida em que a maioria das abordagens são direcionadas para o campo da produção, da criação e do consumo de objetos musicais, o que deixa de parte outras perspetivas da atividade musical. Aquele que mais me preocupa é precisamente o campo relacionado com os artistas, enquanto criadores de uma obra de arte tão bela quanto qualquer outra. Os atores diretamente implicados na criação de uma obra artística seja ela musical ou não, enquanto artistas, merecem um olhar mais aprofundado por parte da sociologia da cultura (Campos, 2007).

Um dos problemas inerentes ao estudo da música por parte da sociologia é precisamente a definição desse conceito. Isto é, temos que saber de que é que estamos a falar quando o assunto é música (*ibid.*). De acordo com Luís Melo Campos (2007) qualquer um de nós pode definir estes conceitos da forma que bem entender, mas a tarefa parece ser bem mais difícil do que aquilo que possamos pensar. O autor define a música como sendo “ (...) uma arte que se expressa mediante a ordenação dos sons no tempo” (*ibid.*:73). É expressa aqui a ideia de que existe ritmo, tempo, som e que tudo junto se define em algo extraordinário e belo, que é a música. Mas como podemos nós falar de música como sendo uma obra de arte? A tarefa não é simples, mas também não é impossível. Para podermos entender a música como uma obra de arte temos que abordar algumas noções importantes: o de obra de arte (musical) e o de Artista (*ibid.*).

#### 1.1 A obra de arte e o artista

Estes conceitos são sempre indeterminados para a maioria dos investigadores, na medida em que “ uma obra de arte se vai tornando [...] cada vez mais uma obra aberta e ambígua que tende a fugir para um leque de significados” (Eco, 1972 *apud* Campos,

2007:74). Ainda assim, mesmo que tal aconteça, isso não significa que se imponham limites para se definir aquilo que é considerado como uma obra de arte, na medida em que “[...] o problema não é não existirem critérios objetivos, que já se sabe que não existem, para avaliar uma obra de arte: não podem existir sequer critérios gerais, enunciáveis” (Melo, 2000 *apud* Campos, 2007:74) . A verdade é que o objeto de arte e o artista se unem naquilo a que se pode chamar produto artístico. Isto é, uma obra de arte precisa de um artista para ser concebida, e um artista necessita de produzir algo para o ser. Isto, claro, sem pormos em causa as diversas perspetivas que cada um de nós tem sobre aquilo que considera ser ou não uma obra de arte. De algum modo, uns mais do que outros, todos nós, de uma maneira ou de outra, acreditamos e convencemo-nos de que um artista é alguém dotado de uma capacidade talentosa extraordinária e única (*ibid.*).

De acordo com Howard Becker (2010), mesmo que os artistas possam demonstrar as suas melhores qualidades e ser visível o seu talento e unicidade, são poucos os que ascendem ao prestigiado ponto de reconhecimento e obtêm uma posição privilegiada. O acesso a tal reconhecimento dependerá, e muito, dos mecanismos que o artista dispõe para chegar a esse patamar de privilégio – como é exemplo a formação em academias ou corporações de arte. Para o autor, este e outros fatores são importantes para o modo como reconhecemos os artistas e fazemos avaliação do artista e da obra que este produz. Mas é também importante não esquecer que a “reputação, o reconhecimento e a atribuição de um título privilegiado ao artista é resultado de um somatório de várias obras produzidas ao longo da sua atividade” e não de um único ato em si, pelo que “a reputação do artista e da obra reforçam-se mutuamente” (Becker, 2010:45). No entanto, os mecanismos que revelam esses talentos e dons considerados únicos e raros em alguns dependem da condição de incerteza inerente à atividade artística, pelo que “a incerteza e a concorrência entre indivíduos, especialmente em atos coletivos, condicionam o prazo de revelação do talento de um indivíduo” (Menger, 2005:16). Ou seja, a dimensão individual e coletiva da incerteza são, nas palavras do autor, indissociáveis, precisamente porque “será necessário ter cautela na realização ou exercício da atividade artística, para que a mesma seja avaliada num regime de trabalho fixo e estável, unanimemente aceite, de forma a ver reconhecido o talento e obter sucesso *a priori*” (Menger, 2005:16).

A análise do talento e do sucesso de um artista deve, no entanto, ser cautelosa. Até que ponto o sucesso individual não se sobrepõe ao sucesso coletivo, e nesse sentido,

como se assegura o equilíbrio entre o desejo de bem-estar individual com o triunfo e bem-estar de toda a coletividade (Menger, 2005: 15)? Isto leva-nos para um outro campo de análise a propósito das condições presentes na atividade artística. Para além da condição de incerteza, também a divisão do trabalho produz efeitos na revelação do talento e no modo de organização do mercado de trabalho artístico. Temos, no entanto, que atender a duas dimensões importantes: uma primeira que se refere à componente individual - e neste caso ter que identificar quais as diferenças entre os indivíduos; uma segunda direcionada para a organização das relações sociais no trabalho - pela análise do conceito de concorrência inter-individual e da divisão do trabalho (Menger, 2005). Vejamos como tudo isto se processa.

Todo o trabalho artístico envolve um conjunto de atividades e de pessoas, o que faz com que uma obra de arte seja criada (Becker, 2010). Becker diz-nos que é normal na atividade artística encontrarmos várias e distintas situações de organização do trabalho, e que podemos ir da mais extrema situação, em que uma só pessoa faz todo o trabalho necessário, para a mais natural em que há uma pessoa diferente a realizar uma atividade ou tarefas mais pormenorizadas. Nenhuma forma é mais ou menos natural do que outra, embora possam existir algumas divisões de trabalho mais tradicionais.

Como disse anteriormente, para Howard Becker existe uma ligação entre a divisão do trabalho artístico e a formação dos artistas, em especial dos músicos clássicos. Segundo o autor (2010:35), “a formação dos músicos clássicos reforça esta divisão do trabalho” precisamente porque os alunos que investem na sua formação adquirem e reforçam capacidades especializadas que lhes permite atuar num determinado campo. Vejamos a explicação dada pelo autor a este propósito:

O compositor contemporâneo Philip Glass explicou que a maioria dos alunos que se inscrevem na disciplina de composição (...) já possui uma boa técnica num instrumento. Depois de entrarem na escola, consagram muito mais tempo à aprendizagem da composição do que ao seu instrumento, enquanto os indivíduos que se especializam na interpretação instrumental continuam a praticar a tempo inteiro. Passado pouco tempo, os instrumentalistas tocam muito melhor do que os aprendizes de composição, tão bem que estes acabam por abandonar os seus instrumentos; as obras que compõem são fáceis de executar pelos instrumentalistas, embora os autores não as consigam executar” (Becker, 2010:35)

Cada indivíduo que participa na criação ou execução da obra tem, portanto, um leque muito específico de tarefas a realizar. Toda e qualquer atividade artística pressupõem, naturalmente, a existência de uma divisão «ampla» do trabalho entre os seus indivíduos, pelo que os mesmos a entendem como algo “natural”. Claro que estão excluídas as atividades que são estritamente individuais e que não pressupõe essa divisão. Para o meu projeto interessa, especialmente, a forma de organização e divisão do trabalho numa orquestra. Nesta existe, antes de mais, uma divisão vertical no sentido em que há relação de controlo, supervisão ou autoridade, bem como pela forma de organização e divisão, feita através da diferenciação por grupos hierárquicos de especialidades profissionais. De forma estável, a divisão exprime-se pela cotação graduada do posto de trabalho, das tarefas, das atividades e das competências. É uma divisão baseada na construção de uma hierarquia de funções: desde a conceção, enquadramento e execução musical (Becker, 2010).

Tudo isto é importante para a análise das configurações da atividade artística, uma vez que a mesma é vista como “a expressão mais avançada dos novos modos de produção e das novas relações de emprego engendradas pelas mutações recentes do capitalismo” – o que seria útil para a sociologia “entender o artista criador como uma figura exemplar do novo trabalhador [...], quase como uma incarnação possível do trabalhador do futuro, inventivo, móvel, rebelde e motivado [...] que vive numa economia de incerteza e de insegurança (Borges, 2003:133). Aqui residem, também, os fatores que colocam os artistas cada vez mais expostos à concorrência entre si, da constante luta pelo reconhecimento e do sucesso profissional, que os limitam nas suas trajetórias profissionais marcadamente inseguras, precárias e muitas vezes «invisíveis» aos olhos de todos nós.

## **2. A ACTIVIDADE ARTÍSTICA E A SUA IMPORTÂNCIA ENQUANTO EXPRESSÃO PROFISSIONAL**

O estudo da atividade artística e da sua importância enquanto expressão profissional passa, necessariamente, pela análise de documentos que integram o plano de enquadramento jurídico-legal específico na regulação da atividade e da profissão de músico. Como tenho vindo a evidenciar, e de acordo com várias opiniões e estudos, o trabalho artístico musical, tal como todo o trabalho no campo das artes, é profundamente marcado pela condição de instabilidade. É visível o esforço e a ginástica diária que o músico tem que fazer para se manter no ativo, para ver reconhecido o seu valor e potencial artístico, assim como para «dignificar» a sua figura enquanto trabalhador. Assistimos a uma situação dramática e conflituosa do trabalhador artístico que, na sua maioria, obtém relações de trabalho informais, precárias e que não representam segurança para sobreviver. Essa relação de conflito é marcada pela tensão entre três conceitos fundamentais na análise do artista e da sua atividade, e que permitem descrever e compreender as condições e contradições do trabalho artístico: arte, trabalho e profissão artística (Crocco, 2013:3)

A tentativa de compreender o modo de funcionamento da atividade artística e de identificar as situações reais em que vivem os artistas deve ser cuidadosa. Isto porque “muitas das vezes as aparências dos seus processos laborais práticos e cotidianos escondem as atividades prévias de formação (educação) e preparação diária (ensaios) para a execução de uma apresentação ou gravação” (Crocco, 2013:2). Nesse sentido, pretende-se com esta investigação obter elementos que permitam analisar os processos laborais da atividade artística e das condições necessárias para os músicos executantes se identificarem como profissionais, socialmente reconhecidos e inseridos no mercado de trabalho artístico. Pensar no artista como profissional é ver a arte como profissão e, nesse sentido, é necessário olhar para tudo aquilo que ele necessita para concretizar a sua atividade – quer pela análise de condições inerentes a ele próprio (como é o caso da formação, da vocação, do talento, da paixão pela música, entre outros requisitos); quer pelas condições respeitantes à própria regulação e situação do mercado de trabalho (essencialmente as condições de incerteza, precarização, ou intermitência no exercício da atividade) (*ibid*).

## 2.1 A regulação Laboral dos profissionais do espetáculo e do audiovisual

A regulamentação legal da atividade artística musical em Portugal “sofreu diversas alterações ao longo da história (Crocco, 2013:4)”. O atual *Regime Laboral dos Profissionais do Espetáculo e do Audiovisual*<sup>1</sup> – que enquadra os diversos géneros, formas e grupos artísticos (circo, dança, música, teatro e outros profissionais) endossa o seguinte documento: a Lei 4/2008, de 7 de Fevereiro – posteriormente alterada pela Lei 28/2011, de 16 de Junho. Este documento aprova o regime dos contratos de trabalho dos profissionais de espetáculo e estabelece o regime de segurança social aplicável a estes profissionais. Contudo, tal regime encontra-se inserido no *Código de trabalho*<sup>2</sup> em vigor em Portugal e obedece às suas regras e disposições – conforme o artigo 2º da Lei nº 28/2011 de 16 de Junho.

Num primeiro momento, a análise do atual regime começa por limitar o seu âmbito (objeto) de regulação. Na prática, o RLPEA torna-se amplo e pouco específico em relação às particularidades das diversas atividades artísticas, precisamente porque se “aplica aos trabalhadores das artes do espetáculo e do audiovisual que desenvolvam uma atividade artística, técnico-artística ou de mediação destinada a espetáculos ou a eventos público” (Lei nº 28/2011 de 16 de Junho, pp 3182), sendo consideradas públicas as atividades realizadas perante o público. Ao mesmo tempo, por «atividades artísticas» são entendidas as atividades de ator, artista circense, bailarino, cantor, coreógrafo, encenador, realizador, cenógrafo, figurante, maestro, músico e toureiro, quando exercidas regularmente. Estamos, portanto, perante uma dificuldade em descrever especificamente cada um destes ramos artísticos, o que implica um desperdício das suas especificidades. Desta forma, “a complexidade existente no sector artístico [...] dificulta em grande medida a identificação de traços comuns a todos eles que permitem a adoção e um conceito unitário de artista de espetáculo público” (Lago, 1983 *apud* Crocco, 2013:10).

---

<sup>1</sup> Por forma a facilitar a leitura será usada a sigla RLPEA - *Regime Laboral dos Profissionais do Espectáculo e do Audiovisual*.

<sup>2</sup> Para mais informações sobre o actual *código de trabalho* aprovado pela Lei 7/2009, de 12 de Fevereiro, e suas sucessivas alterações ver: [http://www.cite.gov.pt/pt/legis/CodTrab\\_indice.html](http://www.cite.gov.pt/pt/legis/CodTrab_indice.html)

Num momento posterior são analisadas as modalidades de contrato de trabalho dos artistas de espetáculo e desde logo se verifica o carácter incerto e precário inerente às atividades artísticas. De acordo com o artigo nº 5 do mesmo regime, os contratos de trabalho dos artistas de espetáculo cobre as seguintes modalidades: contrato por *tempo indeterminado ou a termo resolutivo, certo ou incerto*. Começamos pelo contrato a *termo resolutivo – certo e incerto* – consagrado no artigo nº 7. Na atividade artística, técnico-artística ou de mediação (respeitante a todas as atividades prevista no nº 2 do artigo 1º, e que foram anteriormente descritas) o contrato a *termo resolutivo certo* tem a duração que as partes estipularem e só é sujeito a renovação se for previamente estabelecido e depender da vontade das partes. Contudo, para o desempenho da atividade artística “o mesmo não pode exceder o período de seis anos, não lhe sendo também aplicável o regime previsto no *Código do Trabalho* em matéria de contratos sucessivos, limite de renovações e agravamento da taxa contributiva global” (Lei 4/2008 de 7 de Fevereiro, pp 940). Por outro lado, o contrato a *termo resolutivo incerto* compreende todo o período acordado entre as partes pelo tempo necessário à conclusão da tarefa ou da atividade. Esta modalidade de contrato corresponde, tal como o anterior, a trabalho de natureza temporária. No entanto, diferencia-se do primeiro pelo fato de nesta modalidade não existir uma duração pré-estabelecida, pelo que o contrato a *termo incerto* pode cessar a qualquer momento. Ainda assim, ambas as modalidades contratuais revestem-se de carácter sazonal e temporário.

No que concerne ao contrato por *tempo indeterminado* é visível no artigo seguinte – o nº 8 do RLPEA – a condição de intermitência no exercício da função artística. Esta imposição revela alguns dados curiosos a respeito dos moldes em que se celebra esta modalidade contratual. Na prática, aquilo que está previsto pela lei é que as partes constituintes, aquando da celebração ou vigência do contrato por *tempo indeterminado*, podem acordar na sua sujeição, temporária ou definitiva, ao exercício intermitente da prestação de trabalho, bem como o início ou termo de cada um dos períodos de trabalho. Consequentemente, durante o período de inatividade o trabalhador tem que se manter disponível para iniciar a sua prestação de trabalho, desde que seja contactado pelo empregador com vinte dias de antecedência. Ainda durante esse período de inatividade “o trabalhador tem direito a uma compensação retributiva de valor não inferior a 30% ou 50% da retribuição normal correspondente ao último período efetivo de trabalho consoante lhe seja ou não permitido exercer outras atividades”, bem como “o direito aos subsídios

complementares – de férias e de natal – calculados com base no valor previsto para a retribuição correspondente ao último período de trabalho efetivo”. Do lado do empregador impõe-se a obrigatoriedade de pagar pontualmente essas compensações retributivas e a não admissão de novos trabalhadores nas atividades artísticas suscetíveis de poderem ser desempenhadas pelo trabalhador em situação de inatividade.

A análise feita ao RLPEA revela as principais características que se encontram inerentes a toda a atividade artística – e não só à dos músicos – e que é alarmante: o alto grau de flexibilidade, a incerteza, a insegurança e a grande instabilidade profissional (Crocco, 2013:21). Esta regulação contratual coloca, assim, os músicos profissionais em condição de precariedade pelo facto de muitas vezes, se não mesmo na sua maioria, os vínculos laborais com as diversas instituições culturais não se traduzirem em vínculos mais duradouros e estáveis. Daqui resulta, naturalmente, numa situação de grandes dificuldades e flexibilidade por forma a reagir à incerteza temporal da sua atividade e à falta de proteção social (Portela, 2008).

## **2.2 Os efeitos e os desafios impostos pelo regime laboral**

De acordo com o disposto anterior, o principal objetivo desta dissertação é analisar a forma como os músicos avaliam o seu lugar no campo das artes e no mercado de trabalho, bem como entender a importância que os mesmos atribuem à sua atividade profissional e às condições em que é desenvolvida. A análise do RLPEA remete-nos para uma abordagem das circunstâncias em que os artistas exercem a sua atividade. Não nos esqueçamos que o mercado artístico é naturalmente marcado pela incerteza, intermitência e instabilidade laboral, pelo que se torna pertinente saber de que forma os profissionais das artes conjugam esta condição de flexibilidade nas suas trajetórias profissionais (Martinho, 2008: 9).

Os efeitos mais salientes do RLPEA são decorrentes dos vínculos contratuais entre os artistas e as instituições culturais, que obrigam os artistas a uma adaptação constante às necessidades variáveis e incertas da prestação laboral (Crocco, 2013). Essa lacuna legal, aplicável às artes performativas, incide particularmente na dança, no teatro e na música, pelo que “é raro no campo artístico [...] garantirem-se contratos a tempo inteiro

ou ocupações permanentes” (Martinho, 2008:9). Na verdade, o trabalho artístico descontínuo leva a que a maioria dos artistas assuma mais do que uma atividade profissional, por forma a contornar a situação de intermitência. Desta forma, os artistas enquadram-se naquilo a que Teresa Duarte Martinho denomina de «regime de pluriatividade», pelo facto de terem mais do que uma atividade ou ocupação profissional (2008:19). Com efeito, essa atividade intermitente perturba as condições do exercício da atividade dos artistas e das trajetórias profissionais e pessoais, pelo que importaria averiguar quais são então as particularidades e as configurações da atividade dos músicos executantes, que constituem o foco de análise deste estudo.

No capítulo seguinte são apresentados com maior detalhe os efeitos e as condições resultantes da atividade artística dos executantes, através da forma como estes se relacionam com a música. Procura-se, essencialmente, conceber uma abordagem em torno da tríade *formação-arte-trabalho*. Para o efeito, foi tido como base analítica a tipologia de Luís Melo campos (2008) consagrado na obra “*Músicas e Músicos – modos de relação*”, pelas semelhanças que o modelo apresenta em relação às particularidades da atividade musical de cariz erudito. Importa, no entanto, realçar que o modelo original foi devidamente adaptado ao objeto de estudo desta dissertação.

Constituí o primeiro eixo de análise a abordagem das “*Competências e dos Contextos de Aprendizagem*”. Qual é a verdadeira importância da formação dos artistas para a construção de uma carreira profissional, para a inserção no mercado de trabalho e consequentemente para a obtenção do tão desejado sucesso profissional (Borges & Pereira, 2012:77)? Num segundo eixo analisa-se “*Os Músicos Executantes em Contexto de Performance Musical*”. A música assume um papel importante na relação do artista com o palco e os outros membros do grupo, pelo que se torna interessante fazer uma análise dessa performance através das particularidades de cada um e do trabalho de grupo (sujeito vs. grupo). Ou seja, relacionar singularidade e coletividade. Em que medida se mantém o equilíbrio entre o sucesso individual e o triunfo e harmonia coletiva? Para podermos entender melhor os moldes em que esta relação se processa serão analisados os músicos executantes inseridos em orquestra, tomando a mesma como uma unidade de produção e um espaço para experienciar a música. Posteriormente, num terceiro eixo, faz-se referência ao papel da música na relação “*Músico, Público e Sucesso Profissional*”. Que importância assume o reconhecimento profissional, a reputação e o valor social da atividade que o

músico desenvolve, enquanto agente do processo de criação artística, no decurso da sua carreira artística? Que género de gratificações e recompensas pesam mais na carreira de um músico? Num quarto eixo de análise procura-se abordar as “*Qualidades Habitualmente Identificáveis do Trabalho Artístico*”. O trabalho artístico pressupõe a existência de um conjunto de manifestações plausíveis na atividade artística, pelo que é delas que se pretende dar conta neste ponto de análise. Na prática procura-se saber de que forma estas manifestações se relacionam com o exercício da profissão. Por fim, “*Um Sonho Retalhado: a mobilidade e o processo de flutuação na carreira*”, o quinto eixo analítico, que trata da polivalência profissional decorrente das características do mercado de trabalho. Que soluções podem ajudar a contornar as condições de incerteza, precariedade e desemprego da atividade artística? É uma análise do artista enquanto figura polivalente e flexível.

### 3. EFEITOS E CONDIÇÕES DA ACTIVIDADE ARTÍSTICA

Por forma a entender as especificidades do desenvolvimento da atividade musical temos que ter em consideração as particularidades da mesma. Existem diferentes formas de entender a música, de a viver e experienciar, e, portanto, é necessário entender como as diferentes representações e expectativas influenciam (ou podem influenciar) o desenvolvimento da atividade como profissão (Campos, 2008).

A abordagem produz-se em torno da tríade *Formação-Arte-Mercado de Trabalho* e é composta por cinco eixos de análise. Todos os fatores abaixo, quando conjugados, permitem aludir à forma de atuação profissional dos músicos e dos artistas em geral, por serem caracterizadores das mais diversas e distintas modalidades adotadas pelos artistas no decorrer da sua atividade profissional.

#### 3.1 Competências e contextos de aprendizagem

Revela-se útil entender os efeitos que a formação e os diversos contextos de aprendizagem exercem nas várias dimensões do envolvimento do músico (artista) com o mercado de trabalho, tendo por base o estudo dos músicos executantes em contexto português. De acordo com Vera Borges e Cícero Roberto Pereira (2012), a tríade Arte-Formação-Mercado têm merecido algum destaque por parte de sociólogos e de alguns economistas. Os estudos efetuados mostram que é tendência do mercado artístico o baixo poder explicativo da formação na construção do sucesso profissional, da reputação individual e da carreira artística. Na opinião dos autores, “o tipo de ligação dos artistas ao mercado de trabalho não está relacionado com o nível de formação que estes adquiriram” (*ibid.*:79). Quais são então os verdadeiros impactos da formação na carreira dos artistas?

Antes de aludir aos efeitos da formação na construção da carreira artística importa identificar os principais contextos de aprendizagem transversais à maioria dos artistas, mas especialmente inerentes aos músicos clássicos. A aprendizagem musical pode dar-se por via de dois contextos: a) o *formal*, que respeita à frequência de aulas em instituições de ensino ou conservatórios; b) e o *informal*, que agrega um conjunto de práticas quotidianas que muitas vezes são invisíveis aos olhos do público. Este último contexto é, no entanto,

relativizado pelo facto de ser quase natural a prática contínua e diária por parte da maioria dos músicos – o que leva a um processo constante de formação e aprendizagem (Campos, 2008:143). Verifica-se, assim, que não é somente por meio do ensino formal (academias, conservatório ou ensino superior) que os músicos e os artistas adquirem conhecimentos técnicos e teóricos. Ainda assim, “é conhecida a estreita relação que o ensino musical formal mantém com a tradição erudita ocidental” (*ibid.*: 141).

Um dos efeitos positivos da *formação formal* é o facto de esta permitir que os artistas usem os conhecimentos técnicos e teóricos para exercer outra atividade, por norma ligada ao campo das artes. Na verdade, “muitas pessoas participam no mercado de trabalho das artes, mas poucas são bem-sucedidas ao ponto de desenvolverem somente uma carreira artística contínua” (Alper e Wassall, 2006 *apud* Borges e Pereira, 2012:80). Muitos dos artistas com formação superior têm a possibilidade de exercer outras profissões como complemento à primeira profissão, de que é exemplo a de professor de música. Desta forma, adotam uma atitude flexível de forma a continuar a produzir arte e a permanecer no mercado de trabalho precário e instável. Aliás, uma das razões que levam os artistas a permanecer na atividade é a possibilidade de obter recompensas (financeiras ou simbólicas) que lhes dão motivação para continuar no ativo (Borges e Pereira, 2012:80). Mas este será, contudo, um dos aspetos a ser falado mais adiante.

Importa também ressaltar que a formação não é garantia absoluta para os artistas se tornarem nos melhores do mercado, pelo que a mesma “não funciona como um filtro, que escolhe e seleciona os melhores” (*ibid.*: 92). Por outro lado, o processo de aquisição de conhecimento não significa o acesso a melhores salários no exercício da profissão, quando comparado com outros artistas que têm um nível de formação inferior. Ainda assim, revela-se importante na compreensão de outros comportamentos face ao mercado de trabalho, como é exemplo a possibilidade de ascender a outros patamares superiores da sua atividade, pelo elevado conhecimento técnico e teórico, ou até para o exercício de outras atividades dentro e fora do ramo artístico a que se circunscreve (*ibid.*:93).

Embora se venha a chamar à atenção para o fato de a formação não significar sucesso na carreira profissional dos músicos e dos artistas, a mesma pode revelar-se um excelente aliado na concretização da atividade. De uma forma positiva, quando o período de formação e de aprendizagem coincide com a inserção do indivíduo no mercado de trabalho os mesmos são beneficiados. Isto é, o fato de os indivíduos se encontrarem em

contexto de trabalho, durante o tempo de formação, faz com que os mesmos já conheçam as regras do jogo. Na prática, os artistas que estejam nesta situação “podem agir em função disso, além de terem adquirido habilidades práticas e experiência profissional” – que são critérios exigidos pelo competitivo e limitado mercado de trabalho artístico (*ibid.*:93). Neste caso a formação é uma espécie de “guarda-chuva”, que mais cedo ou mais tarde irá ser útil no percurso profissional do artista ao permitir (facilitar) o acesso a novas oportunidades na carreira.

Verifica-se, portanto, que quanto mais formação o artista tiver mais facilmente ele se integra no mercado de trabalho, no sentido de poder ganhar novas competências, que serão mais-valias para o seu projeto profissional. No entanto, salienta-se que “à medida que se desenvolvem formações específicas para os artistas profissionais assistimos a uma ligação da profissão com a formação e os contextos de aprendizagem”, mas isso não significa que o sucesso e a *performance* se concretizem (*ibid.*: 93).

Um outro contexto de aprendizagem é caracterizado pela informalidade em que a mesma acontece. O *plano informal* da formação é muitas vezes relativizado pelos músicos na medida em que todos eles, com maior ou menor grau, assumem um treino contínuo e exaustivo no desenvolvimento dos respetivos projetos ou carreiras profissionais (Campos, 2008). Exemplos de aprendizagens informais são os ensaios e a preparação de um concerto ou evento musical, que implica uma constante prática com os instrumentos. A intensidade da prática informal de aprendizagem é, no entanto, distinta dos diversos géneros musicais. Luís Campos explica-nos que “é na área da música erudita (também denominada de académica) e do *jazz* que se verificam os maiores níveis de prática diária”, e que em oposição, “com menor grau de prática, encontram-se os géneros musicais de tradição pop/rock e fado” (2008: 143-4). Esta é, portanto, a tendência geral. Existirão, ainda assim, exceções em ambos os géneros musicais. A intensidade quotidiana de prática torna-se, neste moldes, fundamental para a manutenção da carreira artística, pelo que quanto maior for a intensidade diária de prática musical, mais importante é, para o artista, a conservação dessa carreira artística (*ibid.*:143).

### 3.2 Os músicos executantes em contexto de performance musical

As atividades culturais e artísticas são, por natureza, propícias à concretização na prática profissional de valores singulares e coletivos. No entanto, o espaço artístico constitui-se num lugar de “tensão” entre os princípios de cada um desses valores: por um lado, o regime da singularidade “que repousa sobre o imperativo de autenticidade, que privilegia o sujeito, o particular, o individual, o pessoal, o privado”; por outro, o regime da coletividade (grupo/comunidade musical) que “repousa sobre um imperativo de equidade, privilegia o social, o geral, o coletivo, o impessoal, o público” (Heinich, 2005: 145). Tendo em conta o objeto de análise do presente estudo – os executantes musicais - como pode ser realçada a singularidade de cada um dos artistas sem interferir nos valores e princípios do coletivo? De que forma se mantêm o equilíbrio entre os dois?

É conveniente para este ponto de discussão fazer referência a um termo adotado por Howard Becker (2010) a designação de «Profissionais integrados». Os artistas que constituem o objeto de análise desta dissertação podem ser enquadrados nesta categoria. Estes profissionais têm uma grande capacidade de domínio sobre os conhecimentos e os procedimentos técnicos e sociais indispensáveis para a concretização (facilitada) de uma obra de arte, ou pelo menos são detentores de uma bagagem considerada fundamental para o exercício e concretização da mesma e, portanto, podem coordenar as suas atividades sem interferir nos valores e princípios do grupo - desde que saibam identificar e realizar as convenções a que se propõem (2010: 198). Ainda assim, importa sublinhar que a facilidade com que estes profissionais produzem uma obra de arte é relativa, na medida em que existem obstáculos e dificuldades que interferem na sua concretização: desde logo, a partilha de um interesse comum na produção de uma obra de arte e os interesses de foro pessoal que podem ser diferentes do anterior. De facto, a atividade artística pode ser concretizada por uma só pessoa, que executa a obra sozinha, mas também por um conjunto de pessoas em que cada uma executa uma tarefa diferenciada e, maioritariamente, pormenorizada (*ibid.*).

As orquestras constituem um bom exemplo para a análise da performance individual e coletiva. A mesma pode ser vista como uma unidade de produção e os seus profissionais, artistas, como trabalhadores (Portela, 2008). O grupo de trabalho de orquestra caracteriza os planos de valores que foram acima identificados, precisamente

porque o elevado grau de performance constitui um fator importante nesta categoria específica de músicos. Vejamos os moldes em que a performance se configura:

Segundo Pierre-Michel Menger, para se assegurar a compatibilidade entre a procura do bem-estar individual no trabalho e o bem-estar de toda a coletividade é necessário atender a duas concepções importantes: por um lado, a concepção do indivíduo e das suas diferenças; por outro, a concepção da organização (grupo) e das relações sociais no trabalho (2005:15). Do lado da concepção individual verifica-se o seguinte:

1) O trabalho artístico, na sua generalidade, é concebido como uma forma de trabalho não alienado, pelo que o artista pode realizar plenamente a sua liberdade e essência; 2) concomitantemente, o mesmo pode ser um espaço adequado para que o sujeito desenvolva as suas capacidades na totalidade; 3) não obstante, as qualidades habitualmente identificáveis do trabalho artístico, como a originalidade, o talento ou a autenticidade, revelam que a sua singularidade (individualidade) é instituída conforme as características particulares da sua personalidade, o que o torna num indivíduo dotado de uma «interioridade» única. Curiosamente, estes segmentos individuais evidenciam que “a entrega de si” tem como primeiro benefício permitir ao indivíduo conhecer-se a si próprio e aceder à sua autonomia (*ibid.*: 49-52).

Do lado da concepção coletiva, o exemplo das orquestras:

Na esfera das artes, as orquestras são vistas como unidades de produção que funcionam na base de um processo de divisão do trabalho equilibrado e revelam-se lugares propícios à existência de concorrência e competição entre os artistas pertencentes a uma mesma categoria profissional. Sendo a divisão do trabalho instaurada por um processo de divisão vertical a supervisão dá-se “por relações de controlo, de autoridade e de subordinação”, pelo que “a organização do trabalho no interior de uma orquestra [...] funda-se na diferenciação por linhas hierárquicas de especialidades profissionais sob a autoridade de um mestre responsável pela obra” (*ibid.*:65). Quando a orquestra se organiza desta maneira, verticalmente, torna-se numa organização permanente e estável, e “a divisão do trabalho exprime-se por força de uma cotação graduada dos postos de trabalho, das tarefas, das qualidades e das competências, e através de uma hierarquia de funções, desde a concepção e enquadramento até à execução” (*ibid.*:65).

Nesse sentido, a transição do plano singular para o plano coletivo, sem que isso seja impeditivo da autenticidade de cada um e fonte de anulação da performance do grupo,

dá-se pela divisão do trabalho. Esta tira partido da especialização, qualidade e singularidade de cada um dos sujeitos, mas com a preservação do ato comum de trabalho no centro da criação. A performance individual não se sobrepõe, assim, à performance coletiva, o que permite manter o equilíbrio entre ambos.

***“A orquestra: uma plataforma para a experimentação artística”***

Segundo Luís Campos (2008:154-155), “qualquer atuação ao vivo de um músico profissional tem necessariamente uma componente musical que muito provavelmente constituirá uma componente fundamental da performance”. Na opinião do autor, para os músicos clássicos, o essencial da performance estabelece-se na expressão musical, e a par desta componente, radica ainda a componente do espetáculo que tem que ser controlada, no sentido de não lograr a magia da performance. É nesta perspetiva que os músicos clássicos percecionam o palco: como espaço de representação e de não representação. As orquestras revelam a intenção de promoção da profissionalização dos músicos e de desenvolvimento musical constante, pelo que as podemos conceber, também, como um excelente palco para a experimentação e vivência artística semelhante a tantos outros palcos. Vera Borges (2001) publicou um estudo sobre o teatro em Portugal, intitulado de *“Todos ao Palco! – estudos Sociológicos sobre o Teatro em Portugal”*, no qual faz revelações interessantes e úteis sobre a conceção do palco, enquanto promotor de dinâmicas e interações entre os artistas, e que podem ajudar na reflexão do “palco das orquestras”. É verdade que o teatro não é música, mas fazem ambos parte da atividade artística, pelo que compreendem processos semelhantes na organização do trabalho, na construção das carreiras profissionais e nas condições e contradições em que atividade profissional dos «seus» artistas é desenvolvida.

“Sobe o pano. Entram em cena” (2001:9). É assim que para a maioria de nós é visto o trabalho dos artistas. A magia (parece) permanece confinada à representação artística feita em palco de concerto. Mas há outros lugares e momentos em que se verificam dinâmicas e interações interessantes entre os artistas, e que não são visíveis. É o trabalho de bastidores. Os ensaios são um bom exemplo. É neles que está grande parte do resultado feito na apresentação pública de um espetáculo. Estes servem essencialmente

para preparar e aperfeiçoar as técnicas musicais de cada um e do grupo. De acordo com Vera Borges, o palco, durante o período em que decorrem os ensaios, é uma “verdadeira fábrica de criatividade”, de talento, de originalidade, de autenticidade (2001:33). No palco, os artistas experienciam e vivem a música de uma forma intensa e dinâmica. Em conjunto, o grupo de artistas prepara e aperfeiçoa as técnicas e os passos que são necessários na concepção musical. No caso das orquestras, sob as orientações do maestro, põem em evidências as suas particularidades, a sua personalidade, a sua energia e criatividade na produção da obra artística. Tratando-se eles de agentes do processo de criação, este é um espaço adequado para fazerem uso de todo o seu talento e criatividade. Enquanto espaço criativo, a orquestra transforma-se numa plataforma ideal para a vivência artística. Nela, os artistas podem viver e experienciar a música na sua plenitude. Os ensaios podem, assim, funcionar como momentos propícios de exposição dos artistas, e o palco “pode ser considerado simultaneamente num espaço de representação e exposição” (Campos, 2008:153).

### **3.3 Músico, público e sucesso profissional**

Para todos os profissionais da música é impensável não ter em consideração a presença do público como uma condição essencial da sua atividade profissional. O público é relevante e “polo sustentador de um projeto artístico” mas o grau de importância atribuído ao público difere entre os artistas (Campos, 2008:156). Ainda assim, é algo que está constantemente presente na carreira profissional dos músicos e exerce influência, em maior ou menor grau, junto do artista e da sua criação. De que forma o público interfere com o sucesso profissional do artista?

Importa para a análise do sucesso fazer uma abordagem sobre a reputação e as gratificações do trabalho artístico.

#### ***“Reputação”***

Sobre a reputação, Vera Borges (2014: 73-92) apresenta-nos um quadro teórico cruzado que demonstra os moldes em que a mesma se concretiza. Atendendo à sua análise, a mesma vem mostrar as diferentes perspetivas sobre o conceito por parte de vários

autores, e enfatiza que a literatura produzida sobre o assunto associa o termo “reputação” aos mundos da arte e da cultura. Do lado da sociologia da cultura ressalta as contribuições importantes de dois teóricos: de Pierre Bourdieu, que “entende os fenómenos reputacionais como resultados de lutas internas, por exemplo, no campo da literatura, onde alguns agentes acumulam mais capital simbólico do que outros” (*ibid.*:75); e de Pierre-Michel Menger, que discute o termo da reputação associado à realização do indivíduo na condição de incerteza, que lhe é intrínseca, e que faz parte do trabalho criativo em todo o momento de criação – do início ao fim (*ibid.*:75).

Numa posição diferente aos anteriores encontra-se Howard Becker. Na análise da obra “*Mundos da Arte*”, o autor diz que “os mundos da arte constroem sistematicamente reputações, porque conferem importância aos indivíduos, aquilo que eles fizeram e ao que são capazes de fazer” (2010: 287). O autor analisa a reputação como um processo social, pela importância que representa cada um dos aspetos da atividade e organização de um campo da arte. No capítulo dedicado à reputação, Becker apresenta-nos a sua teoria e a forma como os mundos da arte a constroem. O autor (*ibid.*:288-291) dá-nos a conhecer o termo reputação através da teoria do processo social de construção da reputação com os seguintes postulados:

1) Pessoas especialmente dotadas – este postulado vem defender o carácter excepcional dos dons do artista, dando ênfase sobre aquilo que distingue os autores de obras notáveis, pois “um artista é alguém suficientemente dotado para fazer mais ou menos bem aquilo que outros, que não possuem tais dons, não conseguem de modo algum realizar ou que fazem mal” (Stoppard, 1975 *apud* Becker, 2010:289);

2) Criam obras de uma profundidade e beleza excecionais – a discussão deste segundo postulado não gera muitos consensos e divide os críticos do mundo da arte quanto à origem da beleza e da profundidade das obras. Ainda assim, o autor conclui que é expectável que uma obra excepcional concretizada por um artista excepcionalmente dotado encante o público e que o faça sobre as emoções e os valores humanos fundamentais;

3) Obras que exprimem emoções e valores culturais essenciais – neste postulado defende-se a ideia da consagração da qualidade das obras, quando incidem sobre estas duas condições.

4) As qualidades das obras atestam os dons particulares do seu autor, e os dons particulares pelos quais esse autor é conhecido garantem a qualidade da obra - com este

postulado o autor pretende esclarecer que são as obras que revelam os talentos dos seus criadores, e quando reconhecido merecem um olhar mais atento sobre si e o seu trabalho.

5) Apenas as melhores obras criadas devem ser consideradas para a reputação do artista – neste último postulado o autor vem afirmar que as obras revelarem as melhores qualidades e mérito do seu criador. Os artistas, ao terem conhecimento que todas as suas obras são consideradas e determinantes para a sua reputação, devem eliminar todos os trabalhos que não reúnam os requisitos desejados.

Através desta teoria, Becker conclui que a atribuição da reputação é feita com base nas obras que os artistas produzem, pelo que “é sobre este conjunto de postulados que os mundos da arte fazem, mantêm e desfazem as reputações” (2010:291). As três contribuições anteriores para o estudo da reputação revelam o problema existente e que persiste sem grandes consensos ao longo do tempo: a sua definição (Borges, 2014). Ainda assim, as contribuições tornam-se preciosas para se perceber os processos de construção da reputação, que se torna essencial na valorização da atividade artística e do seu percurso profissional. Há, no entanto, outros fatores que se revelam importantes na profissão artística, em especial para os músicos. São um conjunto de recompensas – económicas e simbólicas – que tornam a atividade artística numa profissão mais atrativa e desejada, quando o mercado de trabalho se revela incerto e precário na maioria das vezes e para grande parte dos artistas.

### ***“As gratificações do trabalho artístico: o que pesa mais?”***

No mercado artístico musical há um grande conjunto de artistas que não conseguem suportar as condições em que a sua atividade é desenvolvida, acabando por abandonar a profissão; e outros que a mantêm por se desdobrarem por outras atividades e por se adaptarem às dificuldades de forma flexível. Na prática, tem que optar entre seguir a carreira de sonho, enfrentando todos os obstáculos e desafios próprios da profissão ou, pelo contrário, desistir e seguir a carreira profissional por outros grupos profissionais. Na tomada de uma decisão é tido em conta as recompensas e gratificações que possam advir da atividade. Mas qual o grau de importância de cada uma das recompensas? O que pesa mais: as recompensas simbólicas ou as gratificações monetárias?

Sendo o trabalho artístico incerto o mesmo torna-se numa atividade mais arriscada, mas ainda assim atraente para muitos artistas. Segundo Pierre-Michel Menger duas razões explicam esta situação: de um lado, “a tomada de risco é incentivada pela esperança de ganhos elevados”; do outro, “há um conjunto de gratificações não monetárias, que permite compensar provisória ou duradouramente ganhos insuficientes em dinheiro” (2005:91). As recompensas monetárias são de facto importantes, porque é a partir do salário/rendimento auferido que os artistas vivem (ou sobrevivem). Mas há um conjunto de outras gratificações igualmente desejáveis no decurso de uma carreira artística, que torna a arte numa das profissões mais atraentes e com maior grau de satisfação por parte dos artistas, enquanto trabalhadores (*ibid.*). Para o autor, estes profissionais das artes procuram sobretudo obter satisfação pessoal, pelo que a escolha da profissão tem em conta as propriedades únicas e desejáveis presentes na sua atividade, que se definem por serem pouco rotineiras, o que lhes permite fazer um conjunto de tarefas variáveis; a possibilidade de serem valorizadas as suas competências individuais; o sentimento de reconhecimento, atribuição de mérito individual, de autonomia e liberdade na concretização da sua atividade, pela natureza das relações - próximas e afetivas - com os colegas e ainda pelo prestígio e sucesso na carreira.

Luís Campos (2008) vem acrescentar a estes elementos outras formas de recompensas: as satisfações decorrentes da prática musical: o prazer de tocar, de compor, de executar, de interpretar, de experimentar e improvisar; e elementos de gratificação social: ligadas ao reconhecimento por parte do público e/ou da instituição. Estes tipos de gratificação são importantes na atividade profissional e possibilitam uma melhor relação do artista com a profissão. Quer as gratificações económicas, quer as recompensas simbólicas, pessoais e sociais revelam-se fundamentais para a manutenção e o sucesso da carreira. Contudo, não assumem o mesmo grau de importância em todo o percurso profissional.

A este propósito, Luís Campos (2008) vem dizer que existe uma relação entre estes tipos de gratificações e as diferentes fases da carreira artística, especialmente ao nível da consolidação e do sucesso. O autor explica que:

De facto, quando já se detém uma carreira artística consolidada, evocar os momentos de êxtase musical como principais factores de gratificação, em detrimento de momentos de reconhecimento social, pode apenas significar que estes últimos constituem matéria adquirida e subsequentemente naturalizada. O

mesmo já não se verifica quando a carreira artística se encontra ainda em fase de afirmação. Neste caso, é provável que as manifestações de reconhecimento público tendam a ser sobrevalorizadas no plano dos factores gratificantes, enquanto os momentos de êxtase musical poderão tender a confinar-se num foro de ordem mais privada (Campos, 2008: 161)

Verifica-se que a influência destes tipos de gratificação sobre o artista é condicionada pelo nível de consolidação e de sucesso da carreira (Campos,2008).

### **3.4 Qualidades habitualmente identificáveis do trabalho artístico**

Em consonância com muitos estudos, opiniões e abordagens de um vasto leque de autores, tem-se verificado uma procura na ligação entre um conjunto de manifestações plausíveis na atividade artística e os efeitos que produzem no sucesso de uma carreira artística. É usual fazer uma alusão ao talento, à vocação, ao amor/paixão, à criatividade e originalidade como condições essenciais para se exercer profissionalmente uma atividade artística. É um pouco a ideia de que se faz «por amor à camisola» (Delicado *et al.* 2010). Este conjunto de manifestações compõe o leque das muitas razões da permanência dos artistas no mercado de trabalho artístico e através das leituras é possível construir um quadro teórico a este respeito, pelo que os vários conceitos serão tratados de forma articulada por serem indissociáveis. O que é que nos leva a optar por uma determinada profissão? Qual é a razão? Será que nascemos para fazer esta ou aquela atividade?

#### ***Vocação***

A vocação é o termo mais comum no seio da comunidade científica e junto dos profissionais das artes. Há muito a ideia de que “fazer teatro, música, dançar por «amor à camisola», por sentir um apelo, um chamamento, «uma urgência que implica o corpo e a alma», uma vocação” são as expressões que classificam as profissões artísticas (Delicado & Borges, 2010:209). É convencionalmente entendido que a vocação é importante para ajudar a compreender, mesmo que parcialmente, a formação e a organização da carreira artística, e os diversos contributos teóricos confirmam esta posição. Os autores da obra “*Profissão e Vocação: ensaios sobre grupos profissionais* (2010) revelam evidências

curiosas sobre o binómio vocação/profissão. Começam por dizer, através da análise de outros autores, que os artistas consideram que um dos elementos importantes para a sua carreira e para se reverem na figura do profissional é o fato de terem uma «motivação forte» (2010: 212); ou porque são “movidos de um desejo irresistível para criar arte qualquer que seja a profissão artística em que estão a trabalhar” (Throsby, 1994 *apud* Delicado & Borges, 2010: 212). No mesmo sentido de argumentação outras contribuições revelam que a ligação entre vocação e percurso profissional de sucesso se deve “ao dom, à inspiração, à criatividade e ao reconhecimento singular e individual dos artistas” (Heinich, 2005 *apud* Delicado & Borges, 2010:213). Numa opinião diferente, e de acordo com os autores da obra acima, encontra-se Marie Buscatto que apresenta o trabalho musical “como a «expressão de si» e, portanto, como uma forma de envolvimento total da esfera privada e profissional do artista”. Adiantam ainda que para Buscatto “apenas uma minoria do músicos, situados no topo da pirâmide reputacional, vive plenamente o ideal artístico: viver apenas da e para a música” (Buscato, 2004 *apud* Delicado & Borges, 2010: 213).

Numa outra abordagem, Pauline Adenot (2010) discute a ideia da vocação no sentido dos efeitos que pode provocar junto da atividade artística e do artista, especialmente na esfera musical. Procura essencialmente construir um discurso de que a vocação se revela fundamental e constitutiva das carreiras artísticas, bem como analisar as consequências que a mesma traz para a perceção que nós, público, fazemos dos artistas e a perceção que os artistas fazem deles próprios. Afirma que a vocação é vista como um dom inato e incontornável, mas que apesar disso a mesma está associada ao prazer e à paixão. A análise da vocação parte assim, segundo Adenot (2010), de uma análise centrada no ser, no desejo e no desempenho do indivíduo artista. Desta forma, “o artista opera, de certa forma, uma escolha entre as suas conveniências pessoais, em função do seu próprio gosto, com o objetivo de se desenvolver uma atividade produtiva” (2010: 3). A autora vem dizer ainda que a vocação no campo musical não é igual a outras profissões, pelo que suscitam emoções diferentes. A autora esclarece:

Inveja-se o artista por ele poder viver a sua vocação, ou simplesmente por tê-la, enquanto se *admira* o médico, a enfermeira, ou ainda a freira missionária que, ao contrário do artista, não são invejados. Os dois tipos de vocação não são evidentemente da mesma ordem e não provocam os mesmos sentimentos. Assim, o médico, a enfermeira ou a freira missionária situam-se necessariamente no campo da acção e da realização (Adenot, 2010:4)

Encontra-se, assim, explícito que o médico, a enfermeira e a freira missionária suscitam admiração pela ação e não pela vocação. Já em relação ao músico, a vocação está iminentemente ligada a outras manifestações, como a paixão e o prazer. Pondo a abordagem nestes termos a autora conclui que a vocação não pode ser discutida de forma idêntica nas diversas representações, pelo fato de manifestar emoções diferentes em relação aos grupos profissionais. Os artistas são, de facto, um grupo invejado, pelo facto de a vocação lhes suscitar bem-estar e realização plena das suas qualidades individuais (Adenot, 2010).

Em termos comparativos há outras profissões que também não se assemelham ao campo dos músicos, como por exemplo os médicos ou os professores. Nestes dois casos, apesar de existir um reconhecimento social da profissão e do indivíduo, não se aplica o mesmo sentido da vocação aqui tratada, tratando-se antes de exemplos que contém um grande investimento pessoal numa competência particular. No domínio musical, retém-se a ideia de que o termo vocação, concebido de forma ambígua e abrangente, estabelece ligação à paixão/gosto e ao dom de se fazer uma determinada atividade (*ibid.*).

### ***Gosto/talento/vocação***

O gosto coincide muitas vezes com o talento e o dom. É agradável fazer bem uma coisa de que gostamos, mas nem sempre isso acontece. Encontra-se frequentemente alguém que faça bem uma coisa de que não gosta; ou alguém que faça mal, ou menos bem, algo de que até gosta. No campo musical verifica-se a existência das duas manifestações, ou não seria o artista assim entendido. Isto é: socialmente, “o artista é visto com um ser vocacionado e devotado à sua arte”, pelo que só assim o pode ser (Adenot, 2010: 7). É como que se tivesse que ser assim, que os músicos tivessem mesmo que ser músicos e que o seu destino fosse ditado pela vocação: a música é que os escolhe, não o contrário (*ibid.*).

A ideia de que os artistas têm uma predisposição natural para a atividade artística e que o músico, enquanto artista, tem de facto uma ligação favorável à sua profissão por ser apaixonado e dotado de um talento ou dom único, merece, no entanto, um olhar atento. O termo vocação tem a sua função, mas também os seus efeitos. Nem sempre se verifica essa situação, em que o músico é dotado para o ser, precisamente porque existe a interação com outras manifestações que exercem influência no percurso profissional. Nesse sentido,

talvez a vocação não exerça assim tanta influência como aquilo que se possa acreditar. A realidade pode ser diferente da teoria, mas não totalmente distante das suposições aqui mencionadas. Teremos oportunidade de verificar esta situação e os efeitos da vocação na construção da carreira artística aquando da publicação de alguns excertos das entrevistas.

### *Os talentos constroem-se*

Importa, também, sublinhar outros efeitos decorrentes da vocação. Muitas vezes pensamos que os dons, os talentos e a vocação se revelam desde pequeninos. Por esse motivo, muitos dos artistas começam o seu percurso no campo musical pela influência de uma formação em conservatórios e escolas de músicas. Na prática, assim que entram nestas instituições de ensino os bons músicos são descobertos e começam a tratar de melhorar as técnicas e o jeito com os instrumentos, por exemplo, e constroem o talento. A componente formativa revela-se assim um meio de descoberta de grande parte dos dons e dos talentos musicais. Há, no entanto, efeitos perversos e negativos sobre o indivíduo. Começa desde logo por ser pressionado para explorar os seus dons. De acordo com Adenot é neste momento que os jovens músicos começam a dar importância à representação social, em que a vocação, o talento e o dom vão servir como justificação e legitimação aos sacrifícios da profissão. Neste momento dá-se “uma negação de qualquer pressão e influência por parte da família ou da sociedade”, sem que isso possa pôr em causa a verdadeira existência de um sentimento próprio de amor pela arte e pela música (Adenot, 2010:10).

A vocação pode ainda ser associada à perceção da música como profissão e do músico como trabalhador. Acabamos de ver que a vocação preserva as representações sociais ligadas aos artistas e à música, contudo não vê esta arte como uma profissão. A vocação ligada à profissão parece ser ainda uma associação superficial. Adenot vem elucidar esta relação dizendo que, geralmente, a música não parece constituir uma profissão a sério: não é um trabalho comum. A autora diz-nos que esta constatação parte maioritariamente pela forma como os músicos se assumem, em que muitas vezes dizem “tocar” ao invés de “trabalhar” (*ibid.*:10). Inevitavelmente esta representação exerce influência junto do grupo de profissionais da música, que frequentemente é vista como improdutiva.

Podemos assim verificar que a vocação faz parte da representação social dos músicos e que a mesma se estabelece com outras manifestações, como o dom, o talento e a paixão. Em conjunto, constroem essa mesma representação. No entanto, enquanto o músico é reconhecido socialmente como artista a profissão em si não é tida como tal, pelo que é dissociada das atividades profissionalmente reconhecidas. É a ideia de que para o ser seria necessário ter mais do que essas qualidades habitualmente identificáveis no trabalho artístico (Adenot, 2010).

### ***Desafio e experiência***

Uma das razões inerentes à escolha da arte como profissão reside na natureza incerta e imprevisível que lhe estão imputadas. A força da profissão está no desafio e na experiência constante da atividade profissional. O trabalho artístico, especialmente o de músico, permite o acesso a muitas experiências que agarram os indivíduos. Nas orquestras isso é visível muitas vezes por ser um trabalho de grupo. O desafio é constante pela experiência que se revela interessante: a constituição de um grupo, de uma espécie de família, um conjunto de todo um fator humano interessante e que facilita a interação de um grupo de trabalhadores pertencentes ao mesmo ramo profissional. É o desafio pela experiência de aprendizagem, de interação, de descoberta, de imprevisibilidade e de paixão constante pelo que se faz. É um sentimento de felicidade que faz com que os indivíduos se deixem agarrar e levar pela atividade (Delicado *et al.*, 2010).

### **3.5 Um sonho retalhado: a mobilidade e o processo de flutuação na carreira**

É num contexto de incerteza e precariedade laboral que a maioria dos artistas concretiza a sua atividade profissional. Poucos são os artistas que se encontram protegidos por contratos de trabalho aliciantes e permanentes e muitos são os que nem sempre se conseguem manter em atividade, porque os rendimentos que auferem não lhes permite “pagar as contas”. Os artistas mantêm no seu imaginário as boas recompensas da atividade artística e isso ajuda a que permaneçam no ativo. No entanto, têm que se sujeitar a condições de sacrifício e de esforço. Na verdade veem um sonho a ser retalhado. Os

profissionais das artes gerem a incerteza através da sua associação a outros projetos profissionais e fazem-no de forma criativa por forma a adaptarem-se (Borges, 2002).

Pierre-Michel Menger (2005) descreve as artes como autênticos “laboratórios de flexibilidade”. De acordo com autor, as artes tendem a ver na flexibilidade uma forma permanente de renovação dos artistas: Substituem quando querem, como querem e deixam os artistas em situação de insegurança. É a flexibilidade exigida por uma organização por projeto, que cria situações de desemprego temporário (*ibid.*:103). Esta componente estrutural impõe aos indivíduos a necessidade de encontrar alternativas mais viáveis, seguras e complementares para “disfarçar” a inatividade temporária. Pelo menos, seria o desejável. Contudo, “o desenrolar normal da atividade de um artista com empregadores múltiplos apresenta-se como uma sucessão de períodos de emprego e de períodos mais ou menos longo de não-emprego” (*ibid.*:105). A flexibilidade assim estruturada traz vantagens para as instituições, na medida em que podem contratar pessoas com talentos diferentes e qualidades distintas e tirar vantagem dessa condição de fácil contratação. No entanto, fazem-no à custa de um elevado nível de subemprego e desemprego de outros artistas. Isto, claro, acrescido com a condição incerta do decurso da carreira profissional (Menger, 2005).

O autoemprego e as diversas formas de trabalho temporário, intermitente e parcial constituem as modalidades “preferidas” do mercado de trabalho das artes em geral. As maiorias dos artistas, incluindo os músicos, desdobram-se em outras atividades, muitas vezes segundas profissões, como forma de contornar essas condições de incerteza e precariedade. No mercado musical erudito, uma das alternativas de trabalho é a docência. Grande parte dos profissionais são professores e dão aulas no ensino superior. É aqui que vemos a importância que o diploma tem no acesso a outras opções de trabalho. Os músicos que têm algum grau de formação, incluindo a superior, têm mais opções junto do mercado de trabalho. O trabalho de docência é maioritariamente feito no ensino musical, pelo que estes profissionais permanecem no ramo artístico musical, naquilo de que gostam e com o qual se sentem bem. Em parte, revela-se gratificante porque podem transmitir a outros futuros artistas os seus conhecimentos. Acresce, contudo, a carga de esforço e de trabalho. Mas só assim poderão fazer frente à precariedade.

No mercado erudito, grande parte das orquestras atravessam períodos de instabilidade e dificuldades financeiras. Ao mesmo tempo, o excesso de oferta de mão-de

obra e o aumento concorrencial entre os artistas leva a que se pratiquem frequentemente formas de contratos laborais temporários, com a contratação de artistas independentes e pagos à tarefa (Portela, 2008). As orquestras regionais são as mais prejudicadas e as mais penalizadas, com os cortes financeiros e baixos recursos económicos. Esta situação leva a que não seja muitas vezes possível a existência de contratos fixos e mais estáveis, o que obriga os músicos a terem que optar por outras atividades. E isso influencia o seu investimento na orquestra e nas outras atividades complementares. Perde a orquestra e perde o músico.

A questão da precariedade do vínculo laboral e da falta de direitos e de proteção aos músicos são evidentes em todas as orquestras regionais, que na opinião de Manuel Portela “tratam os músicos como reserva de mão-de-obra disponível e descartável, obedecendo à lei geral da mercantilização das pessoas” (2008:80).

A questão da polivalência profissional é ampla e interminável, pelo que apenas se procurou construir uma abordagem ao problema de forma prematura. Aquilo que se procurou neste eixo de análise foi dar conta de um ponto menos positivo da atividade artística, e desfazer um pouco a ideia de que as atividades do ramo das artes não são idênticas a outras profissões. Não é só o mercado artístico que atravessa dificuldades e precariedade. Um pouco por todas as profissões verifica-se a existência de vínculos contratuais mais precários e instáveis que obrigam os seus profissionais a uma ginástica constante por forma a “sobreviver”. Nesse sentido, talvez se possa afirmar que a atividade musical, tal como outra atividade artística, é uma forma de emprego e que os músicos são trabalhadores, que vivem numa condição em muito semelhante às demais profissões.



## PARTE II – ESTUDO EMPÍRICO

O início de uma investigação pressupõe a existência de um problema ou objeto de estudo mas surgem muitas vezes dúvidas sobre o que queremos realmente estudar e o que mais nos preocupa. No entanto, o investigador sabe sempre mais ou menos aquilo que quer averiguar (Quivy, 2008). Esta dissertação parte de uma questão inicial à qual se pretende dar resposta: *considerando o executante musical enquanto agente do processo de criação artística, em que condições se considera como um artista (e) profissional?* O recurso às diversas abordagens e estudos existentes permitiram construir um enquadramento teórico alargado das diversas perspetivas sobre a problemática em causa. Porém, essas perspetivas devem ser exploradas de melhor forma possível de modo a compreender os fenómenos concretos do objeto desta investigação.

Nesta fase, procede-se à descrição de todo o processo daquilo a que damos o nome de estudo empírico. A definição do problema deve transmitir o mais possível os aspetos vitais para a investigação, tais como: a referência ao *que* se vai investigar, *quem* é que vai fazer parte da investigação, os intervenientes, e *como* se vai processar a pesquisa e o tratamento dos dados recolhidos (*ibid.*). Nesse sentido, num primeiro momento, apresenta-se o problema da investigação (objeto de estudo), a finalidade e os objetivos (geral e específicos) traçados, as hipóteses de investigação e as expectativas que guiam a pesquisa. Posteriormente procede-se à descrição e justificação dos procedimentos metodológicos utilizados: os métodos de investigação, as técnicas metodológicas e os procedimentos de pesquisa, a descrição dos intervenientes da investigação (entrevistados/as) e, por fim, o processo de tratamento dos dados recolhidos.

### **1. O problema: a definição do objeto de estudo**

O objeto de estudo desta investigação é a música como profissão, com ênfase no campo musical erudito. Por conseguinte, encontram-se implicados os seus intervenientes que, enquanto músicos executantes (ou instrumentistas), revestem a figura de um trabalhador, comum a tantos outros. As condições em que os músicos executantes desenvolvem a sua atividade profissional e que são transversais a quase todas as atividades artísticas, pelo menos as de cariz performativo, são modeladas pelo entendimento que se

faz do artista e da valorização de um conjunto de manifestações habitualmente identificáveis no trabalho artístico, que o aproximam mais do ato intelectual e criativo do que do lado produtivo ou profissional (Crocco, 2013). Num plano mais genérico as artes tiveram sempre um entendimento mitificado e fantasioso, pelo que se torna difícil fazer entender qualquer atividade artística como uma profissão. Ao mesmo tempo, o facto de se olhar para o artista como alguém dotado de um dom ou de um talento singular e único interfere no entendimento do artista enquanto trabalhador, o que não permite olhar para o mesmo como alguém “carente de necessidades primárias de existência” (Crocco, 2013:79). Surge assim a necessidade de responder a algumas questões que inquietam os mais curiosos, e do qual eu não sou exceção. Procura-se, essencialmente, refletir sobre um conjunto de dimensões analíticas que espelham as condições de trabalho dos músicos executantes, atendendo a determinados elementos caracterizadores da profissão artística. Em que condições desenvolvem os músicos executantes a sua atividade profissional? Que estratégias adotam para fazer face à incerteza e precariedade laboral? Quais as razões que os levam a manterem-se ativos no campo profissional artístico? Que recompensas lhes traz a sua profissão e quais as que mais valorizam? Revêem-se os músicos executantes na figura de um trabalhador?

O conceito de profissão artística sustenta a problemática desta investigação. No entanto, e tendo em conta o alcance dos objetivos estabelecidos, o mesmo só poderá ser entendido se estiver ajustado com as seguintes categorias e respetivas dimensões analíticas, que serão analisadas com maior detalhe no próximo capítulo: (a) a pessoal e formativa, que diz respeito a tudo aquilo que é essencial (ou expectável) na atividade musical, que equaciona os contextos sociais, pessoais e de aprendizagem e/ou formação musical; (b) a profissional, que se refere à inserção, à trajetória profissional e às condições em que desenvolvem a sua atividade; (c) a do reconhecimento, que diz respeito às perspetivas e às reflexões sociais relativas à atividade musical (o reconhecimento, a reputação, o valor da obra e do artista) - quer por parte do público, quer por parte dos artistas; (d) e das gratificações e recompensas, que corresponde às vantagens e desvantagens da atividade profissional através da importância das gratificações e das recompensas, tanto simbólicas como monetárias.

O objeto assim identificado permite um maior grau de flexibilidade na análise do músico executante enquanto trabalhador e da música como profissão, tendo por base o

estudo das condições reais que estão por detrás da construção de uma carreira profissional no mercado musical erudito.

Deste modo, é reconhecida a importância do estudo e da compreensão do modo de funcionamento do mercado laboral artístico, através de uma análise centrada na atividade musical erudita e no executante (instrumentista) enquanto profissional, que atua num regime de incerteza e instabilidade laboral. Assim, “investigar as condições reais da atividade artística musical permite-nos pensar sobre este trabalhador como um profissional que busca o reconhecimento pela sua atividade laboral” e artística (Crocco, 2013:3).

## **2. A finalidade e os objetivos da investigação**

A finalidade deste estudo é contribuir para o estudo da música como profissão e do entendimento do músico executante como trabalhador. Constitui-se como objetivo geral a análise das condições em que os músicos executantes (ou instrumentistas) desenvolvem a sua atividade profissional. Por sua vez, como objetivos específicos temos:

1) Promover uma análise direcionada para um fenómeno menos discutido no campo das artes e da cultura: a música como profissão e o artista (executante) enquanto trabalhador;

2) Compreender o modo de regulação e a organização da atividade artística musical através da análise dos regimes laborais dos profissionais do espetáculo;

3) Descrever e identificar os dilemas e os desafios dos executantes enquanto profissionais, num mercado de trabalho maioritariamente instável e precário;

4) Fomentar a reflexão, exploração, descrição, comparação, pensamento crítico e sociológico sobre o artista executante e da sua atividade artística, incidindo nos seguintes eixos: a) identificar o que distingue/afasta e aproxima esta atividade profissional de outras configurações profissionais; b) estabelecer um enquadramento com (possíveis) qualidades habitualmente identificáveis na atividade artística - a importância ou relevância da vocação, do talento, da criatividade/originalidade, da inovação, da imprevisibilidade, da incerteza, da pluriatividade/flexibilidade e do gosto/paixão pelo universo da música.

### 3. As hipóteses da investigação

Tendo em conta a finalidade e os objetivos desta investigação importa mencionar um conjunto de hipóteses de trabalho de forma a atingir esses mesmos objetivos. De acordo com Raymond Quivy (2008), estas fornecem um fio condutor e estabelecem uma relação entre os conceitos abordados e as diversas perspetivas teóricas, ao passo que constituem a melhor forma de conduzir a investigação com rigor, sem por isso sacrificar o espírito de descoberta e de curiosidade. Por sua vez, “ um trabalho não pode ser considerado uma verdadeira investigação se não se estrutura em torno de uma ou várias hipóteses”, na medida em que estas se traduzem em pistas para seguir o caminho que o investigador pretende (*ibid.*:119). Assim, destaco sete hipóteses principais:

1) *A opção pela música como profissão tem por base a existência de uma correspondência com o discurso da vocação.* Esta hipótese foi construída com base numa constatação: quando se discute a orientação vocacional de um indivíduo procura-se, sobretudo, enaltecer as qualidades vocacionais para uma determinada prática profissional, pelo que, no trabalho artístico, e ao contrário de outras atividades profissionais mais comuns (onde se dá primazia, eventualmente, ao conceito de devoção), tem-se muito em conta a questão da vocação. E essa noção está bastante subjacente na atividade artística musical.

2) *Os artistas (executantes) assumem condições de incerteza e flexibilidade que lhes permite contornar a precarização e a ameaça do desemprego.* O mercado laboral no campo artístico musical (e até noutras atividades artísticas) é maioritariamente concebido como um espaço onde se praticam modalidades contratuais de cariz temporário ou intermitente. Por esse motivo, os músicos executantes sujeitam-se com muita frequência a condições de maior vulnerabilidade e instabilidade profissional para gerir as consequências da precariedade.

3) *A pluriatividade é uma forma de reação à precariedade e à incerteza.* A opção por ter mais do que uma atividade profissional é um sinal que aponta nesse sentido. No caso dos músicos executantes serve de exemplo a prática do ensino artístico. Esta hipótese surge, em boa parte, em conjugação com a anterior, na medida em que estes artistas se confrontam constantemente com situações de grande incerteza profissional, que os leva a encontrar outras opções de subsistência.

4) *O percurso profissional do executante está associado a um conjunto de fatores e qualidades habitualmente identificáveis no trabalho artístico, como o amor pela arte e o prazer que alimenta o sonho dos que se envolvem com a criação artística.* Esta hipótese traduz a existência de um conjunto de manifestações plausíveis na atividade artística musical, como o gosto, o amor, a paixão ou o sonho de ser um verdadeiro artista. Em parte, estas qualidades permitem uma percepção mais completa sobre a construção e a organização das carreiras artísticas dos músicos executantes, pelo facto de serem centrais nas razões que levam à escolha desta profissão, compensando as desvantagens.

5) *A variedade no trabalho, a autonomia pessoal, a autorrealização e o baixo nível de rotinização são requisitos que tornam o trabalho artístico musical atrativo.* As atividades artísticas diferem de outras profissões pelo facto de o artista ter um elevado grau de autonomia e de liberdade para desenvolver a sua atividade, ao passo que as mesmas são sempre diferentes e libertas de métodos padronizados ou alienados. Concomitantemente, a atividade assim concebida permite que o artista se desenvolva, ao nível pessoal e profissional, e que o trabalho artístico se torne mais atrativo e benéfico por conceber um espaço constante de libertação e criação/imaginação.

6) *Para os executantes, o reconhecimento profissional e valor social da sua atividade é importante.* Uma das razões que fixa os artistas na atividade musical é a possibilidade que estes têm de ver reconhecido o seu trabalho e a sua obra. Para estes profissionais o reconhecimento do público do trabalho que produzem é motivo para continuar a fazer aquilo que melhor fazem: música.

7) *As recompensas simbólicas procuradas pelos artistas executantes sobrepõem-se à procura de gratificações financeiras.* Essencialmente, estes profissionais procuram recompensas não monetárias e mais ligadas ao campo do prazer. As compensações simbólicas e sociais são um motivo aliciante para a prática da atividade. Não descurando, claro está, a parte monetária, que é essencial para viver da arte e atender às suas necessidades de subsistência.

#### **4. As expectativas...**

A compreensão sociológica do executante musical como figura de um profissional (trabalhador) e da música como profissão é complexa mas, ainda assim, abre pistas para o estudo das condições em que a atividade artística musical é desenvolvida e a forma como os músicos se identificam. A relação entre as diversas particularidades da profissão musical e a construção plena e estável de uma carreira artística duradora e reconhecida caracteriza-se pela constante confrontação entre aquilo que é desejável ou expectável e aquilo que é a realidade. A viabilidade da profissão é posta em causa, contudo, uma análise cuidadosa a este respeito permite um olhar mais aprofundado e crítico das reais condições, e quiçá contradições, desta profissão sem questionar a sua credibilidade profissional. De algum modo, a concretização desta dissertação nasce de expectativas inicialmente projetadas para seguir uma investigação com vista ao alcance da finalidade e dos objetivos aqui propostos. Sinteticamente procura-se, por um lado, avançar com um diagnóstico das condições reais em que os músicos executantes desenvolvem a sua atividade profissional, uma vez que estas interferem na construção da carreira profissional e no reconhecimento social desta arte como profissão; por outro lado, pretende-se contribuir, mesmo que de forma exploratória e prévia, para a construção de um quadro de análise mais completo e circunscrito a um grupo de profissionais específicos, pela riqueza que traz para a análise sociológica o estudo dos atores implicados no processo de criação artística, até então pouco considerados nas abordagens da sociologia da cultura.

#### **5. Os procedimentos metodológicos**

##### **5.1 O método de investigação**

Definido o objeto de estudo e construídas as hipóteses de investigação o passo seguinte consiste em elucidar o processo de investigação (metodologia), que se relaciona com a recolha de dados empíricos (Coutinho, 2013). Trata-se, portanto, de saber “como” se recolheram os dados e que instrumentos foram utilizados. Nas ciências Sociais a recolha de dados pode ser feita com o recurso a diversas técnicas, no entanto, o mais importante é que essa escolha seja feita com base no resultado que se deseja alcançar. Isto é, “ não deve ser

feita pelo critério de conveniência mas pela adequação ao *design* e à natureza das conclusões que se pretendem” (Silvestre & Araújo, 2012:107). A análise depende, assim, do objeto primordial da investigação, pelo que a decisão metodológica deve ser feita em função disso (*ibid.*).

O foco principal desta dissertação é o entendimento e a descrição das condições em que os músicos executantes desenvolvem a sua atividade profissional, enquanto trabalhadores, bem como a compreensão da música como profissão e da forma como está regulado e organizado o mercado de trabalho artístico. O processo de recolha dos dados é uma etapa importante na investigação porque permite fazer a ligação entre o enquadramento teórico previamente estabelecido, que enquadra o objeto de estudo, e os resultados a que se vai chegar com a análise (*ibid.*:141). Nesse sentido e tendo em conta o alcance dos objetivos propostos nesta investigação, bem como a validação das hipóteses formuladas, optou-se por uma metodologia qualitativa. Tendo em conta o objeto de estudo desta investigação a construção de uma perspetiva orientada para um *plano descritivo* mostra-se mais vantajosa, porque “procura construir um retrato tão fiel quanto possível da situação, repleto de detalhes” (Coutinho, 2013:105).

## **5.2. A(s) técnica(s) metodológica(s) e o(s) procedimento(s) de investigação**

### **5.2.1. A entrevista e a análise documental**

A recolha de dados deu-se com o recurso a duas técnicas que permitam obter relatos sobre os contextos e as condições do desenvolvimento da atividade artística musical: a entrevista e a análise documental. Em relação à entrevista optou-se pela entrevista semi-estruturada. Esta é usada com o objetivo de obter informações exploratórias e descritivas. É uma técnica que permite ao investigador a criação de um espaço de liberdade de respostas. Segundo Silvestre e Araújo, a entrevista semi-estruturada ocupa uma posição intermédia e permite ao investigador adotar uma atitude mais flexível na condução da entrevista, o que facilita o envolvimento entre o/a entrevistador/a e o entrevistado/a. Nela “predominam questões que estimulam o/a entrevistado/a apresentar o seu ponto de vista, a exprimir a sua opinião e a justificar o seu comportamento” (Silvestre & Araújo, 2012:151).

A entrevista, na investigação das Ciências Sociais, surge associada a um plano de abordagem qualitativo, uma vez que tem como objetivo fornecer de forma mais detalhada possível informações sobre o tópico ou objeto de estudo. Nesse sentido, a escolha ou seleção dos participantes/intervenientes deve ser cuidadosa (Coutinho, 2013:139). Ao mesmo tempo são um poderosa técnica de recolha de dados, uma vez que “pressupõem uma interação entre o/a entrevistado/a e o/a investigador/a, possibilitando a este último a obtenção de informação que não seria conseguida através de outras técnicas” (ibid:141). Quer isto dizer que nas entrevistas o investigador pode sempre, e em qualquer momento da conversa, pedir esclarecimentos acerca de um tópico ou assunto que não tenha sido muito bem especificado ou explicado.

A outra técnica de investigação, a análise documental, permitiu uma melhor compreensão e reflexão sobre a regulação e funcionamento do mercado de trabalho artístico. Servimo-nos da literatura existente sobre a temática em estudo, efetuando-se as respetivas leituras para a construção de um enquadramento teórico mais rigoroso e adequado, e também dos diplomas legais que contemplam as regras e as condições de regulação e atuação no mercado de trabalho artístico, através da uma análise ao atual Regime Laboral dos Profissionais do Espetáculo e do Audiovisual.

### **5.2.2. Os intervenientes da pesquisa**

O processo de seleção dos intervenientes foi sofrendo alterações. Inicialmente foi feito um contacto com uma Orquestra de modo a que os músicos que a compõem constituíssem o grupo de intervenientes da investigação. No entanto, não se tendo obtido uma resposta ao pedido de colaboração prosseguiu-se noutra direção. A amostra foi assim constituída por conveniência, seguindo os contatos de informadores privilegiados. Não estando determinada a constituição de uma nova amostra, a mesma foi constituída segundo uma estratégia de bola de neve. O total de intervenientes não estava previamente determinado, estando sujeito a contactos sucessivos. Por outro lado, alguns fatores externos interferiram no processo de recolha de dados, nomeadamente da disponibilidade dos intervenientes, no tempo possível para a elaboração da dissertação.

Esta investigação tem como propósito conhecer e refletir sobre as condições em que os músicos executantes/instrumentistas desenvolvem a sua atividade profissional, sendo que o principal grupo de intervenientes tinha de ser composto por muitos profissionais que se enquadrassem na categoria de executantes/instrumentistas. Nesse sentido, foram feitas 6 entrevistas a músicos que desenvolvem a sua atividade em ambiente de orquestra e, em alguns casos, em ensino artístico enquanto professores, dos quais 2 são do sexo feminino e 4 do sexo masculino.

Surgiu no entanto a oportunidade de se ter uma perspetiva sobre o tema por parte de uma orquestra regional, enquanto instituição cultural na qual muitos profissionais semelhantes a estes trabalham. Assim foram feitas mais 2 entrevistas a profissionais ligados também ao campo artístico musical erudito mas na qualidade de representantes de uma orquestra regional – 1 do sexo feminino, como coordenadora administrativa e financeira e 1 do sexo masculino, enquanto diretor artístico e maestro.

O grupo total de intervenientes constitui-se assim num total 8 pessoas. Este conjunto de intervenientes revela-se interessante porque permitiu construir uma análise comparativa: de um lado, a perceção dos músicos executantes/instrumentistas em relação às condições em que desenvolvem a sua atividade profissional, enquanto trabalhadores; do outro, a perceção das instituições em relação a música como atividade profissional e às condições em que os músicos profissionais desenvolvem a sua profissão, bem como a perceção em relação ao futuro da cultura, da música, dos músicos e das orquestras regionais em Portugal.

Todas as entrevistas foram gravadas em suporte áudio e com a devida autorização dos seus intervenientes. Posteriormente foram todas transcritas de modo a ser mais fácil a análise do seu conteúdo, procedendo-se à sua organização em categorias analíticas de acordo com a informação obtida. A análise das entrevistas e as leituras efetuadas sobre o objeto de estudo permitiram a elaboração de um conjunto de categorias e dimensões analíticas que vão de encontro aos objetivos propostos e às hipóteses de trabalho. Assim, identificaram-se as seguintes categorias de análise: contexto social e formativo; contexto profissional; nível de reconhecimento profissional; nível das gratificações; e a música e os músicos no contexto da cultura nacional. Todas elas serão analisadas com o máximo detalhe possível.

### **5.2.3. Processo de tratamento dos dados**

Com o intuito de se dar resposta às hipóteses formuladas e de dar cumprimentos aos objetivos propostos nesta investigação foram elaborados 3 guiões de entrevista: um guião para o grupo de músicos executantes/instrumentistas profissionais e 2 guiões (distintos) para os representantes da orquestra regional que aceitou colaborar: 1 para a coordenadora administrativa e financeira e 1 para o diretor artístico e maestro. As questões foram elaboradas de forma a poderem dar resposta às hipóteses formuladas e contempla um grupo de questões abertas e fechadas, de modo a captar a perceção e o entendimento dos intervenientes acerca dos assuntos abordados.

O guião direcionado para os músicos profissionais é composto por 4 blocos principais de questões: no primeiro, o percurso formativo na música; no segundo, a música como profissão e o executante como trabalhador; no terceiro, o reconhecimento da profissão e as gratificações; no quarto, o trabalho artístico em Portugal.

No primeiro grupo de questões procura-se obter informações acerca do percurso e das influências durante a formação na música, bem como avaliar a importância que o diploma tem junto dos profissionais em estudo. Procura-se também avaliar a relevância que as qualidades habitualmente identificáveis na atividade artística têm na construção da carreira profissional. No segundo grupo de questões pretende-se abordar a música como profissão e o executante como trabalhador. Nesse sentido, as questões foram construídas de forma a obter-se esclarecimentos sobre as condições em que a atividade profissional é desenvolvida e a forma como se identificam estes profissionais artísticos. Isto é, se reconhecem a música como uma profissão e eles próprios como trabalhadores. É também tido em conta o trabalho que desenvolvem na orquestra e a atividade como docente, nos casos em que isso se verifica. No terceiro grupo de questões a intenção é abordar o campo do reconhecimento e das gratificações da atividade artística. Assim pode-se construir um discurso em torno das vantagens e desvantagens da atividade musical como profissão. Por fim, um quarto bloco de questões que pretende enquadrar a atividade musical no plano das artes em Portugal. Essencialmente procura-se conhecer a opinião destes profissionais sobre o futuro da profissão, dos músicos e da cultura em geral.

A elaboração dos guiões para os representantes da orquestra regional tiveram em conta a posição que cada um dos intervenientes tem na orquestra. Desta forma, o guião

elaborado para a entrevista com a coordenadora administrativa e financeira da orquestra regional centra-se, sobretudo, num conjunto de questões que tencionam conhecer a perspetiva que as instituições têm acerca da atividade profissional e dos seus profissionais. Contemplam-se questões relativas às condições em que a profissão é desenvolvida (fatores inerentes à profissão), à atual regulação do mercado artístico musical e das formas contratuais praticadas, à sustentabilidade financeira da orquestra, na medida em que se constitui numa das opções disponíveis para integrar estes profissionais, e ainda a perceção que têm sobre o futuro da música como profissão e o futuro dos músicos e das orquestras em Portugal. No caso do guião dirigido ao diretor artístico e maestro da orquestra procurou-se conhecer o modo como se organiza e processa a direção artística de uma orquestra. Esta, enquanto unidade de produção, integra um grupo de músicos que atua num regime de divisão de trabalho, pelo que é útil perceber de que forma se conjuga a performance individual e coletiva. Ao mesmo tempo procurou-se abordar alguns assuntos que compunham o grupo de questões dos músicos profissionais, nomeadamente em relação às condições em que os músicos desenvolvem a profissão.



### PARTE III – UMA INVESTIGAÇÃO JUNTO DOS MÚSICOS EXECUTANTES

Ao longo deste estudo tem-se vindo a evidenciar as particularidades da atividade artística musical, as condições em que os músicos executantes desenvolvem a sua profissão e a forma como constroem uma carreira profissional estável e viável. Na verdade, as leituras acerca da problemática mostram que grande parte dos artistas, e não só os da música erudita, trabalham em sobressalto por não saberem exatamente os moldes em que vão laborar no futuro. Isto porque “o trabalho artístico é, por excelência, um trabalho flexível, em termos do conteúdo (constantes mudanças), local, horário de trabalho e contratos de trabalho “ (Segnini, 2011: 184). Desta forma, os artistas necessitam de “dar um jeito” de modo a continuar uma carreira de sonho (*ibid.*: 185).

Neste capítulo procura-se dar voz aos artistas. Partindo das suas histórias e dos seus testemunhos é possível a construção de um retrato sociológico da profissão e do músico executante enquanto trabalhador. São testemunhos ricos e preciosos sobre os quais me debruço e dos quais me sirvo para a construção deste capítulo da investigação.

Este estudo perspetiva a música como algo que se faz, da qual se vive e, portanto, entende-se a prática musical como uma atividade profissional. Procura-se saber como é que os músicos se tornam músicos e como é feito, posteriormente, o seu trabalho. A construção da carreira profissional de um músico passa, necessariamente, pela construção de uma relação com a música. Mas como se constrói essa relação?

## **1. O contexto social e formativo**

Num primeiro momento, esse contacto inicial é feito em contexto social e formativo. O grupo de profissionais entrevistados tem uma relação muito próxima com a música e vivenciam-na diariamente. A sua presença é total nas suas vidas. Todos eles vivem da música e para a música. Seguidamente serão apresentados alguns excertos que elucidam sobre o processo de relação inicial com a música, através da influência dos contextos de inserção social e do contexto de formação na prática musical.

### **1.1 “O fundador”: o caminho na construção de uma carreira profissional**

A opção pela construção de uma carreira artística na música está muitas vezes associada à influência do contexto familiar e social. Na maioria das entrevistas realizadas é perceptível o poder e o peso que a família tem sobre essa escolha. Os entrevistados que constituem a amostra desta investigação são oriundos, na sua maioria, de uma família onde existe um ambiente quotidiano de prática e audição musical. A família assume aqui um papel preponderante na possibilidade de uma carreira nas artes. Importa salientar que esse desejo de que os jovens mais pequenos da família ingressem pelo caminho da música parte dos pais, e o gosto é inculcado desde tenra idade. De facto, na música “ [...] a entrada dos músicos nas carreiras artísticas é muito precoce e decorre de um processo coletivo ligado à família e depois atualizado nas instâncias de formação” (Coulangeon, 2004 *apud* Delicado & Borges, 2010: 217). Num primeiro momento da análise das entrevistas podemos observar essa situação, em que muitas vezes o início da prática musical nasce da vontade e da experiência dos familiares mais próximos:

Isto é engraçado. A minha irmã mais velha quis muito ir aprender órgão e então o meu pai disse: “ok, tudo bem”, e ela foi aprender. Depois a minha irmã do meio também quis aprender piano, e lá foi ela. Eu não queria nada. Mas o meu pai obrigou-me. Pronto, lá vou eu ter aulas de piano (Mariana Leal).

Os meus primeiros contactos com a música deram-se quando eu tinha 12 anos, porque antes eu não ligava muito [...] até que comecei a estudar. Foi o meu pai que quis, foi por vontade do meu pai (Guilherme Fonseca)

A família tem um papel proeminente no início da atividade artística, sendo que a figura paterna é a que exerce maior influência. Existem no entanto casos de profissionais que não tiveram qualquer influência no percurso musical, pelo menos da família direta. É uma exceção, mas acontece:

Por acaso não tenho ninguém na família. Tipo a principal, não é? A de casa. Mas tenho primos que de vez em quando vinham e incitavam o meu gosto (Alexandre Rodrigues)

Eu comecei a minha iniciação musical por volta dos 6 anos de idade. Comecei na minha terra, aqui em Aveiro, numa escola de música da banda filarmónica. Comecei a dar os primeiros passos aí [...] O meu pai é engenheiro e queria que eu fosse para engenharia, mas eu troquei-lhe as voltas. E de que maneira (Gustavo Silva)

Os casos de Alexandre e de Gustavo são singulares. Trata-se assim de uma situação excepcional na medida em que a maioria deles é influenciado pela família, principalmente pelo pai e pela sua experiência no ramo:

Comecei por causa do meu pai. Ele tinha uma banda quando era mais novo e então decidi que eu ia para a música. Ele obrigou-me, não foi por gosto. Depois com os estudos é que foi ganhando o gosto. Primeiro a escola profissional e depois o ensino superior, na Universidade de Aveiro (Guilherme Fonseca)

Noutros casos a experiência do avô e da tradição cultural do contexto geográfico em que se está inserido também ajuda, como podemos verificar com o testemunho de Eduardo Roque:

Sim, sim. O meu avô era músico, tinha primos. Mas sim, há muita tradição na família. As raízes começaram em Aveiro, na terra, que tinha uma tradição muito grande de bandas. Quase todos os miúdos, na altura, entravam nas bandas e começou por aí. Depois foi estudar para espinho por gosto, porque as notas nas outras áreas não eram famosas. A partir daí começou já uma carreira profissional porque já ia trabalhando (Eduardo Roque)

Para além de viverem e crescerem num ambiente familiar com tradição cultural musical o seu percurso formativo começa desde muito cedo. Existe, portanto, uma atenção por parte da família em proporcionar um percurso formativo musical logo que possível. É, ainda, interessante ressaltar algumas perspetivas em relação a outro aspeto também ele

curioso. Nem sempre a construção de uma carreira na música nasce por influências sociais e familiares. Essa é, de facto, a principal razão e “no caso da música erudita a socialização primária dos músicos é ainda uma variável muito importante, embora apresente sinais de declínio ao longo das últimas gerações” (Coulageon, 2004 *apud* Delicado & Borges 2010:223). Existem, assim, casos em que acontece o contrário. Ou seja, onde não há um peso relativo familiar para seguir música e, nesse sentido, é o artista que decide ir porque de algum modo era aquilo que queria fazer:

Por volta dos 11 anos, na altura andava na escola básica normal e tinha a disciplina de educação musical, fomos ver um concerto a uma escola de música e eu fiquei apaixonada. Imediatamente, quando cheguei a casa, disse aos meus pais que depois do sétimo ano queria ir para aquela escola. Custasse o que custasse, eu queria ir para lá. Decidi que era música e ponto final. Não havia outra solução. Tinha pensado em direito e outras coisas mas de repente aquele concerto fez com que eu decidisse que era aquilo. Não havia influência familiares, nem de amigos. Decidi sozinha que queria ir e ponto final (Lara Torres)

O tipo de influência que culmina na opção pela música pode ser vista também noutros moldes e este último caso revela-nos um outro fator importante a ter em consideração: as comuns e habituais qualidades identificáveis no mundo artístico. Até que ponto é importante o “jeito” para ser artista? Para alguns essas qualidades são fundamentais, na medida em que a música se torna numa atividade intensiva e que ocupa muito tempo e, portanto, invoca a necessidade de se gostar muito do que se faz. São aspetos valorizados e alguns até acreditam que na verdade tinham que ser o que são porque não tinha outra forma de ser:

É assim, eu não sei se isto é muito presunçoso mas eu acho que nasci para isto. Nasci para isto. Mesmo! (Alexandre rodrigues)

O gosto, a paixão ou a vocação é importante. Sim, acho que é importante (Eduardo Roque)

Tem que se gostar muito. Não há outra solução. Tenho que andar sempre a correr. Por exemplo, eu saio de casa todos os dias às oito da manhã, vou para Aveiro até à uma, entre a uma e as duas tenho que fazer a viagem e almoço pelo caminho enquanto não chego à escola. Estou até às nove ou nove e meia, na escola e só depois vou para casa porque antes de jantar ainda posso tocar, para aproveitar o tempo. Só depois é que vou jantar. Portanto, tem que se gostar

muito. Só quando uma pessoa corre por paixão é que consegue fazer. E eu estou apaixonada por isso (Lara Torres)

Para outros, essas qualidades não têm tanta relevância, até porque a opção pela música não parte necessariamente da percepção desse talento ou dessa vocação. Isso pode ser despertado mais tarde e sem que por isso ponham em causa o gosto que foram adquirindo pela atividade:

Não. Quando entrei na escola profissional fiz provas e foi assim que se revelou o jeito. Não senti vocação. Quando comecei nem sequer pensava ser músico, nem lá perto. Hoje em dia não posso viver sem isso. Sou viciado. (Guilherme Fonseca)

Na maioria das vezes a associação entre essas manifestações estão presentes e são valorizadas pelos inquiridos, como podemos verificar anteriormente. Desta forma podemos acreditar que essas qualidades habitualmente identificáveis na profissão artística (talento, gosto, vocação, dom, paixão) estão presentes no momento da decisão, pelo que a opção pela música como profissão tem por base a existência de uma correspondência com o discurso da vocação, o que comprova a primeira hipótese formulada.

Assim que se começa a cultivar o gosto pela prática musical o passo seguinte é a aquisição de um conhecimento mais aprofundado. A formação superior em música tem um peso relativo junto destes profissionais. No entanto, tal decisão irá ter implicações futuras no desenvolver da atividade. Mais do que ter um "canudo" importa ter as bases e as técnicas bem apuradas. E onde é que essas competências são adquiridas? Não podemos esquecer que as qualidades práticas e os conhecimentos musicais são adquiridos na formação e na aprendizagem, pelo que a formação/escola é sempre importante. No entanto, as qualidades artísticas são a face visível da formação académica, pelo que o jeito que o artista revela para a prática musical é mais valorizado do que as qualificações que possa ter. Não podemos afirmar que o diploma não tem relevância alguma, ou que não vale a pena adquirir mais formação na área. Estamos é perante uma situação em que o importante é ter qualidades artísticas e não as melhores referências académicas. Deste ponto de vista, as escolas são vistas como os lugares mais apropriados para desvendar os grandes talentos. Nelas procura-se, sobretudo, aperfeiçoamento técnico e, desta forma, a opção pela

formação vai muito ao encontro dessa procura constante de melhorar as capacidades artísticas. Vejamos como tudo isto se processa.

## 1.2 Importância do diploma/formação académica

A realização da vocação pode fazer-se com a prática ou a experiência ocasional, realizada em contexto escolar ou de formação musical (Delicado & Borges, 2010). Alguns estudos evidenciam que as escolas de formação “sistemizam os saberes artísticos e representam um dos principais lugares de aprendizagem do «como se faz», autorizando, encorajando e desmultiplicando as vocações artísticas” (*ibid.*:228). Nesse sentido, “também as carreiras desenvolvidas no mundo da música erudita aliam precocidade da aprendizagem a uma aprendizagem académica” (*ibid.*: 228). Os músicos inquiridos afirmam que a experiência adquirida em diversas práticas musicais, ainda durante a formação, é muito mais importante do que a opção por um longo processo de formação. No entanto, há uma coisa para a qual devemos dar atenção: o diploma é fundamental quando o percurso profissional do músico executante envereda também pelo ensino artístico. Ou seja, se for para dar aulas o diploma é importante e obrigatório. Quando se trata de construir carreira profissional numa orquestra, por exemplo, o mesmo não é tão pertinente, embora seja necessário para a aquisição dos conhecimentos técnicos.

Assim, para alguns dos músicos executantes entrevistados a questão do diploma é relativizada, quando a intenção é trabalhar fora da área do ensino artístico:

O diploma não é importante. Não quer dizer rigorosamente nada [...] a experiência conta mais. O papel não quer dizer nada. É só pra dizer que estudaste. O trabalho diário é mais importante (Guilherme Fonseca)

A minha licenciatura não acrescentou nada. O diploma não vale nada para mim [...] nós, na música seguimos o nosso mestre. O que interessa não é a escola é o professor que ensina a tocar. Isso é que é o mais importante. (Lara Torres)

Eu acho que o diploma é ...os planos de estudos deveriam estar feitos para vocacionar a pessoa. Quando tiramos um diploma em música pensamos que aquele plano de estudos vai fazer com que sejamos melhores músicos. Acho que o diploma é a conceção de um plano de estudo que depois termina com o tal diploma e que não nos dá o acesso ao mercado de trabalho (Gustavo Silva).

Porém, alguns artistas mencionam a importância que esse mesmo diploma tem na altura de optar por uma carreira profissional mais abrangente, com mais opções e também mais direcionada para o ensino da música:

Artisticamente não acrescenta nada. Profissionalmente sim, se for para seguir na área pedagógica. É importante, porque senão eu não podia estar a dar aulas. Porque é assim, para tocar na orquestra ninguém pergunta. Até hoje, ainda ninguém me perguntou se eu tinha acabado a minha licenciatura. Essa é que é a questão ... eles não sabem se eu tenho a licenciatura acabada. Quando eu fui fazer provas estava no meu primeiro ano de licenciatura e eles não me perguntaram se estava a fazer licenciatura, nem se acabei. Nada! O que interessa não é o diploma. O que vale é a prática (Lara Torres)

O diploma não é só um canudo. É também dar abrangência para fazer algo. Se é importante o diploma? Há aqui uma questão: se for para dar aulas, no âmbito pedagógico, é importante. Faz todo o sentido. Se é importante no lado performativo, como entrar numa orquestra? É relativo. Tenho colegas que não têm formação mas têm um nível artístico brutal. Brutal mesmo. Depende muito das pessoas. Há um outro lado, que é a aprendizagem autónoma. Há esta bipolaridade de se é importante ou não. No lado performativo poderá ser relativo ter um diploma ou não (Gustavo Silva)

Do lado das orquestras esta questão vai um pouco ao encontro da opinião dos músicos. Quando se questionou a coordenadora financeira da orquestra que aceitou colaborar na investigação sobre o grau de importância do diploma para o exercício da profissão a opinião é semelhante:

Músico instrumentista? Independentemente do diploma ... já temos feito audições e isso nunca se colocou para ficar alguém de fora ou não. Já colocamos pessoas que estavam a estudar e apesar de darmos uma leitura nos currículos nunca ninguém, que tenha chegado à audição e que tenha tocado brilhantemente, é posta de parte por causa da habilitação. Não. Isto é uma opinião particular e não enquanto coordenadora administrativa e financeira da orquestra, mas eu acho que cada vez mais isto deveria ser assim. Deveria depender das capacidades reais que as pessoas têm para desempenhar as suas funções, e não do título (Sara Carvalho)

Aquilo que importa para as orquestras são, claramente, as qualidades técnicas e artísticas dos músicos. Desta forma, o importante é que o músico executante/instrumentista saiba tocar e tocar bem, como podemos ver, também, no testemunho do maestro Rui Marques que lida muitas vezes com a situação:

Vamos lá ver: na atividade de músico o currículo é importante mas não é o diploma. Um músico quando vem para uma orquestra... ninguém lhe vai perguntar se concluiu o ensino superior ou se tem um mestrado ou um doutoramento. Ele toca ou não toca. Se toca bem pode vir para uma orquestra, se toca mal, até pode ser doutorado e não sei quê, não interessa. Se não toca bem não vai ter lugar numa orquestra. Enquanto para se ser contratado numa outra profissão é preciso ter carteira profissional, digamos assim, [...] para um músico ninguém lhe vai perguntar que curso é que tem. Ou toca ou não toca. E com um maestro é mais ou menos a mesma coisa (Rui Marques)

Podemos assim concluir que tudo é importante para a construção de uma carreira artística. A opção de seguir ou não por uma formação mais especializada e continua passa, necessariamente, pelas ambições de cada um dos músicos e pelo percurso profissional que desejam. No entanto, todo o percurso académico e toda a experiência contam para serem melhores profissionais:

Todo o percurso académico é importante. Todo o trabalho acaba por nos preparar e a experiência conta bastante, claro! (Eduardo Roque)

Importa, assim, ressaltar que a formação académica e o diploma são importantes e necessários para se chegar a uma orquestra ou para atuar enquanto músico executante, na medida em que a formação permite a aquisição de todos os conhecimentos técnicos e musicais.

## **2. O contexto Profissional: a inserção no mercado de trabalho**

A formação é um aspeto central para a perceção da inserção dos indivíduos no mercado de trabalho. Trata-se de saber de que forma é que esse processo influencia a trajetória profissional. A formação desempenha um papel importante nas várias dimensões da atividade enquanto profissão, nomeadamente ao nível dos rendimentos auferidos, das possibilidades/oportunidade de emprego, no aperfeiçoamento técnico-prático com o instrumentos e em matéria de conhecimento teórico, no caso dos músicos que enveredaram pela via do ensino artístico (Borges & Pereira, 2012).

Após o processo de formação, o passo seguinte é a realidade de inserção profissional em contexto de trabalho. As bases estão criadas e as opções estão mais ou menos alinhadas. Os músicos sabem o que querem fazer com a música. É nesta altura que se faz a opção mais difícil: seguir a carreira de sonho ou enveredar por outra profissão. A

formação em música não significa, necessariamente, a opção por esta como uma forma de trabalho. Isto é, são muitos os que fazem um percurso formativo em atividade musical durante a juventude, ou porque gostam, ou porque os pais decidiram que tinha que ser assim, como tivemos oportunidade de verificar. No entanto, nem todos optam por fazer da música um modo de vida.

O mercado de trabalho artístico apresenta algumas particularidades em relação a outras atividades profissionais. Desde logo o carácter incerto, instável, precário e inseguro. Estas são características tidas em conta no momento de se optar por seguir, ou não, uma carreira profissional no campo das artes. É verdade que nos tempos de hoje todas as profissões correm riscos e apresentam as suas vulnerabilidades, pelo que nada é certo. Mas nas artes essas condições parecem ser contínuas.

De acordo com Segnini, a “heterogeneidade na vivência das formas instáveis de trabalho caracteriza o mercado de trabalho artístico” (2011:185), pelo que as diferentes particularidades e configurações têm impactos diferentes na vida artística de cada um dos músicos. Importa, assim, salientar os aspetos que caracterizam o mercado de trabalho musical de acordo com os reais impactos na vida e na construção da carreira profissional de cada um destes profissionais.

## **2.1 As oportunidades**

Um dos efeitos do nível de formação é, desde logo, o acesso a várias possibilidades de trabalho. Ou seja, falamos de oportunidades. O trabalho artístico na sua generalidade é marcado por uma forte intensificação de lógicas flexíveis de trabalho. Na profissão artística musical essa lógica é visível ao nível dos contratos laborais, maioritariamente com vínculos incertos e de curta duração, e ainda na polivalência profissional, fruto das condições precárias e instáveis que advém da própria regulação do mercado e das modalidades contratuais nele subjacentes (Martinho, 2008:18). A análise do *Regime Laboral dos Profissionais do Espetáculo e do audiovisual* (RLPEA) possibilitou a constatação destas condições flexíveis e intermitentes na atividade musical e importa ressaltar que a carência na sua regulação “mais do que o acesso a oportunidades de

trabalho [...] perturba as condições do seu exercício e a qualificação das trajetórias profissionais” (*ibid.*:19).

O trabalho em orquestra e a docência constituem as principais possibilidades de emprego no sector artístico musical, mas a oferta é limitada. Quando questionados sobre as várias oportunidades de emprego que existem (ou possam existir) no mercado de trabalho musical as opiniões dividem-se. Os músicos profissionais que constituem a amostra revelam que essa é uma das maiores dificuldades na profissão e que as oportunidades são poucas para tantos profissionais, desde logo se o desejo for trabalhar em orquestra:

Há muitos músicos em Portugal e não há oportunidade...não...não há orquestras para albergar esses músicos. A Banda Sinfónica Portuguesa é uma das melhores bandas a nível nacional. Ganha prémios internacionais, mas os músicos vão lá por amor à camisola. Portugal tem grandes talentos mas vão lá para fora. Estão aqui a fazer o quê? Não conseguem arranjar trabalho (Alexandre Rodrigues)

É assim, há uma coisa: não há muitas oportunidades. Tudo bem que temos que ir à procura, ou aqui ou fora, mas a verdade é que não há muitas orquestras. Essa é a verdade, não há. Para a quantidade de músicos que temos no nosso país há muito poucas orquestras, muito poucas oportunidades para quem quer tocar em orquestras (Lara Torres)

É um risco ser músico nos dias de hoje. Ouvi há pouco dizer que estar na música é sinal de dinheiro. Já foi. Havia poucas pessoas especializadas e muita oferta. Agora é o contrário. Há pouca oferta de trabalho e muita gente a tocar bem. Temos poucas orquestras regionais, só três, e é pouco para o número de músicos que agora há. Às vezes penso se os meus alunos querem seguir música... porque está tudo cheio. A tendência é para tudo piorar (Guilherme Fonseca)

Do lado do ensino o panorama assemelha-se ao das orquestras, mas ainda assim constituem-se numa das melhores oportunidades de emprego para os músicos. A maioria destes profissionais tem que enveredar pela via do ensino artístico de modo a manter uma atividade profissional mais estável e equilibrada. A opção por esta via revela-se numa tendência e as oportunidades são maiores:

Existe. Poucas mas existem. Há mais em escolas. A tendência é essa...as orquestras são muito poucas. O ensino é mais vantajoso. Mas as condições dos privados são muito precárias (Guilherme Fonseca)

Quase todos os músicos que tocam numa orquestra são professores e isso tem a ver com questões financeiras. Na nossa é de todo impossível, porque é uma

orquestra a part-time. Mas mesmo nas orquestras a tempo inteiro quase toda a gente, digamos 90% ou mais, são professores. Isso tem a ver com questões financeiras. Ser-se músico solista em Portugal é quase impossível. Mesmo! Só raras pessoas é que conseguem sobreviver assim. Em geral, é mesmo por questões financeiras (Mariana Leal)

Ainda assim, alguns têm uma posição mais cuidadosa a este respeito, na medida em que começa a ficar mais difícil o acesso a esse mercado. A docência corre riscos porque as instituições de ensino atravessam dificuldades económicas e começam a ser poucas as oportunidades nesta valência profissional:

As escolas são poucas e estão a fechar porque não há financiamento. Portanto, falta de oportunidades. É isso que eu acho [...] não há muitas voltas a dar porque não há muitas oportunidades. Então aqui é: ou faz coisas muito diferentes ou então há poucas oportunidades. Há muita coisa mas é freelancer... nada certo. Há pessoas que gostam de viver assim e não desistem, certo? Há outras que acabam por ter que ir para outra profissão ou fazer outra coisa porque não querem viver com essa instabilidade. Eu consigo viver com esta instabilidade. Nunca sei quanto ganho ao certo naquele mês mas isso não me deixa triste. Mas isso sou eu, não é? (Lara Torres)

O panorama das oportunidades é algo que gera alguma indignação para os músicos. Estes afirmam que se dedicam anos inteiros a estudar música e que trabalham diariamente para serem bons naquilo que fazem, mas ainda assim o valor que é dado à sua atividade é reduzido. Lamentam a falta de oportunidades no país que os formou e muitas vezes têm que equacionar a possibilidade de seguir por outro caminho. A emigração é uma dessas opções. Esta questão da emigração não é nova no mundo das profissões, pelo que na atividade artística também se verifica esta necessidade. O tema é comum e a hipótese não é posta de lado. Se as oportunidades nas orquestras e nas escolas começam a ser poucas uma das possibilidades é a saída para fora do país, apesar de não ser essa a vontade:

É lamentável. E às vezes vê-se tantos e tão bons artistas. Aqui ninguém lhes dá um tostão. Vão lá para fora e são os maiores. Aqui em Portugal, a galinha da vizinha é sempre melhor que a nossa. Nós temos os melhores sopros do mundo e ganham prémios internacionais e tudo, mas... Neste país dá-se muita importância ao futebol. Porquê? Nós temos vinte vezes melhores músicos... dá-se algum valor a isso? Sabe qual é o valor? É lamentável a situação desses que estão sem emprego (Alexandre Rodrigues)

O assunto das ofertas profissionais assume uma conotação mais positiva junto das instituições culturais. A visão sobre as oportunidades existentes no mercado é mais favorável e revela uma realidade menos pessimista, em comparação com o cenário descrito pelos músicos. Na opinião destas instituições - e tendo em conta o testemunho da coordenadora administrativa e financeira e, também, do maestro e diretor artístico da orquestra que faz parte da amostra - ainda que estes profissionais tenham que passar por uma situação de precariedade e instabilidade profissional, que assumem existir, o mercado de trabalho musical mostra-se aberto a algumas oportunidades:

São bastantes. Eu acho que são bastantes. Continuo a ver os cursos de música com os que mais saídas têm. Provavelmente passam pela precariedade que me estava a falar, mas a precariedade é uma precariedade em termos de segurança. Nunca acho que um músico, que queira realmente trabalhar, morra de fome. Os músicos...eu acho que raramente, pelo menos é a minha convicção, raramente passarão por esse tipo de necessidade, mesmo só querendo fazer aquilo para o qual estudaram. (Sara Carvalho)

A maioria vai dar aulas nas escolas. Ponto final. E há trabalho para eles, esta é a verdade. Não há praticamente desemprego. Quando falamos de ser músico profissional em orquestra aí sim o mercado de trabalho é pequeno. Mas ele existe e não é, em termos financeiros, tão mal pago quanto isso. Também não nos podemos enganar e dizer que os músicos vivem faustosamente, porque têm investimentos que outras profissões não têm (Rui Marques).

As parcerias entre as orquestras e as escolas de formação musical, bem como com outras instituições culturais e formativas, servem para justificar a existência de oportunidades para os jovens músicos. A orquestra na qual trabalha Sara Carvalho é exemplo disso, o que a leva a ter uma visão mais positiva acerca deste assunto:

A orquestra tem uma série de princípios, e esses princípios são subjacentes ao despacho de criação das orquestras regionais. A questão de dar oportunidade a jovens músicos, maestros, solistas, é absolutamente fundamental para nós. [...] Com todos estes conservatórios e escolas aqui à volta nós temos parceria e fazemos, regulamente, programas com eles. Fazemos, regulamente, audições para eles integrarem a orquestra, damos uma oportunidade ímpar a estes músicos. Eles não teriam de outra forma a oportunidade de tocar numa orquestra profissional, ou seria mais difícil nesta altura da vida deles. Este é um ponto assente para a orquestra. Enquanto durarmos, enquanto orquestra, esse vai ser sempre um princípio (Sara Carvalho)

Um outro aspeto curioso e inevitável em matéria de oportunidades de trabalho é a comparação com outros países da Europa. O cenário artístico em Portugal é diferente daquele que se possa encontrar noutros países, segundo a opinião do Maestro e diretor artístico Rui Marques. Assumindo a posição de músico, o maestro afirma que em Portugal tudo é uma questão de oportunidades e que essas não acontecem com grande frequência porque o mercado de trabalho artístico não as proporciona:

Em Portugal não há um mercado que funcione. Há poucas orquestras profissionais e, portanto, há poucos lugares de quadro. Se fossemos para o teatro podíamos pensar da mesma maneira [...] Eu acho que em Portugal é uma questão de oportunidades. Agora, lugares para orquestras são muito poucos, aparecem muito poucos. Mas o mercado é global (Rui Marques)

Esta posição remete-nos, mais uma vez, para a questão da emigração. Se para os músicos essa possibilidade se constitui na última opção - na medida em que pretendem desenvolver a sua atividade profissional no país - para o maestro o mercado artístico funciona dessa forma, uma vez que é global e aberto a todos. A saída do país não é uma “não possibilidade” de emprego para os músicos mas é, de fato, a última a ser equacionada quando procuram oportunidades na área. Na opinião do maestro essa procura de trabalho fora do país não é valorizada, o que leva a uma instabilidade profissional maior e durante mais tempo:

Parece que há aqui uma questão negativa: a questão da emigração, não é? É claro que todos nós preferíamos manter por cá os valores, mas tenho ideia de que para os músicos isso não é uma questão importante (Rui Marques)

No plano mais interno, em contexto português, o maestro afirma, ainda, que as ofertas de trabalho são poucas quando nos reportamos às orquestras. No entanto, ressalta a importância que o ensino tem junto destes profissionais. Nesse sentido, vem dizer que as ofertas ainda existem e que o ensino é de facto a oportunidade mais “a jeito”:

Há uma coisa que é muito importante... 99% dos músicos em Portugal vivem a dar aulas. Estamos aqui a falar e parece que isto é complicado e parece que não há mercado nem emprego. Pois, mas as nossas escolas de música todos os anos recebem mais candidatos para se formarem [...] e, portanto, cada vez há mais gente a querer ser músico. O que é que isto quer dizer? Afinal há mercado. De facto, a maioria acaba os seus cursos e vão dar aulas de música (Rui Marques)

As condições em que trabalham os músicos executantes/instrumentistas são conhecidas por parte das entidades culturais onde desenvolvem a sua atividade. Não é um cenário invisível e as orquestras têm noção da situação em que os profissionais artísticos atuam. Estes profissionais demonstram uma resistência constante para com a falta ou a pouca oferta de oportunidades de trabalho e revelam uma tolerância muito grande às condições incertas e instáveis na sua atividade profissional (Borges, 2002). É num contexto de incerteza que os músicos executantes/instrumentistas esperam por oportunidades, e quando as mesmas não surgem ou se revelam insuficientes os mesmos desenvolvem um conjunto de outras atividades (que funcionam quase como uma segunda profissão), dentro ou fora do ramo artístico, sujeitando-se a condições precárias e empregos sazonais para poderem continuar ativos no ramo artístico musical (*ibid.*:88).

A opção por mais do que uma atividade é uma das formas que estes artistas encontram de gerir as incertezas e as inconstâncias da sua profissão, pelo que se ligam a outros projetos e a outras atividades. De fato, estes artistas desenvolvem uma série de atividades o que os coloca num situação de polivalência profissional, que os obriga a grandes ginásticas e a grandes sacrifícios, na maioria dos casos. Estamos, assim, perante uma outra condição inerente à profissão dos músicos executantes/instrumentistas: A pluriatividade. Esta é, antes de mais, uma forma de combater a precarização na atividade musical, como vamos ter oportunidade de verificar com os testemunhos recolhidos.

## **2.2. Pluriatividade: a fuga à instabilidade laboral**

Um dos fatores que contribui à primeira vista para esta situação é, sem dúvida, a natureza dos contratos de trabalho. Do conjunto de músicos profissionais que compõe a amostra desta investigação apenas um tem contrato efetivo com a orquestra onde trabalha. Isto é, um profissional num total de seis. Quer isto dizer que todos os outros são contratados como reforços, o que implica a necessidade de ter outra profissão. O entendimento sobre as condições menos estáveis em que estes profissionais trabalham é, no entanto, semelhante em todos eles, quer estejam ou não efetivos em orquestra. De acordo com as opiniões recolhidas o fator “contrato de trabalho” é importante para a tomada de decisões e de outras opções no decorrer da profissão. Quando questionados

sobre a modalidade contratual que tinham com a orquestra onde trabalham e com as instituições de ensino onde são professores as opiniões seguem no mesmo sentido, contratos em regime de prestação de serviços e de curta duração:

Não estou nos quadros. Todos os anos estou dependente de concursos. Mas foi a área que eu escolhi. Escolhi tocar e ensinar. É a minha missão. Se é dar aulas dou aulas, se é tocar na orquestra eu toco (Guilherme Fonseca)

No meu caso, a orquestra onde trabalho... não tem muitos no quadro. Tudo o resto são contratados. Somos pagos ao dia. Gostava de ser efetivo e não sou... sei que não abre vaga para quadro. [...] Nos conservatórios trabalho por contrato. O estável, em qualquer profissão, é nulo. É fácil despedir em qualquer escola. Segurança não há nenhuma. Todas as escolas estão apertadas e não tem dinheiro para pagar aos professores (Eduardo Roque)

É uma relação... não sei como é que isso se chama... independente, recibos verdes. Não é um contrato efetivo, é um contracto a recibos verdes. Exatamente. Na orquestra há contratos efetivos na secção das cordas e todos os outros são reforços. Tem várias opções e vão chamando, vão rodando. O contrato é apenas para as cordas (Lara Torres)

Eu, por exemplo, sou um reforço fixo. As cordas são efetivas e têm um contrato de trabalho. Nós estamos a recibo, os sopros todos estão a recibos e isso acontece em todas as orquestras do nosso país (Gustavo Silva)

O desejo por melhores condições contratuais é notório nos testemunhos acima. No entanto, a abertura para que essa situação seja melhorada é ainda reduzida. As orquestras e os estabelecimentos de ensino artístico atravessam períodos críticos ao nível financeiro, e vamos ter oportunidade de verificar essa situação mais adiante. Ainda assim, os músicos gostam do que fazem e por essa razão sujeitam-se a fazer qualquer coisa para continuar a exercer a atividade musical. É ainda perceptível que o fato de estarem numa situação mais vulnerável em termos contratuais não implica um sentimento de desconforto ou de maior insegurança. Nesse sentido, foi possível recolher opiniões que revelam um otimismo maior e que a situação contratual influencia os profissionais de forma diferente. Quer isto dizer que nem todos os artistas se preocupam com essa situação (natureza contratual), na medida em que até gostam ou preferem ter mais do que uma atividade profissional, afirmando mesmo que é vantajoso:

Eu vou-lhe ser franca, é uma área que tem muitas vertentes [...] e toda a gente está minimamente satisfeita. Eu não penso assim. Todas as pessoas que eu conheço estão bem. Não me apercebo porque as pessoas com quem eu convivo diariamente estão bem. [...] Há vantagens. Tem a ver com a concretização pessoal. Se gosta, vai à luta. Eu estou bem assim e mesmo não tendo as condições perfeitas de trabalho estou bem. Sinto bem assim. Para mim há vantagens (Lara torres)

A necessidade de ter mais do que uma atividade profissional é disfarçada, muitas vezes, pela possibilidade de aceder a outras oportunidades laborais. Ou seja, muitos profissionais vêm na precariedade uma forma de ter mais do que um emprego, e se essa é uma condição exigida nos tempos de hoje os mesmos optam por tirar o melhor partido dessa condição. Quando se faz referência ao termo «disfarçar» pretende-se dizer que precariedade pode ser vista como uma oportunidade para alguns profissionais e nesse sentido adaptam-se às exigências do mercado laboral.

A arte tem um lado criativo que faz com que as pessoas se adaptem às dificuldades. Se há uma dificuldade a gente podemos dar a volta à situação. Eu a determinada altura senti que estava com alguns problemas a nível de trabalho, há cerca de 2 anos, e então adaptei-me. O que é que eu posso fazer? O lado multidisciplinar dá para complementar. Depende também se a pessoa teve estudos suficientes para perceber se tem abertura para fazer outra coisa (Gustavo Silva)

A formação revela-se assim fundamental para dar a volta em caso de aperto. A mesma possibilita, como vimos anteriormente, aceder a um outro grupo de atividades o que permite manter uma maior estabilidade profissional quando os contratos de trabalho são mais instáveis e quando as oportunidades são mais reduzidas. Ainda assim a mesma não é uma garantia absoluta de maior equilíbrio profissional. Pode, contudo, ajudar e facilitar no acesso a outros projetos.

A análise da pluriatividade e da precariedade nas profissões artísticas deve ser cuidadosa. As opiniões não são totalmente distintas mas revelam alguma discordância, nomeadamente entre o entendimento feito por parte dos músicos profissionais e por parte das instituições culturais (orquestras). Ambos têm conhecimento da situação atual e encaram esse problema como uma grande lacuna do mercado de trabalho, muito por falta de uma regulação eficaz e desenquadrada com a atividade. Mas, se para uns ser polivalente é uma condição necessária, para outros esse cenário é visto como uma opção/escolha pessoal. Nesse sentido, todos os cenários são aqui equacionados.

Se entendermos a pluriatividade como uma condição exigida pelo mercado laboral podemos verificar que as consequências que estão por detrás dessa condição são de cariz económico. Para os jovens músicos entrevistados a profissão revela-se instável e insegura e nesse sentido as hipóteses não são muitas:

Não há uma hipótese segura. Tem-se que apanhar tudo o que se pode. O que é que acontece? Muitas vezes vão dar aulas porque é mais seguro do que andar de *freelancer* por aí, em que estamos dependentes que nos liguem, não é? Há que pagar as contas (Alexandre Rodrigues)

Ser músico é muito instável. Às vezes temos dois meses intensos e outros sem nada. [...] Nós estamos muito abertos a isso. Temos que aproveitar tudo o que aparece. Parece que fomos formatados. Há profissões em que se sabe o que se vai fazer e onde... eu neste momento sou casado, tenho um filho e não sei se vou viver sempre aqui nesta zona de Coimbra ou se para o ano já estou em Lisboa. É uma questão de oportunidade (Guilherme Fonseca)

A mim é por uma questão monetária. Basicamente é por uma questão monetária. [...] O problema da música é que não é tão bem paga como se pensa e uma pessoa tem que se dividir. Tive que me direccionar para o ensino. [...] É uma bola de neve. Tudo influencia tudo e cada vez mais há menos trabalho. Toco por gosto na orquestra e não estando efetivo em nenhuma obviamente que me direcionei para o ensino. A partir daí faço o trabalho possível (Eduardo Roque)

Sim! Sim, sim! É mesmo isso que acontece. Exatamente. Tendo em conta que eu não estou a contrato efetivo na orquestra era impossível. Se eu for a pensar na parte financeira, eu viver só daquilo... Não era possível viver só daquilo. Daí que eu dei aulas, que faça outros projetos paralelos. A verdade é mesmo essa. Como o trabalho não é certo nem é constante as pessoas acabam por assumir outras profissões (Lara Torres)

Se entendermos a pluriatividade como uma opção/escolha o cenário é diferente. A par destes testemunhos estão outros que nos evidenciam que esta questão da polivalência profissional é, de facto, um extra para ajudar no equilíbrio financeiro. Não é algo que lhes seja tão necessário assim, uma vez que alguns têm contratos de trabalho efetivos, mas que ajuda ao orçamento mensal. Isso não significa, porém, que entendam esta condição como algo dispensável para todos os artistas. Tudo depende das condições de trabalho de cada um destes profissionais, pelo que maioritariamente é uma condição obrigatória e muito útil economicamente:

Tenho o meu trabalho em orquestra e o trabalho fixo no conservatório. Todos os outros projetos são extra, é dinheiro que vem [...] passa muito por aí (Gustavo Silva)

A questão de combater a precariedade, eu não diria que essa é uma forma de combater a precariedade. Eu diria que é mais uma forma de viver com aquilo que têm. Para alguns é uma opção porque lhes permite manter o nível de vida a que estão habituados. Os nossos músicos que estão efetivos, com o salário que ganham na orquestra, não estariam numa situação precária. Ainda assim, a maior parte, como já referi, têm outro emprego. Isso dá-lhes uma situação mais confortável. Agora se me reportar a músicos... para alguns músicos este trabalho é mais precário e acabam, de facto, por sair de uma situação menos boa. Tenho muitos que realmente dão aulas em 2 conservatórios e que vem aqui regularmente, e com regularidade me perguntam quando é que os programas estão a pagamentos. O que significa que precisam daquele dinheiro. Mas isso depende muito das pessoas (Sara Carvalho)

As instituições culturais (orquestras) conhecem de perto a realidade das condições em que alguns artistas executantes/instrumentistas desenvolvem a sua atividade e nesse sentido procuram dar uma maior estabilidade com contratos de trabalho mais duradouros:

Os elementos que estavam em 2004 estão todos, neste momento, já a contrato sem termo. Contrato efetivo sem termo. Todos os outros estão a contrato anual, renovado anualmente. Isto porque...neste momento vai mudar essa situação porque os novos elementos que entraram estão neste momento a fazer oito anos de contrato. Oito anos de contrato, e de acordo com o estatuto do artista, é o limite para fazer os contratos anuais renováveis. Ou seja, a maior parte deles, neste momento, vai ficar com contrato já definitivo. [...] Mas têm todos contratos de trabalho estável, com 14 meses, subsídio de alimentação, com tudo a que a lei obriga e com bastantes regalias a que a lei não obriga mas que nós fazemos questão de dar (Sara Carvalho)

Ter uma situação contratual mais estável permite que o recurso a outras formas de trabalho não seja tanto por razões económicas, mas mais por uma questão de crescimento pessoal e artístico. No entanto, para estas instituições, não se torna comportável “contratualizar” com todos os profissionais que trabalham com eles, pelo que é necessário recorrer a reforços e esses, sim, trabalham na precariedade:

A realidade é que nós temos que recorrer a reforços porque há programas que assim o exigem. E esse programa de reforços é pago nessa precariedade que me referiu. Eu não tenho contratos com essas pessoas e eles trabalham por prestação de serviços. Temos uma política que conseguimos implementar e que tentamos que não fuja muito, que é mensalmente pagarmos a essas pessoas. Não significa que tenham as condições de trabalho que têm os outros mas, pelo menos,

significa que têm alguma estabilidade nos pagamentos. E isso que nós tentamos (Sara Carvalho)

O artista, nas várias valências das artes, está sempre perante uma situação de incerteza, de vulnerabilidade laboral, de precariedade e instabilidade, muito por causa da sua natureza de atuação, conforme nos explica o maestro Rui Marques:

É claro que a vertente do artista genericamente, e os músicos também estão incluídos, tem uma componente de...digamos...de trabalhador por conta própria muito maior do que noutras profissões, não é? Na maior parte das profissões há empregos estáveis, há quadros, etc. Portanto, na profissão do artista, genericamente, haverá um peso muito maior, uma percentagem muito maior de profissionais que trabalham por conta própria e que não estão ligados a estruturas (Rui Marques)

Nesse sentido, o artista terá que se desdobrar em outros afazeres por forma a combater essa situação. Muitas vezes disfarçam estas condições menos estáveis e favoráveis com a vontade e o gosto a que se dedicam a fazer arte. Essa é, talvez a maior arma que têm à sua disposição para continuarem a ser profissionais artísticos.

As descrições anteriores remetem-nos para a verificação de duas das hipóteses formuladas (segunda e terceira, respetivamente), nas quais se afirma que os artistas (executantes) se sujeitam a condições de incerteza e flexibilidade para contornar a precarização e o desemprego, e que a pluriatividade é uma forma de reação à precaridade e à incerteza. São várias as referências a este propósito e que atestam estas afirmações.

### **2.3. Satisfação profissional**

Tendo em atenção o cenário descrito anteriormente importa fazer referência ao grau de (in) satisfação com a profissão. As condições em que os músicos executantes desenvolvem a sua atividade profissional poderiam servir de justificação para abandonar a atividade. Contudo, perante tais dificuldades e obstáculos aquilo que os faz manter no ativo é a satisfação e o prazer com que trabalham diariamente. Os contratos de trabalho não são

os mais favoráveis, a instabilidade bate-lhes à porta com muita frequência, as oportunidades são poucas ou nenhuma e o acesso a melhores condições é ainda um cenário longínquo. Coloca-se assim a questão que nos remete para o porquê de estes profissionais ainda exercerem a sua atividade.

A vontade de vingar na profissão reside no grau de (in) satisfação com a mesma. Este é o motivo que os leva a trabalhar. A análise dos testemunhos permite-nos retirar algumas conclusões agradáveis. É visível uma harmonia entre todos os profissionais em relação a esta matéria e na sua maioria a satisfação com a profissão é elevada. Num primeiro momento encontramos referências ao gosto e às razões que tornam a atividade atrativa. Quando questionados sobre se gostavam da sua atividade profissional, tendo em conta a realidade em que trabalham, as opiniões são unânimes:

Adoro! Adoro! Dá muito trabalho? Dá. Às vezes ficamos muito afetados. Vemos músicos a chegar aos 50 anos já muito gastos. Mas é a melhor profissão do mundo (Guilherme Fonseca)

Na parte mais artística e prática sinto-me realizada. A música é uma arte viva, é sentimento. Não dá para comparar. A música é aquela coisa do momento (Lara Torres)

Gosto. Adoro o que faço. Adoro! (Gustavo Silva)

As justificações mais comuns para esta satisfação são a possibilidade de liberdade, de adrenalina, de fazer algo diferente todos os dias e de terem uma atividade que se diferencia de outras profissões pelo baixo nível de rotinização:

Por exemplo, eu estive na fábrica do meu pai e costumava trabalhar com ele nas férias, e fazer a mesma coisa 8 horas é horrível. Na música eu tive agora a fazer uma coisa de manhã, à tarde outra e à noite outra coisa. Ou seja, o facto de ter uma grande variedade permite-nos não nos cansarmos e saturarmos (Gustavo Silva)

O mais atrativo são os concertos e a adrenalina dos concertos. Um músico quer o concerto, quer palco, quer dar aulas (Guilherme Fonseca)

Estes profissionais vivem intrinsecamente ligados à música e adoram a sua profissão. A satisfação é garantida porque se sentem realmente realizados com a atividade,

uma vez que “este tipo de trabalho é recompensador (*fulfilling*) sobretudo do ponto de vista emocional, o que significa que os indivíduos desenvolvem com gosto e paixão a sua atividade” (Delicado & Borges, 2010:215). Por essa razão optam também por preferir as gratificações mais simbólicas e o acumular de outras atividades que permitem, de alguma forma, pagar o seu sonho (*ibid.*).

Num segundo momento encontramos as referências às condições ou requisitos necessários na atividade. Quando se questionou os indivíduos sobre essas condições (Requisitos) necessárias para se atuar como músico a referência às manifestações de amor e paixão são comuns. Mas o sentido de responsabilidade, de trabalho, de dedicação e de esforço contínuo para crescerem profissionalmente e para manterem o nível exigido são, também, referenciados:

Adorar a música! Tem que gostar de música mais do que outra coisa. É difícil quando há alturas em que não há trabalho. Mas temos que estar constantemente a estudar. Se não gostarmos desistimos (Guilherme Fonseca)

Um músico, até morrer, vai estar sempre a aprender. É preciso estudar. É por isso que eu todos os dias me fecho em casa. Eu acho que um bom artista é isso, é melhor constantemente. Claro que também é preciso ter talento. Mas a diferença é o trabalho. Claro. Acho que é o trabalho. Podemos até ter muito talento mas se a gente não pegar no instrumento...não dá. Só assim se resiste (Alexandre Rodrigues)

Condições? Aí acho que deve recolher o maior número de experiência, estudar com os melhores, tentar sempre estudar com os melhores. Melhor formação. Acho que isso é o mais importante. E depois já tem muito a ver com cada pessoa, como a pessoa é, a personalidade da pessoa... e rigor...acho que isso também é muito importante. Rigorosos, rigorosos, trabalhar, trabalhar. E os resultados aparecem (Lara Torres)

Se nos reportamos ao contexto de trabalho em orquestra importa, também, sublinhar um outro requisito: sentimento de unidade/grupo. Nos testemunhos recolhidos é possível fazer referência a esse aspeto. Para além de trazer harmonia e bem-estar pessoal a música tem outras influências junto destes profissionais. Referimo-nos à questão do bem-estar coletivo. Para alguns destes indivíduos o trabalho de grupo, efetuado em contexto de orquestra, é algo que lhes dá satisfação. O sentimento de união/grupo é-nos útil porque permite avaliar, principalmente, essa satisfação com o trabalho de grupo desenvolvido nas

orquestras. Esta caracteriza-se por relações verticais e é concebida numa condição de divisão de trabalho, como tivemos oportunidade de ver no enquadramento teórico. Nesse sentido, quanto mais satisfeitos e felizes estiverem os músicos melhor vai ser essa relação e melhor será, também, a *performance* (quer individual, quer coletiva). A personalidade é, assim, um fator importante na atividade porque permite que os músicos se identifiquem como um grupo e que se sintam satisfeitos nesse sentido:

O trabalho de orquestra é bastante interessante... trabalho com a orquestra sempre que possível, que é o que mais me motiva. Basicamente é isso (Eduardo Roque)

A sensação de grupo, neste caso quando toco em orquestra, é espetacular. Não sei. [...] Quando estamos a tocar em conjunto temos que tocar afinados. Eu tenho que tocar afinada com a flauta, com o oboé...não é? [...] O maestro também é muito importante, porque é ele que faz a ligação entre todos os músicos. Ele ainda é a pessoa mais importante. Faz a diferença [...] o maestro faz criar uma química no grupo fantástica. Ele é a palavra-chave. É a pessoa chave! (Lara Torres)

Este último testemunho revela-nos ainda a importância do maestro neste sentido da união e da *performance*. A função do maestro exige, desde logo, uma grande capacidade de preparação, de atenção, de organização e de sintonia. A tarefa não é fácil e exige um nível de conhecimento muito abrangente sobre o funcionamento da orquestra para que o resultado final seja o melhor:

A direção de orquestra exige uma preparação diferente, um trabalho diferente e um conhecimento diferente. Na orquestra temos cordas, e só as cordas têm quatro instrumentos: violinos, violas, violoncelos, contrabaixos. Portanto, cada um, e apesar de estarmos a falar da mesma família, tem diferenças técnicas. Depois temos os sopros que se dividem em madeiras e em metais, e cada instrumento tem uma forma e uma técnica diferente de tocar. É óbvio que o maestro de orquestra não tem que saber tocar os instrumentos todos, pode até nem saber tocar nenhum, mas tem que saber minimamente como é que eles todos funcionam para saber como e quando é que se pode pedir. Portanto, para mim, o maestro tem que saber tudo (Rui Marques)

Ao mesmo tempo, há um outro conjunto de vertentes que devem ser tidas em conta, nomeadamente a parte de liderança de um grupo de profissionais diferentes em termos de personalidade, o que permite obter a tal (in) satisfação:

Há um conjunto de outras vertentes que são também importantes, como o conhecimento dos compositores de música, dos estilos, das obras. Depois há a parte, também muito importante, da liderança, da pedagogia, a parte de liderar um grupo e de comunicar com um grupo [...] exige uma preparação muito maior da parte do maestro para lidar com profissionais (Rui Marques)

Podemos assim afirmar que o percurso profissional do executante está associado a um conjunto de fatores e qualidades habitualmente identificáveis no trabalho artístico, como o amor pela arte e o prazer que alimenta o sonho dos que se envolvem com a criação artística, o que comprova a quarta hipótese formulada. Ao mesmo tempo, a variedade no trabalho, a autonomia pessoal, a autorrealização e o baixo nível de rotinização são requisitos que tornam o trabalho artístico musical mais atrativo, o que nos permite confirmar a hipótese seguinte (quinta).

#### **2.4 A Identidade Profissional: a «figura» de um trabalhador**

O recurso a várias perspetivas teóricas permitiu o entendimento do executante musical como um profissional comum revestido da figura de um trabalhador assalariado, na medida em que este usa a arte como profissão. No sentido de aclarar melhor esta abordagem, importa fazer referência aos testemunhos que nos esclarecem a propósito da questão da identidade profissional.

Durante as entrevistas aos músicos foram colocadas algumas questões a este respeito. As conjugações de todas elas permitem-nos fazer uma breve abordagem sobre a forma como se definem profissionalmente. Foi pedido a cada um dos intervenientes que atendessem a três conceitos que faziam parte constante da conversa: arte, trabalho e profissão. Seguidamente pediu-se que fosse feita uma relação entre esses três conceitos e o trabalho artístico musical, por forma a saber qual o entendimento de cada um sobre o que é um músico profissional e em que medida se identificavam como tal.

A forma como os indivíduos entrevistados conferem a sua identidade pode ser analisada através da distinção entre o que é um artista e o que é um artista profissional. Um artista é alguém que produz arte e nesse sentido todos eles o são, na medida em que a arte

deles é a música. No entanto, todos se identificam como artistas profissionais uma vez que são pagos por essa atividade. Ou seja, um artista é somente um artista quando produz uma arte, seja de que natureza for, e não use a mesma como forma de vida; um artista profissional, como eles, é profissional na medida em que usa a arte como forma de vida, e por essa razão é remunerado:

ahh... isso é difícil (risos). É assim, um artista pode ser uma pessoa comum, dita comum, pode ser uma pessoa que saiba desenhar muito bem mas cuja profissão não tem nada a ver com essa arte. Acho que isso é possível. Há pessoas que têm imenso jeito para tirar fotografias, contudo não vivem da fotografia, não vivem desse mundo. Profissional...eu acho que um profissional de música, de certa forma, tem que ser um artista senão não chega a ser um profissional, não é? (Mariana Leal)

Sim, sou músico profissional porque vivo da música. Não é? [...] Um artista profissional vive da música. Vivo disto. É isto que me paga as contas (Alexandre Rodrigues).

Um músico profissional... é uma pergunta engraçada. Um músico profissional é um músico vocacionado, é um músico que mistura a arte, o trabalho e a profissão. Está tudo misturado. A dedicação é contínua, o instrumento é trabalhado imensas vezes. É como se fossemos atletas de alta competição. Todos os dias dedicamos horas. Um músico profissional tem que ter essas valências (Gustavo Silva)

Um músico profissional é como um atleta de alta competição. É alguém que estuda muito e treina todos os dias. É arte mas acima de tudo é trabalho. É uma profissão, é um trabalho. É muito rigoroso. (Guilherme Fonseca)

A referência ao aspeto económico é, de fato, a mais comum para justificar essa identificação. Todos eles afirmam serem músicos profissionais porque vivem realmente da música e para a música. Ser um músico profissional é, portanto, ser um trabalhador comum a todos os outros e sê-lo a tempo inteiro. A arte é aqui usada como forma de vida e, nesse sentido, estes indivíduos revestem a figura de um trabalho comum que é pago pelas funções exercidas. Seja em orquestras, seja como professores do ensino artístico ou como *freelancers* noutras atividades ligadas à música, todos eles são trabalhadores. Identificam-se como tal e a sua profissão difere, quiçá, de outras na medida em que fazem aquilo de que gostam. Tivemos a oportunidade de ver as condições em que estes profissionais desenvolvem a sua atividade e comprovamos que não são as mais desejadas. Ainda assim,

podemos concluir que estes trabalhadores se sentem satisfeitos por ser quem são e por fazer o que melhor sabem: arte.

### **3. O reconhecimento social da profissão**

A abordagem ao reconhecimento social da música como profissão e do músico como trabalhador deve ser cuidadosa. A análise do conteúdo das entrevistas revelou-nos dois lados possíveis do reconhecimento social da profissão: o lado mais negativo e o lado mais positivo. No primeiro, do lado negativo, faz-se referência a testemunhos que permitem perceber o não reconhecimento da atividade nem dos seus profissionais por parte da sociedade. No segundo, do lado positivo, encontram-se referências sobre o reconhecimento positivo da profissão e dos seus profissionais.

Começamos pelo lado negativo. A recusa no reconhecimento da atividade gera tristeza junto de alguns profissionais. Para uma parte da sociedade a música não é muitas vezes entendida como uma profissão, mas antes como uma ocupação. Por seu turno, os profissionais da mesma também não são vistos como trabalhadores. Existe uma persistência comum em recusar reconhecer a atividade artística como uma forma de trabalho, e algumas afirmações ajudam a explicar o porquê de assim ser: “Não podemos aceitar a contratação permanente e pagamentos de horas tipo função pública” (Correia, 2008 *apud* Portela, 2008:79). Portela vem dizer-nos que este tipo de afirmação alega que o trabalho artístico “não pode ser enquadrado num sistema de entrada às 9h00 e saída às 17h00”, o que leva a concluir que o trabalho dos músicos não é um trabalho igual aos outros porque não é mensurável em horas de trabalho (*ibid*:79). A recusa da atividade como uma profissão está, assim, assente na falta dessa quantificação de horas laborais, o que não permite encontrar semelhanças com as outras profissões (*ibid*).

Tivemos oportunidade de ver que o trabalho artístico musical pode ser, sim, quantificado em horas de trabalho. Basta, por exemplo, termos em conta os testemunhos dos entrevistados a propósito das exigências da atividade: o tempo de ensaio na orquestra, o tempo de preparação diária com o instrumento (muitas vezes feito em casa), o tempo de concertos que ocorrem, maioritariamente, ao fim de semana, ou o tempo em que é preciso preparar as aulas. Visto desta forma é possível quantificar as horas de trabalho e assim

poder-se fazer o pagamento devido. Não há dúvida das evidências económicas do trabalho artístico, tendo em conta essa descrição (*ibid.*)

A importância dada pelos entrevistados a este lado mais negativo não é muita, pelo que na sua maioria prefere fazer referência ao reconhecimento positivo. No entanto, é possível recolher algumas considerações pertinentes a este respeito. O maestro e diretor artístico de orquestra, Rui Marques, fez considerações sobre os dois lados do reconhecimento. Do lado menos positivo, o maestro vem dizer que o artista é entendido, muitas vezes, como uma espécie de “parasita da sociedade” uma vez que é visto como alguém que não produz:

Vou-lhe ser sincero. De facto, nós temos uma franja da nossa sociedade que tem questões sociais culturais enraizadas que parecem que não valorizam o artista, de modo geral. É como se o artista fosse assim uma coisa...não queria chegar tão longe...um parasita da sociedade. Ele não produz, ele não semeia batatas, ele não constrói coisas numa fábrica, isto é só para brincar e entreter. Depois, paralelamente a isto têm a ideia de que não é um trabalho, como se isto não fosse de facto um trabalho. Pronto. Apesar de tudo acho que esta não é a mentalidade dominante e que existe o lado da realidade. A realidade é que o trabalho do artista é um trabalho...não quer dizer que é mais importante ou melhor que os outros...é um trabalho como qualquer outro. Nos casos dos músicos é um trabalho que exige muita dedicação e muito estudo, mas é uma profissão como qualquer outra (Rui Marques)

Quer isto dizer que o artista é assim visto como um indivíduo sem valor e cuja atividade profissional nada contribui para o desenvolvimento económico e social do país. No mesmo sentido também Sara Carvalho afirma a constante falta de reconhecimento da atividade e, sobretudo, dos músicos como trabalhadores. A mesma refere que é comum ver essa falta de reconhecimento, e que a mesma se verifica quando os profissionais se dirigem, por exemplo, a uma repartição de finanças para regularizarem a sua situação contributiva:

Não tem só a ver com a questão das profissões a 8 horas. Tem a ver com coisas muito simples. É sempre uma confusão tremenda saber qual a legislação que se aplica aos músicos, porque os músicos chegam às repartições de finanças e é sempre difícil alguém saber alguma coisa sobre a profissão de músico. De vez em quando, muito de vez em quando, lá vem alguém que sabe e mesmo assim surgem recorrentemente muitas confusões (Sara Carvalho)

Afirma ainda que muitas vezes se encontra perante situações em que a pergunta mais comum aos músicos é: “Mas tu és o quê? Fazes o quê? Isso é uma profissão?”. Este tipo de afirmações revela um desconhecimento do público sobre a realidade profissional e os músicos também se apercebem disso, como nos mostra o testemunho de Lara Torres:

Há sempre um desconhecimento muito grande com a profissão de músico. Eu acredito que não seja um problema só dos músicos e que todos os artistas passem um bocado por esta situação, a coisa de serem actores, de serem cantores...espera lá, mas o que fazes? Tu és o quê? Mesmo as pessoas que estão habituadas a lidar e a saber o que fazem continuam a achar que músico é para os tempos livres e que não é profissão (Sara Carvalho)

As pessoas dizem assim: “então e qual é a tua profissão? O que é que tu fazes?”. É isto. Há pessoas que ainda fazem esta pergunta. Não, é mesmo esta a profissão! Porque há pessoas que pensam que isto não é uma profissão. Mas estão totalmente enganadas (Lara Torres)

Diariamente estes profissionais confrontam-se com este não reconhecimento, o que os levam a sentir uma certa indignação. O desprezo que é dado à profissão e o desinteresse pelo trabalho que estes profissionais desenvolvem fã-los sentir, em alguns casos, uma minoria profissional:

Nós somos uma minoria, essa é que é a verdade. São poucas as pessoas que se interessam pelo nosso trabalho (Lara Torres)

Existe, no entanto, o outro lado do reconhecimento, o mais positivo e com melhor receção da parte destes profissionais. Aqui há um aspeto importante a ter em consideração: o grau de importância do público. Quando a atividade é reconhecida como uma profissão a satisfação dos profissionais é maior, o que os motiva para continuarem a produzir arte e a não vacilar. Existe, de fato, um outro lado da sociedade que dá valor ao trabalho que é desenvolvido por estes profissionais, como podemos ver na afirmação do maestro Rui Marques:

Por outro lado, há outra franja da sociedade em que valoriza o trabalho, reconhece o que é um trabalho do músico, de um artista, valoriza-o. Eu sei que existe esta outra mentalidade e não sei dizer o peso de cada uma. Eu estando no

meio artístico sei que as pessoas valorizam isto. [...] As pessoas estão enganadas. É possível viver da música, claro! (Rui Marques)

Esta “franja da sociedade” reconhece a música como uma profissão igual a qualquer outra e o artista é visto como um trabalhador comum. Este tipo de reconhecimento mais favorável é, sem dúvida, o mais apreciado no seio musical erudito e nesse sentido o público assume um papel importante na construção da carreira profissional. Recorrendo a alguns excertos das entrevistas podemos fazer uma análise desse reconhecimento enquadrada com a importância do público na construção da carreira.

As referências a este tipo de reconhecimento são mais comuns nas entrevistas mas ainda assim os intervenientes aproveitaram o tempo para falar da importância que o público tem na construção das suas carreiras profissionais, pelo que os excertos se enquadram mais com esse ponto de análise. Quando o reconhecimento é favorável significa que o público se interessa, em grande medida, pela obra que estes profissionais criam, e nesse sentido o mesmo é conquistado e a sua presença pode revelar-se fundamental para o artista. Vejamos as várias opiniões sobre a importância do público.

### **3.1. A (não) importância do Público**

Para alguns autores, o público assume um papel importante na carreira artística de um músico profissional e, portanto, “quem investe profissionalmente na música detém alguma consciência do carácter inelidível do público enquanto pólo sustentador de um projeto artístico-musical” (Campos, 2008:156). As opiniões dos entrevistados a propósito da importância do público na construção da carreira profissional diferem umas das outras. Podemos verificar que para alguns destes profissionais o público torna-se realmente um fator importante, não só para o ego e para o bem-estar psicológico mas também para a importância que é dada ao trabalho que estes desenvolvem, especialmente quando é em concerto/espetáculo com a orquestra. No entanto, há um outro grupo de profissionais que relativizam a presença do público e de certa forma algum tipo de crítica que deles possa advir. Quer isto dizer que o grau de importância atribuído ao público difere entre os artistas e cada um gere a sua presença da maneira que se sentir mais confortável.

Nos casos em que é dada importância à presença e à crítica do público, os intervenientes mostram-nos que ficam sempre à espera por saber o que é que o público achou da atuação, se gostaram daquilo que viram e qual a reação final ao trabalho que eles apresentam num concerto ou espetáculo da orquestra:

É importante para mim saber se as pessoas gostaram na hora, num concerto. É importante... para mim. As vezes correm mal e as pessoas...isso afeta-nos e ficamos com mais entusiasmo. De certa maneira é gratificante...estamos a tocar no público.

Para muito profissionais não é, mas para mim é. Aliás, eu estou sempre à espera de saber mal acaba, e seja o que for, a reação dos meus colegas. Eu não pergunto mas um olhar, a forma como cumprimentam no fim, ahh...dizerem-me assim... não as pessoas que estão a tocar mesmo ao pé de mim mas o público: gostei muito. É muito importante para mim (Lara Torres)

O reconhecimento por parte do público é reconfortante e gratificante para estes profissionais, que todos os dias trabalham e dedicam tempo de preparação para que o resultado final seja o melhor possível e para que o público goste. Quando isso acontece o entusiasmo é enorme e tem efeitos psicológicos muito positivos. Alexandre Rodrigues dá-nos um exemplo dessa situação, quando num concerto na Malásia o público mostrou satisfação, mesmo não “percebendo nada daquilo”:

Na malásia nos tocávamos e eles não percebiam nada daquilo e mesmo assim saltavam. Qual é o dinheiro que paga isso? Acho que é isso que a música tem. A música e as artes no geral (Alexandre Rodrigues)

O mesmo acontece com Lara Torres, que dá muita importância ao público e à forma como ele avalia o seu trabalho. Quando esse reconhecimento é favorável em termos psicológicos afeta bastante e durante algum tempo, o que lhe dá a energia necessária para apresentações futuras:

Na sexta tive um concerto maravilho e guardo ainda o sentimento. Fico a pensar naquilo três ou quatro dias. Isso deixa-me feliz. Não sei. Aquilo é que dá alento para estudar todos os dias e ir trabalhando (Lara Torres)

O brio atribuído ao que fazem é importante. Para Eduardo Roque esse tipo de reconhecimento também lhe dá gozo para poder continuar a sua atividade diariamente e sempre a fazer melhor:

Qualquer músico tenta fazer o melhor que pode. Claro que o brio é importante e há concertos que nos dão gozo (Eduardo Roque)

Podemos, no entanto, ver casos em que o mesmo não acontece. A crítica que o público faz nem sempre assume um papel de destaque na carreira de um artista. Para alguns deles a importância dada ao público é relativa. Estes afirmam que a primeira crítica, seja ela positiva ou menos positiva, deve vir deles próprios. A consciência que cada um tem sobre a sua atividade é algo presente na profissão de alguns dos entrevistados. Aquilo que o público possa pensar não é assim tão importante quanto isso. Importante é aquilo que eles próprios consideram sobre o que fizeram:

Não interessa muito. Nós somos os primeiros a saber se fizemos bem ou mal. Com a experiência sabemos isso. Somos os maiores críticos de nós próprios. Sabe bem para o ego, claro. A música é uma arte muito performativa. Tem que ser o mais perfeito possível (Guilherme Fonseca)

Este testemunho leva-nos a considerar a autocrítica como algo muito presente na carreira destes profissionais. A sua atividade exige um grande esforço diário e muita dedicação para que tudo seja feito da melhor forma possível. Nesse sentido, o estudo do instrumento e a preparação de uma apresentação pública é levada muito a sério para alguns artistas. Isso não significa, porém, que não seja atribuída alguma importância ao público e ao seu reconhecimento. Significa, sim, que eles próprios são os primeiros a fazer uma avaliação do seu desempenho.

Há ainda um outro aspeto que é tido em conta por estes profissionais e vem no seguimento da afirmação anterior. A autocrítica pode ser vista como uma defesa deles próprios sobre o estado da sua *performance*, no sentido em que vão construindo uma imagem que pretende manter durante muito tempo. O ego não é o único aspeto valorizado na crítica do público ao trabalho desenvolvido. A imagem também é importante para estes

profissionais e a mesma deve ser construída de forma a poder manter-se o mais tempo possível:

Há uma coisa importante na música que é a forma como vamos construindo a nossa carreira. Não podemos vacilar, porque este mundo é tão pequeno e tão competitivo que basta vacilarmos uma ou duas vezes para que comecem a cortar-nos as bases. É preciso saber construir a imagem. A nível artístico é preciso mesmo saber construir a imagem. Com dedicação conseguimos fazer as coisas (Gustavo Silva)

Quando as coisas não correm bem nesse sentido aquilo que demora algum tempo a ser construído pode perder-se mais rapidamente. A imagem faz-se e desfaz-se e o público atua também dessa forma. Ou seja frequentemente atribui e refaz as reputações dos artistas. Nesse sentido, a construção da imagem torna-se importante para os músicos executantes profissionais porque isso mantem o seu nome no “auge” e a carreira profissional é valorizada com mais frequência. Este é o lado menos bom do reconhecimento do público, e quando a crítica é mais negativa a imagem pode “desaparecer” e a reputação que tinha sido atribuída pode deixar de existir:

Mas também tens o outro lado em que és criticado. A gente leva um bom ano a ganhar um bom nome e em três segundos podemos destruir tudo o que fizemos de bom. Depois as pessoas falam do mau não do bom. Isso tem influência (Alexandre Rodrigues)

Foi possível verificar que outra das razões que fixa os artistas na atividade musical é a possibilidade que estes têm de ver reconhecido o seu trabalho e a sua obra. Podemos, assim, concluir que para os executantes musicais o reconhecimento do público do trabalho que estes produzem é motivo para continuar a fazer o que melhor sabem: a arte musical. Pode assim verificar-se a sexta hipótese formulada, na qual se afirma que para os executantes musicais o reconhecimento profissional e valor social da sua atividade é importante.

#### **4. As gratificações da profissão**

A atividade artística musical é considerada arriscada, uma vez que a mesma é concebida como de natureza temporária, incerta e precária. No entanto, tivemos a oportunidade de ver que os músicos executantes se sentem satisfeitos e não desistem (facilmente) de criar uma carreira profissional nas artes. Menger vem dizer-nos que a incerteza do sucesso profissional para além de contribuir para o prestígio social da profissão e para a magia de uma atividade que se revela, afinal, atrativa, “gera disparidades consideráveis de condição entre aqueles que têm sucesso e aqueles que são relegados para patamares inferiores da pirâmide da notoriedade” (2005: 91).

Para além de todos os aspetos que abordamos anteriormente acerca do nível de satisfação profissional existem outros argumentos que nos permitem elucidar melhor sobre as razões que estão por detrás da escolha desta profissão, e sobre os quais Menger se debruçou. Em primeiro lugar encontra-se o desejo e a vontade constante em ver reconhecida a sua atividade e a sua obra, isto é “esperança de ganhos avultados”. Este é um argumento importante na vida e na profissão destes profissionais e podemos confirmar esse facto no ponto anterior. Em segundo, o trabalho artístico possui um conjunto de particularidades que tornam o mesmo numa profissão atrativa, com a possibilidade de fazer coisas diferentes com grande frequência e de se fazer aquilo de que mais se gosta. Ou seja, junta-se o útil ao agradável. Além disso, permite ainda o acesso a um conjunto de outros benefícios, como é o caso da sensação de adrenalina, de prazer, de união, de companheirismo e de convivência entre os artistas, do reconhecimento e prestígio, etc. Em terceiro, é possível aceder, ainda, a um conjunto mais completo de recompensas que atuam ao nível da satisfação e do bem-estar psicológico e social. São os argumentos não monetários, “que permitem compensar provisória ou duradouramente ganhos insuficientes em dinheiro” (2005: 91-2).

As vantagens dos argumentos não monetários são muitas, e os motivos que as justificam também. As condições em que estes profissionais trabalham, e referimo-nos aos músicos executantes, não são as mais desejadas: as oportunidades começam a ser poucas para tantos artistas; a instabilidade é constante; o acesso a uma posição de prestígio é longo e demorado; os salários são baixos – tendo em conta que estes artistas têm gastos muito elevados, desde logo com a formação e com a manutenção do instrumento -; o esforço

diário é muito e o investimento pessoal também; e ainda se sujeitam a sacrifícios de forma a obter ganhos e satisfação. Nesse sentido, “uma vez que a condição destes artistas parece geralmente medíocre, tem de imputar-se aos artistas preferências e capacidades que pareçam motivados essencialmente, quando não exclusivamente, por considerações não pecuniárias” (*ibid.*:92).

Todos os tipos de recompensas são importantes mas algumas são mais desejadas do que outras. As recompensas monetárias não são dispensáveis e estão sempre presentes. No entanto, alguns artistas dão-lhe mais ou menos importância. Tudo depende das condições de trabalho que têm à sua disposição. Se for um artista com um contrato de trabalho mais estável e com ganhos económicos mais avultados é provável que dê preferência a recompensas não monetárias, uma vez que a parte económica está equilibrada (ou quase, tendo em conta que no mercado de trabalho artístico a incerteza está sempre presente). Por outro lado, se for um artista que esteja numa condição de trabalho mais vulnerável e instável provavelmente vai preferir as recompensas monetárias. Ainda assim as gratificações mais simbólicas são sempre bem-vindas.

As entrevistas permitiram a identificação de duas recompensas não monetárias mais procuradas e desejadas pelos músicos entrevistados: as recompensas do público e as recompensas sociais. A primeira refere-se à valorização da atitude do público perante a apresentação de um trabalho. Isto é, procuram o sorriso e a satisfação do público. A segunda enquadra o ambiente e as relações que são criadas entre os artistas e o ambiente agradável que muitos assumem ser como recompensador, no campo/mundo da música.

Num primeiro momento importa dar conta das recompensas ligadas ao público. A apresentação de um trabalho ou espetáculo é o momento preferido dos artistas na sua carreira profissional. Estes procuram com grande frequência o palco, o público e os concertos. A maior gratificação que podem ter nesses momentos é a satisfação daqueles que estão a assistir à sua atuação. Alguns entrevistados explicam-nos que o sorriso do público diz tudo, que a alegria e a satisfação com que ficam após um concerto são gratificantes e dá-lhes ânimo para continuar:

Procuro o público. Para mim, é mais importante isso...claro que o dinheiro também é, não vou dizer que não. Claro que eu preciso de dinheiro para pôr comida na mesa. Mas o mais gratificante não é o dinheiro. Claro que não! É o sorriso do público. É bom saber que tocamos nas pessoas, que se arrepiaram. Isso é muito gratificante (Alexandre Rodrigues)

A recompensa monetária é instantânea. A recompensa do público, das pessoas, é uma recompensa que é construtiva para a nossa personalidade. É uma das coisas que nos vai dar alento a que prossigamos, que as coisas vão por um porto seguro, a pessoa consegue ter uma autoestima que lhes permite estar melhor. E a autoestima é muito importante porque senão andávamos todos depressivos. É preciso gostar de ir para o trabalho. Isso é importante (Gustavo Silva)

Eu, pessoalmente, prefiro as gratificações simbólicas... do público: “há, sim, gostei muito do seu trabalho” (Guilherme Fonseca)

No plano das gratificações o público assume alguma importância. No entanto é uma importância com um peso pouco significativo, na medida em que existe um outro grupo de profissionais que não atribuem destaque ao mesmo. Nesses casos, existem outras gratificações mais valorizadas, como as de foro pessoal e social. Essas são aquelas que dão mais gozo e satisfação. Em relação a essas recompensas encontram-se os momentos de trabalho mais simples como, por exemplo, o ato de tocar um instrumento. Além disso as relações que são mantidas com os colegas de profissão são também valorizadas e enquadram-se nas gratificações pessoais e sociais. Dois dos entrevistados refletem assim a propósito do gozo de tocar o seu instrumento e de outros momentos gratificantes:

O que é muito atrativo na minha profissão é que nós temos um brinquedo, e brincamos muito com ele (risos). Estamos sempre em constante evolução. Eu acho isso fascinante [...] é muito engraçado. É fascinante também o público, o stresse ao entrar no palco, faz-nos sentir vivos. É o ultrapassar dos obstáculos (Gustavo Silva)

Para além da parte financeira é a parte social. O convívio é uma coisa muito querida da minha profissão [...] uma vez mais é a parte pessoal. A pessoa está feliz aqui. É essa a recompensa, a parte social e pessoal (Lara Torres)

Não podemos, contudo, descredibilizar o público e a sensação de satisfação e de gratificação que tem sobre alguns profissionais. É claro que o mesmo é importante, até porque é o consumidor mais frequente dos seus projetos artísticos. Portanto, é importante a presença do público e a influência que tem na carreira destes profissionais. Ao mesmo tempo, também não nos podemos esquecer que as preferências por este tipo de gratificação mais simbólica não eliminam as recompensas monetárias. Estas são fundamentais,

sobretudo para a sobrevivência dos artistas. É disto que eles vivem, é esta a sua profissão. Logo, têm que ser remunerados por isso, como nos afirma Gustavo Silva:

O monetário é instantâneo, é uma coisa que precisamos para subsistir. Isso é verdade. Eu também não posso viver só dos elogios que me possam dar. Não dá (Gustavo Silva)

No plano das gratificações há ainda outras possibilidades de recompensas, como por exemplo o brio de um concerto que corre bem. Eduardo Roque assume uma posição mista em relação às gratificações do seu trabalho. Para este profissional todas as recompensas são importantes, sejam económicas ou simbólicas. No entanto, não deixa de sentir um certo “prazer” e satisfação por ver que uma atuação correu bem, e aí assume que o brio lhe provoca boas sensações:

Para mim, são tão importantes umas como as outras. A questão do brio é importante, mas o monetário é sempre mais importante. Claro que o brio nos faz sentir bem, e há certos tipos de concerto que também nos dão gozo... e chegar ao final e ver que o trabalho correu bem dá-nos uma satisfação boa. É bom ter esse sentimento. Mas a questão monetária está sempre subjugada a isso (Eduardo Roque)

Uma outra forma de brio é aquilo a que Sara Carvalho dá o nome de *glamour*. Sara acredita que cada atuação da orquestra representa um momento único e insubstituível na carreira dos músicos executantes. A mesma diz, ainda, que o útil é juntar ambas as formas de gratificação, a económica e a simbólica. Acredita que é uma mais-valia na vida deles:

Muitos deles sentem aquela coisa do *glamour* de entrar numa sala de concertos. Eu acho que muitos deles sentem isso, não como sendo a primeira vez mas como sendo sempre uma vez. Juntar as duas coisas... eu acho que é uma grande mais-valia na vida de um músico (Sara Carvalho)

Importa ainda acrescentar um outro aspeto que me parece interessante na análise. Um dos entrevistados fez uma interpretação das gratificações tendo em conta a forma como se identifica: enquanto artista e enquanto profissional. Como artista afirma que dá primazia às gratificações simbólicas e não monetárias. Como profissional valoriza as gratificações económicas. É uma posição singular e única no leque de entrevistados, mas

que revela uma outra perspetiva de ver a importância atribuída a cada uma das recompensas vindas do trabalho artístico:

Enquanto artista, simbólico. Enquanto profissional, económico. Temos custos com materiais e preciso de dinheiro para ter as melhores condições e estar num bom nível (Guilherme Fonseca)

Tendo em conta o cenário anterior podemos verificar que as gratificações simbólicas assumem um destaque maior do que as gratificações económicas, na medida em que esta última é garantida. Ou seja, enquanto profissionais das artes o aspeto económico é essencial e obrigatório porque esta é a sua profissão. Portanto, está sempre presente. Agora, o acesso a mais gratificações deste género poderá estar relacionado, eventualmente, com a dimensão do desafio a que se proponham profissionalmente, uma vez que podem ser melhor remunerados e compensados por isso. Quer isto dizer que quanto mais exigente e grandioso for o projeto artístico melhor serão as recompensas monetárias oferecidas.

Para lá disso podemos concluir que se comprova a última hipótese formulada, cujo argumento é que as recompensas simbólicas procuradas pelos artistas executantes se sobrepõem à procura de gratificações financeiras.

## **5. Algumas considerações sobre o futuro das artes, da música e dos músicos**

As entrevistas realizadas permitiram captar as diversas perspetivas e relatos singulares sobre as condições em que os músicos executantes desenvolvem a sua atividade profissional, indo de encontro às particularidades e configurações da profissão. No entanto, esses testemunhos revelam-nos algumas preocupações e inquietações sobre o futuro das artes, da música e dos músicos em Portugal. Ainda que o futuro seja incerto para a maioria destes profissionais foi possível recolher as opiniões dos mesmos sobre os desejos e as perspetivas que têm da cultura e das artes em Portugal. Mais do que tentar dar respostas a possíveis problemas, esta análise pretende identificar algumas das maiores preocupações e necessidades que, segundo os entrevistados, têm impactos na vida pessoal e profissional.

A falta de oportunidades de emprego e de financiamento para as estruturas culturais são uma realidade preocupante, principalmente em relação às orquestras. Estas

constituem as maiores inquietações junto destes profissionais, e nesse sentido as perspetivas sobre o futuro são mais pessimistas e negativas:

Muito mau. Vai ser muito mau. Primeiro, na orquestra não há trabalho para tantos músicos. Depois, o financiamento é cada vez menor e mais apertado. Cada vez são menos os alunos e o ensino da música é caro e inoportável para a família. Tende a acabar, não é? A música tende a perder o fulgor em Portugal, como arte, e o trabalho vai ser cada vez mais e para menos pessoas (Eduardo Roque)

Isto nos próximos anos não vai haver grandes evoluções, grandes mudanças. Os novos músicos que estejam aí a surgir vão emigrar. Ponto final. Dos que aqui estão acredito que alguns se mantenham cá, muitos outros que eu conheço já começaram a emigrar. A minha situação... eu gostava de continuar cá. Mas nada está fechado (Mariana Leal)

A criação de oportunidades e de melhores condições de trabalho são urgentes e muito desejadas. Por seu turno, um acréscimo no apoio financeiro às estruturas que empregam estes profissionais também se constitui como uma prioridade, uma vez que permitiria uma maior abertura à contratação de mais profissionais e à oferta de condições de trabalho mais atrativas e estáveis, o que levaria menos músicos a abandonar o país:

Eu gostava muito que existissem mais ofertas de trabalho para estes músicos novos. E a verdade é que muitos estão a ir para fora, o que é uma pena. Aqueles que são bons estão a ir para fora. Mas eu acredito que vai haver mais oportunidades [...] mas ao mesmo tempo sei que vai ter que haver uma reviravolta (Lara Torres)

Neste momento é negativa. É negativa. Vemos artistas de menos qualidade com tanto sucesso... não quero que não tenham sucesso mas devia haver espaço para todos. Não há. Chateia-me. Não é inveja. Há tantos músicos com qualidade sem trabalho... é por isso! Todos os anos saem músicos para o estrangeiro (Alexandre Rodrigues)

A situação financeira das orquestras regionais não permite grandes investimentos, e a gestão financeira torna-se mais complicada. Ainda que não se possa aceder a outras condições e regalias, o desejo das mesmas é que o financiamento se mantenha. Um maior apoio financeiro seria ótimo e necessário, mas na impossibilidade de isso acontecer aquilo que esperam é que não diminua. Para Sara Carvalho a gestão financeira de uma orquestra regional como aquela em que trabalha não é fácil e o orçamento é apertado, o que obriga a

uma gestão muito controlada de forma a manter o equilíbrio. No entanto, o desejo de que o mesmo seja mantido já não é um mau sinal, porque permite atender às necessidades juntamente com outros meios de financiamento:

Não sei, custa-me um bocadinho estar a responder a isso porque nos dias de hoje é muito incerto. Eu diria que tenho esperança que as coisas se mantenham. Manterem-se, ao contrário do que possa parecer, não é mau. Não é mau porque o financiamento que nós temos é suficiente junto com os concertos que nós vamos fazendo e com os financiamentos que vamos obtendo. Não dá grande possibilidade de crescimento, não dá para nós inserirmos novos elementos, mas é possível ir mantendo com uma gestão muito apertada (Sara Carvalho)

Não é fácil fazerem-se prognósticos para as artes e a cultura em Portugal, uma vez que o futuro é incerto. As perspetivas tendem a ser divididas e uns têm opiniões mais pessimistas do que outros. Os desejos destes profissionais são de que a situação melhore e que a cultura tenha um lugar de maior destaque do que aquele que tem atualmente. Acreditam que isso é possível e mantém um certo otimismo, até porque se assim não fosse já não estariam em atividade:

A qualidade vai aumentar...de certeza [...] A oferta de trabalho vai ser cada vez menos. Infelizmente a cultura é sinonimo de não lucro...e não se não dá lucro não se pode investir. Vamos ver se daqui a uns anos....Acho que este país tem potencial para...só não temos alguém que nos financie (Guilherme Fonseca)

Nós temos dos melhores recursos humanos a nível internacional. Os recursos que dão são muito limitados. Não havendo uma simbiose entre os dois nós vamos evoluindo mas não a uma escala mundial. Não vamos ser compensados da forma como deveríamos ser. Há um talento incrível. Temos muitos bons músicos a ganhar prémios e concursos internacionais. Vejo um futuro promissor desses músicos enquanto independentes mas não vejo um futuro promissor cultural do nosso país. Não consigo perceber. Vamos ter essa lacuna durante muito tempo e no nosso país pensa-se que a cultura não é uma forma de rendimento (Gustavo Silva)

Acho que vale a pena apostar na cultura porque, infelizmente, considero que o nosso país está um bocadinho aquém do resto da europa e do resto do mundo. Mas é difícil mudar mentalidades. Isto também está em crise e tinha que chegar a nós, agora depende muito dos políticos que estiverem no comando. Mas de resto acho que é isso (Mariana Leal)

Através destes testemunhos podemos aclarar as necessidades e as lacunas que ainda persistem na cultura e na música em Portugal. São evidentes algumas das

necessidades e limitações que carecem de respostas mais rápidas e eficazes, ainda que esse cenário possa estar num futuro longínquo. As condições atuais que temos vindo a descrever não são as mais desejadas, mas são as que têm maior impacto na construção da carreira profissional destes artistas, sejam eles negativos e/ou positivos.

Estes últimos testemunhos revelaram-se importantes para se entender, sobretudo, a análise que estes profissionais fazem sobre o futuro das artes, da cultura e da música em Portugal. Apesar dos obstáculos, das limitações e das dificuldades todos estão minimamente satisfeitos e confiantes. Se assim não fosse, provavelmente não estariam, ainda, em atividade e não teriam sido feitas estas entrevistas. Este foi, aliás, mais um indicador que permitiu perceber as razões que estão por detrás da satisfação e da permanência destes artistas profissionais no mercado de trabalho musical.



## CONCLUSÃO

Esta dissertação teve origem na ideia de que as profissões artísticas pode ser vistas como uma profissão e que os artistas podem ser olhados como trabalhadores semelhantes a tantos outros. Sendo necessária uma delimitação do objeto de estudo, procurou-se com esta investigação abordar a música erudita como uma atividade profissional e por conseguinte os músicos executantes (ou instrumentistas) como trabalhadores.

Desconhece-se com frequência as particularidades e os moldes desta profissão e são muitas as vezes em que a mesma não é vista como uma verdadeira atividade profissional. A par desta situação encontram-se os músicos executantes, que enquanto agentes de um processo de criação procuram o reconhecimento da sua atividade e deles como trabalhadores. No sentido de contribuir para o estudo desta problemática, esta investigação procurou abordar de forma objetiva os moldes e as configurações da música como profissão, através da análise das condições em que estes profissionais desenvolvem a sua atividade. Após um longo processo de investigação chegou o momento de avançar com as principais conclusões.

O percurso desta investigação iniciou-se com a abordagem teórico conceptual que permitiu refletir sobre a problemática em estudo. Num primeiro momento procurou-se fazer referência a alguns conceitos fundamentais, como o de artista e de obra de arte, por forma a perceber-se a relação entre os mesmos. Posteriormente abordou-se a música como uma atividade profissional, através de uma análise reflexiva da regulação laboral da atividade artística. Nesse sentido, tornou-se necessário a referência aos mecanismos legais e de regulação com a análise do *Regime Laboral dos Profissionais do Espetáculo e do Audiovisual (RLPEA)*. Importa mencionar alguns aspetos a este respeito.

Este documento destina-se a aprovar o regime dos contratos de trabalho dos profissionais do espetáculo e estabelece o regime de segurança social aplicável a estes profissionais. Contudo, podemos ver que o mesmo não tem uma atuação muito eficaz, desde logo pela natureza contratual que estão dispostas no mesmo documento – tempo indeterminado e a termo resolutivo (certo ou incerto). As modalidades contratuais possíveis colocam os artistas em situação de vulnerabilidade e de fragilidade profissional, e muitos são aqueles que não conseguem aceder a um contrato de trabalho.

A análise do RLPEA permitiu constatar que estes profissionais se encontram perante modalidades contratuais que os obrigam a fazer adaptações e a serem flexíveis para poderem realizar a sua atividade de forma mais estável. Embora o documento contemple a obrigatoriedade de contato entre os profissionais e os diversos empregadores, os mesmos transmitem uma característica inerente a toda a atividade artística: a incerteza e a precariedade laboral. As modalidades descritas são distintas entre si mas “exige dos profissionais determinadas capacidades de viver constantemente alternando entre momentos de atividade e de inatividade, momentos de emprego e desemprego” (Crocco, 2013:81). Um dos efeitos da ineficácia de atuação deste regime é, portanto, a situação de incerteza e de instabilidade visível nesta atividade profissional, o que leva estes artistas a assumir uma condição de polivalência ou pluriatividade profissional.

Importa ressaltar que a análise deste regime permitiu a abordagem dos efeitos e das condições da atividade artística, com ênfase no campo musical erudito. A análise fez-se em torno da tríade *formação-arte-mercado de trabalho*, composta por cinco eixos de análise que conjugados permitiram elucidar as condições de atuação dos executantes musicais. Vimos no decurso desta dissertação que a construção de uma carreira artística na música e a sua manutenção é influenciada por diversos aspetos e cada um assume um grau de importância distinto.

Num primeiro momento está o nível de formação musical. Os testemunhos recolhidos permitiram concluir que a formação musical começa desde muito cedo e muitas são as influências nesse sentido. Seja por vontade de familiares, seja por vontade dos próprios, o contato inicial surge precocemente. Este último aspeto, a respeito da vontade dos próprios, leva-nos a concluir que as presenças de algumas qualidades habitualmente identificáveis na atividade artística são importantes. No entanto, a sua importância é relativa, na medida em que nem todos as entendem como essenciais. Por outro lado, vimos também que a importância dada à formação e ao diploma varia de acordo com as pretensões de cada um dos profissionais, e isso afeta o acesso a mais e melhores oportunidades de trabalho.

O mercado de trabalho musical erudito permite um conjunto de variadas atividades e a formação é importante no acesso às melhores oportunidades. As opções profissionais mais comuns são de trabalho em orquestra e no ensino artístico (docência). Ainda que as ofertas sejam poucas, segundo os testemunhos dos músicos, o diploma torna-

se relevante quando a intenção é o acesso ao ensino artístico. Só quem tem qualificação superior é que consegue atingir esse patamar, uma vez que é obrigatório a detenção de “diploma”. Por outro lado, vimos que para as orquestras o diploma não é um requisito nem tão pouco um meio de acesso ou de rejeição. Neste caso, o importante é a qualidade artística e a técnica. Esses são os requisitos mais apreciados.

Em matéria de ofertas de trabalho podemos concluir que não são muitas e as que existem são muitas vezes precárias e instáveis. O mercado de trabalho artístico é limitado em termos de oportunidades e não tem capacidades para integrar todos os profissionais. Nesse sentido, muitos vêm-se obrigados a assumir diversas atividades de forma a sobreviver e a combater as situações de maior fragilidade laboral. Seja dentro ou fora do ramo artístico a maioria dos músicos executantes assume ter mais do que uma atividade. A incerteza laboral é uma constante na atividade destes profissionais e são muitos os obstáculos e as dificuldades diárias.

Para lá da exigência, da necessidade de adaptação, da instabilidade, de muito trabalho, de muito rigor e de muito estudo, está o desejo de uma carreira profissional promissora e estável. Todos os artistas procuram a estabilidade e, sobretudo, o reconhecimento da sua atividade e deles mesmos como trabalhadores. O reconhecimento e o valor social da sua profissão é importante e desejado mas nem sempre se conseguem. Muitas pessoas não olham para esta atividade como uma profissão igual ou semelhante a outras. Ainda assim, isso não impede que estes profissionais continuem a sua atividade nem que isso seja motivo de desistência, como podemos comprovar com os excertos das entrevistas. Isso leva-nos a concluir que estes profissionais estão satisfeitos, de maneira geral, com a sua profissão.

Esta investigação interrogou-se constantemente com aquilo que permite a estes profissionais manterem-se em atividade, e perante tantas dificuldades pretendia-se saber quais seriam as principais razões que levariam estes artistas a permanecer no mundo das artes. Um aspeto importante é o acesso a recompensas não monetárias. As entrevistas permitiram concluir que as gratificações simbólicas e sociais são as mais procuradas e podemos verificar que se sobrepõem às de natureza económica. As recompensas monetárias são dadas como “adquiridas” por parte destes trabalhadores, uma vez que são profissionais da música e por isso têm que ser pagos pelo que fazem. Nesse sentido, procuram constantemente atingir um outro grupo de gratificação e de recompensas. O

convívio social, a questão do brio e da *performance* em palco, a magia e a adrenalina de um concerto, ou mesmo o simples ato de tocar constituem-se nas maiores recompensas para estes profissionais. Vimos que estas são importantes e fundamentais na sua carreira e permitem atingir um maior grau de satisfação com a profissão.

O nível de satisfação é, também, um aspeto importante a reter. Apesar dos obstáculos e das barreiras constantes todos estes profissionais sentem-se satisfeitos com a sua profissão e não se imaginam a fazer outra coisa. Gostam do que fazem e isso torna-os em trabalhadores realizados ao nível pessoal e profissional. É em condições de incerteza, de instabilidade e de grande flexibilidade que estes artistas se definem como artistas profissionais, desejando que sejam vistos como trabalhadores comuns a outros.

No entanto, embora exista essa satisfação, os mesmos preocupam-se com o futuro da música e das artes em geral. O cenário descrito não é o mais otimista e as maiores preocupações centram-se na falta de emprego e de financiamento para a cultura. A principal conclusão a este respeito é a de que existem algumas limitações e problemas que carecem de respostas e que as condições atuais em que estes artistas desenvolvem a sua profissão não são as melhores nem as mais desejadas. Existem, portanto, ainda algumas lacunas que merecem um olhar mais atento e isso faz parte do desejo destes profissionais, mesmo que seja num futuro não muito próximo.

Com o objetivo de analisar as condições em que os músicos executantes (ou instrumentistas) desenvolvem a sua atividade profissional, esta dissertação procurou fazer uma análise contributiva sobre as particularidades e as especificidades da música como profissão. Longe de mencionar todos os aspetos que envolvem a atividade, procurou-se responder aos objetivos propostos e a contribuir para o entendimento do artista enquanto trabalhador.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adenot, P. (2010). A questão da vocação na representação social dos músicos. *Tradução de Clotilde Lainscek. IN: Proa–Revista de Antropologia e Arte*. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/PDFS/paulineadenotPT.pdf>

Becker, Howard (2010). *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte.

Borges, V. (2001). *Todos ao Palco!:* estudos sociológicos sobre o teatro em Portugal. Oeiras: Celta Editora.

Borges, V. (2002). Artistas em rede ou artistas sem rede? Reflexões sobre o teatro em Portugal. *Sociologia, Problemas e Práticas*, (40), 87–106. Disponível em: [http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0873-65292002000300006&lng=pt&tlng](http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0873-65292002000300006&lng=pt&tlng)

Borges, V. (2003). A arte como profissão e trabalho: Pierre-Michel Menger e a sociologia das artes. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, (67), 129–134. Disponível em: <http://rccs.revues.org/1209>

Borges, Vera (2014). Reputação, mercado e território: o caso dos arquitetos. *Sociologia, Problemas e Práticas*, nº 74, 2014, 73-92. Disponível em: <http://spp.revues.org/1457>

Borges, Vera e Pereira, Cícero Roberto (2012). Mercado, formação e sucesso: Atores e bailarinos entre persistência e desilusão. In Vera Borges & Pedro Costa (orgs.), *Criatividade e instituições: Novos desafios à vida dos artistas e dos profissionais da cultura* Lisbon: Imprensa de Ciências Sociais, pp 77-95. Disponível em: [http://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CB8QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.gepac.gov.pt%2Fgepac-dsepac%2Festudos-e-estatisticas%2Festudos%2F03-mercado-formacao-e-sucesso-actores-e-bailarinos-entre-persistencia-e-desilusao-pdf.aspx&ei=TqqEVZ\\_SBYPPUpqNgIAH&usg=AFQjCNED5Tf5uTjuRAr5eVvWfsTb9HzkTg&bvm=bv.96339352,d.d24](http://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CB8QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.gepac.gov.pt%2Fgepac-dsepac%2Festudos-e-estatisticas%2Festudos%2F03-mercado-formacao-e-sucesso-actores-e-bailarinos-entre-persistencia-e-desilusao-pdf.aspx&ei=TqqEVZ_SBYPPUpqNgIAH&usg=AFQjCNED5Tf5uTjuRAr5eVvWfsTb9HzkTg&bvm=bv.96339352,d.d24)

Campos, Luís Melo (2007). A Música e músicos como problema sociológico. *Revista crítica de ciências sociais [online]*, 78, Outubro 2007, pp 71-94. Disponível em: <http://rccs.revues.org/756>

Campos, Luís Melo (2008). *Músicas e Músicos: modos de relação*. Lisboa: Celta Editora.

Correia, Ana Maria Ramalho; Mesquita, Anabela (2013). *Mestrados e Doutoramento: estratégias para a elaboração de trabalhos científicos: o desafio da excelência*. Porto: Vida Económica.

Coutinho, Clara (2013). *Metodologias de investigação em ciências sociais e humanas: teoria e prática*. Coimbra: Almedina.

Crocco, Fábio (2013). *Condições e contradições do trabalho artístico: um estudo sobre os profissionais da música e seus representantes coletivos em Portugal*. Relatório de Pesquisa destinado ao Programa Institucional de doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE) da CAPES. Coimbra: 2013, pp 1- 98.

Delicado, Ana., Borges, Vera. & Dix, Steffen (2010). *Profissão e vocação : ensaios sobre grupos profissionais*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

Delicado, Ana e Borges, Vera (2010). Discípulos de Apolo e de Minerva: vocações artísticas e científicas. In Delicado, Ana; Borges, Vera; Dix, Steffen (Eds.), *Profissão e Vocação: ensaios sobre grupos profissionais* (pp. 209-245). Lisboa: Imprensa de Ciências sociais.

Henich, Nathalie (2005). As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea. *Revista Porto Arte: Porto Alegre*, V.13, nº 22, 137-147. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27910/16517>

Martinho, T. D. (2008). *Agentes e profissões culturais-Balço de um levantamento bibliográfico*. CIES e-Working Paper nº 53. Disponível em: <https://repositorio.iscte.pt/handle/10071/1250>

Menger, Pierre-Michel (2005). *Retrato do Artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo*. Lisboa: Roma Editora.

Portela, Manuel (2008). *A Orquestra como Unidade de Produção e os Músicos como Trabalhadores*?. *Revista MACA: magazine de arte de Coimbra & afins*, nº 3, Setembro-Novembro 2008, pp. 78-80.

Quivy, Raymond; Campenhoudt, Luc Van (2005), Manual de investigação em ciências sociais. Lisboa: Gradiva.

Segnini, Liliana Rolfsen (2011). À procura do trabalho intermitente no campo da música. *In Estudos de Sociologia*, Araraquara, v.16, nº 30, 177-196. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/estudos/article/view/3895>

Silvestre, Hugo Consciência; Araújo, Joaquim Filipe (2012). Metodologia para a investigação social. Lisboa: Escolar Editora



## ANEXO 1: CARACTERIZAÇÃO DOS INTERVENIENTES E DAS SITUAÇÕES DE ENTREVISTA

### 1 – Músicos executantes/instrumentistas

#### Mariana Leal

##### *A) Dados Pessoais*

**Idade:** 32 anos

**Instrumento:** violino

**Detalhes profissionais:** Músico de orquestra (membro efetivo) há 13 anos; professora de violino no ensino artístico há 7 anos.

**Local de residência:** Coimbra

##### *B) Situação da entrevista*

**Data:** 25 de Março de 2014

**Local:** Coimbra (Local de ensaio da orquestra)

**Duração:** 40 minutos

**Situação da entrevista:** A entrevista foi realizada num local escolhido pela Mariana, optando pelo edifício onde tem os ensaios da orquestra. A mesma foi realizada ao fim da tarde num horário escolhido pela entrevistada, uma vez que a disponibilidade era pouca para ter ocorrido noutra altura. Realizou-se, portanto, depois do horário de trabalho da Mariana. No entanto, apesar do cansaço notório da entrevistada, estivemos sempre num ambiente muito descontraído e sossegado, sem haver qualquer tipo de interrupção externa. A conversa fluiu com normalidade e a Mariana mostrou-se muito atenciosa e bem-disposta. Ficou agradada com o tema de estudo e mostrou curiosidade no resultado final.

#### Lara Torres

##### *A) Dados Pessoais*

**Idade:** 27 anos

**Instrumento:** Fagote

**Detalhes profissionais:** Músico de Orquestra (reforço) há 7 anos; professora no ensino artístico há 5 anos.

**Local de residência:** Viseu/Aveiro

***B) Situação da entrevista***

**Data:** 28 de Novembro de 2014

**Local:** Viseu

**Duração:** 55 minutos

**Situação da entrevista:** A entrevista ocorreu num domingo de manhã numa esplanada do café, em Viseu. O dia e a hora foram escolhidos pela entrevistada. A Lara passa grande parte do seu tempo entre Viseu e Aveiro. Dá aulas no ensino artístico em Aveiro e é lá também que tem os ensaios da orquestra. O tempo disponível para uma entrevista não era muito e nesse sentido tivemos que agendar a mesma para um domingo de manhã. A conversa ocorreu num ambiente bastante descontraído. Estivemos a conversar numa esplanada enquanto bebíamos café. Mostrou sempre uma enorme simpatia e disponibilidade para ajudar na obtenção de novos contactos.

**Guilherme Fonseca**

***A) Dados Pessoais***

**Idade:** 30 anos

**Instrumento:** Oboé/Corne Inglês

**Detalhes profissionais:** Músico de Orquestra (reforço) há 14 anos; professor de ensino artístico há 7 anos

**Local de residência:** Viseu/Coimbra

***B) Situação da entrevista***

**Data:** 13 de Outubro de 2014

**Local:** Coimbra

**Duração:** 34 minutos

**Situação da entrevista:** A entrevista ocorreu no local onde o Guilherme é professor. Inicialmente a mesma não era para ser feita em Coimbra, uma vez que o entrevistado se encontrava a aguardar as colocações no local onde atualmente dá aulas. Nesse sentido, à

data do contacto telefónico ficou marcada a entrevista para a semana anterior à qual foi realizada, tendo sido escolhido como local a cidade de Viseu (onde se encontrava no momento a residir). No entanto, tivemos que remarcar a entrevista uma vez que o Guilherme tinha sido aceite para lecionar. Assim, a mesma foi realizada a 13 de Outubro, ao início da tarde e durante o intervalo das aulas. A conversa seguiu mais ou menos no sentido em que estava estruturada no guião da entrevista e foram recolhidas todas as informações desejadas.

### **Gustavo Silva**

#### ***A) Dados Pessoais***

**Idade:** 28 anos

**Instrumento:** Trompete

**Detalhes profissionais:** Músico de orquestra há 10 anos; maestro há 5 anos e professor do ensino artístico há oito anos

**Local de residência:** Aveiro

#### ***B) Situação da entrevista***

**Data:** 15 de Outubro de 2014

**Local:** Aveiro

**Duração:** 1 hora e 10 minutos

**Situação da entrevista:** A entrevista ocorreu em Aveiro num dos locais onde ocorrem os ensaios da orquestra com a qual o Gustavo trabalha. Estava marcada para as 13 horas, no entanto a mesma só ocorreu às 13h30 por motivos de atraso nos ensaios. O Gustavo mostrou-se muito recetivo ao tema e agradeceu pelo facto de haver alunos de mestrado interessados em conhecer um pouco mais a profissão dos músicos e o ambiente em que a mesma é desenvolvida. A conversa foi descontraída e a dada altura não nos apercebemos de que já íamos com algum tempo de conversa, pelo que tivemos que terminar uma vez que o Gustavo tinha outros compromissos. Ainda assim, a conversa foi bastante produtiva.

### **Alexandre Rodrigues**

#### ***A) Dados Pessoais***

**Idade:** 36 anos

**Instrumento:** Contrabaixo

**Detalhes profissionais:** Músico de orquestra (membro efectivo) há 10 anos.

**Local de residência:** Aveiro

***B) Situação da entrevista***

**Data:** 29 de Outubro de 2014

**Local:** Aveiro

**Duração:** 1 hora e 03 minutos

**Situação da entrevista:** A conversa com o Alexandre foi diferente de todas as outras. Quando fiz o contacto para lhe dar a conhecer os objetivos da investigação e para fazer o agendamento de uma entrevista, o Alexandre mostrou-se bastante interessado. No dia da entrevista e já no local combinado, num café em ambiente descontraído, o Alexandre mostrou-se preocupado com o estado da cultura em Portugal e especialmente com a situação dos músicos. Ao longo da entrevista é perceptível esse sentimento por parte do entrevistado. Ainda assim a conversa foi rica em conteúdo e correspondeu ao guião. No final o Alexandre felicitou-me pela escolha do tema, desejou-me muita sorte e um bom trabalho. Pediu ainda que lhe mostrasse depois o resultado final.

**Eduardo Roque**

***A) Dados Pessoais***

**Idade:** 37 anos

**Instrumento:** percussão

**Detalhes profissionais:** Músico de orquestra (reforço) há 15 anos; Professor há 15 anos

**Local de residência:** Viseu

***B) Situação da entrevista***

**Data:** 3 de Novembro de 2014

**Local:** Viseu

**Duração:** 36 minutos

**Situação da entrevista:** A entrevista ocorreu em Viseu, da parte da manhã e num café local. A mesma foi antes do Eduardo ir para o local onde lecciona. A conversa foi mais curta que em entrevistas anteriores mas ainda assim foram dadas respostas a todas as

questões que estavam mencionadas no guião. No geral a entrevista seguiu a estrutura do guião e não houve muito espaço para outras questões, uma vez que o tempo era limitado. O Eduardo mostrou-se recetivo mas não tinha muito tempo disponível. Mostrou-se agradado pelo tema, desejou um bom trabalho e mostrou-se disponível para colaborar em outras ocasiões.

## **2 – Orquestra Regional**

### **Sara Carvalho**

#### ***A) Dados Pessoais***

**Idade:** 36 anos

**Profissão:** Coordenadora administrativa e financeira de uma Orquestra regional

**Local de residência:** Aveiro

#### ***B) Situação da entrevista***

**Data:** 16 de Junho de 2015

**Local:** Aveiro

**Duração:** 1 hora e 06 minutos

**Situação da entrevista:** A entrevista realizou-se no edifício sede da orquestra onde trabalha a Sara. Nesse dia, ocorriam os ensaios e o ambiente era descontraído. A entrevista foi feita da parte da manhã, no interior do edifício. A conversa com a Sara foi importante na medida em que se procurou, sobretudo, conhecer a perceção que as instituições culturais têm a propósito da questão da música enquanto profissão e do trabalho que os músicos desenvolvem em ambiente de orquestra. A Sara falou enquanto representante da orquestra com a qual trabalha e tendo como exemplo o grupo de músicos que fazem parte da mesma. No fundo pretendia-se conhecer a visão por parte da orquestra em relação ao trabalho artístico em Portugal e à cultura, com especial atenção para a situação em que as orquestras regionais desenvolvem o seu trabalho.

## **Rui Marques**

### ***A) Dados Pessoais***

**Idade:** 53 anos

**Profissão:** Director artístico e maestro de uma Orquestra regional

**Local de residência:** Aveiro

### ***B) Situação da entrevista***

**Data:** 25 de Junho de 2015

**Local:** Aveiro

**Duração:** 59 minutos

**Situação da entrevista:** A entrevista ocorreu no edifício sede da orquestra e após o ensaio. Esta entrevista não se serviu do mesmo guião preparado para os músicos. Ou seja, foi preparado um leque de questões diferentes uma vez que se procurava obter um esclarecimento mais centrado no funcionamento de uma orquestra, ao nível da programação e direção artística. A conversa foi bastante enriquecedora e apesar de ter um guião o mesmo não foi cumprido na íntegra uma vez que o entrevistado se mostrou bastante esclarecedor nas informações que ia fornecendo. Ainda assim, foram abordados os temas que integravam o grupo de questões para as entrevistas com os músicos, porque para além de maestro e diretor artístico o entrevistado assume-se como músico e conhece a realidade das condições em que os mesmos desenvolvem a profissão. Nesse sentido, a sua experiência é útil e rica na medida em que ao dirigir um grupo composto por vários músicos executantes tem uma perceção mais ampla e completa sobre o trabalho artístico musical.

## **ANEXO 2 - GUIÃO DE ENTREVISTA AOS MÚSICOS EXECUTANTES/INSTRUMENTISTAS**

**Tema:** *Profissões Artísticas: o artista executante enquanto trabalhador profissional.*

**Objetivo da entrevista:** Obter relatos na primeira pessoa a fim de conhecer um pouco mais o mundo das profissões artísticas e dos seus profissionais, entendendo os seus percursos feitos, especialmente, pela música desde o gosto inicial, à formação académica e ao momento em que se assumem como profissionais. Procura-se também abordar a atividade artística musical no plano mais geral.

Assegura-se total confidencialidade das declarações feitas e será pedida autorização para gravar a entrevista.

### **Bloco 1 – Percurso formativo na música**

1. Quando é que começaram os primeiros contactos com a música?
2. Porquê a música? O que influenciou a sua escolha (vocação, influências sociais/familiares, outros aspetos mais ou igualmente importantes)?
3. Que relação tem com a música?
4. O início da formação em música: Quando (ano) e onde começou?
5. Que importância dá ao diploma escolar/académico e à escola/faculdade onde se especializou em música?
6. O diploma é essencial e determinante para atuar profissionalmente enquanto músico profissional?

### **Bloco 2 – A música como profissão e o executante como trabalhador**

7. Fale-me um pouco do seu percurso profissional e das diversas experiências que teve como músico.
8. São muitos os artistas que se veem numa condição de pluriatividade. Na sua opinião, quais são os motivos que levam tantos profissionais das artes a assumir mais do que uma atividade?

9. O que pensa a propósito desta condição/necessidade? Há vantagens? Quais? E desvantagens?
10. Pensando concretamente no trabalho artístico profissional em Portugal quais são, na sua opinião, as maiores dificuldades/desafios que os executantes/músicos encontram no desenvolver da sua atividade?
11. A profissão artística é maioritariamente concebida como de natureza temporária – com formas de trabalho a termo certo, incerto e intermitente. O que pensa sobre isso? Concorda com esta posição?
12. Pode esta condição temporária ser uma das muitas razões possíveis para muitos profissionais artísticos assumirem uma situação de pluriatividade, de forma a sobreviver e reagir à precariedade laboral no ramo artístico?
13. Considera que os artistas se sujeitam a condições de incerteza e flexibilidade laboral para contornar a precarização e o desemprego?
14. Gostava que pensasse nos conceitos de arte, trabalho e profissão. Relacionando estes três conceitos com o trabalho artístico musical, qual o seu entendimento sobre o que é o músico profissional?
15. Vê-se nessa condição?
16. Porque sim ou porque não?
17. O que é para si um artista e um profissional?
18. Que aspetos considera serem essenciais para o exercício da profissão de músico executante? Considera que estas condições são essenciais num músico para se assumir como profissional?

### **Bloco 3 - O reconhecimento da profissão e as gratificações**

19. Diante de toda a sua experiência artística considera-se um artista profissional, socialmente reconhecido?
20. Como vê os outros músicos que não têm um trabalho estável?
21. Para si, enquanto músico, o reconhecimento profissional e valor social da sua atividade é importante? Porquê?
22. Que aspetos ou condições são mais e menos atrativas no seu trabalho ou no trabalho artístico em geral?

23. Enquanto artista o que é mais importante para si: as gratificações monetárias ou a procura de recompensas simbólicas?
24. Que outras recompensas tem o trabalho artístico?
25. Que oportunidades/opções existem no mercado de trabalho para os músicos?

### ***O trabalho em orquestra***

26. Fale-me um pouco sobre a orquestra com a qual trabalha e o modo como está organizada.
27. Qual a sua relação contratual com a orquestra? Que outras formas contratuais existem?
28. Que relação tem com os seus colegas músicos que fazem parte da sua atividade profissional?
29. Qual a importância que tem para si o trabalho desenvolvido pela orquestra?
30. Porque escolheu fazer um percurso profissional nesta orquestra, em particular, e não outra? Que razões o levam a trabalhar com...?
31. Gosta do que faz? Porquê?
32. O Que representa para si a orquestra e o trabalho que nela desenvolve?

### **Bloco 4 – O trabalho artístico em Portugal (e o CENA)**

33. Conhece o CENA – Sindicato dos músicos, dos profissionais do espetáculo e do Audiovisual?
34. Concretamente sobre a atuação do CENA que aspetos positivos e negativos realça na sua atuação?
35. É importante a atuação do CENA?
36. Em linhas gerais, que análise faz em relação ao sindicalismo dos músicos profissionais em Portugal?
37. Gostava muito de saber qual é a sua visão sobre o futuro da música em Portugal e dos músicos em particular?
38. Gostava de acrescentar mais alguma coisa à nossa conversa? Alguns aspectos que não tenha mencionado no decorrer da entrevista e que considera relevante?

## **ANEXO 3 - GUIÃO DE ENTREVISTA AO MAESTRO DA ORQUESTRA REGIONAL**

**Tema:** *Profissões Artísticas: o artista executante enquanto trabalhador profissional*

1. Quando é que começaram os primeiros contactos com a música?
2. Porquê a música? O que influenciou a sua escolha (vocação, influências sociais/familiares, outros aspetos mais ou igualmente importantes)?
3. Que relação tem com a música?
4. O início da formação em música: Quando (ano) e onde começou?
5. Que importância dá ao diploma escolar/académico e à escola/faculdade onde se especializou em música?
6. O diploma é essencial e determinante para atuar profissionalmente enquanto músico profissional?
7. Fale-me um pouco do seu percurso profissional e das diversas experiências que teve na música.
8. Como se processa a direção de uma orquestra?
9. Em que princípios assenta a sua atividade/trabalho?
10. Quais são as maiores dificuldades e as maiores compensações da sua profissão, enquanto maestro e músico?
11. São muitos os artistas que se veem numa condição de pluriatividade. Na sua opinião, quais são os motivos que levam tantos profissionais das artes a assumir mais do que uma atividade?
12. O que pensa a propósito desta condição/necessidade? Há vantagens? Quais? E desvantagens?
13. A profissão artística é maioritariamente concebida como de natureza temporária – com formas de trabalho a termo certo, incerto e intermitente. O que pensa sobre isso? Concorda com esta posição?
14. Pode esta condição temporária ser uma das muitas razões possíveis para muitos profissionais artísticos assumirem uma situação de pluriatividade, de forma a sobreviver e reagir à precariedade laboral no ramo artístico?

15. Considera que os artistas se sujeitam a condições de incerteza e flexibilidade laboral para contornar a precarização e o desemprego?
16. Gostava que pensasse nos conceitos de arte, trabalho e profissão. Relacionando estes três conceitos com o trabalho artístico musical, qual o seu entendimento sobre o que é o músico profissional?
17. Vê-se nessa condição?
18. Porque sim ou porque não?
19. O que é para si um artista e um profissional?
20. Que aspetos considera serem essenciais para o exercício da profissão de músico executante? Considera que estas condições são essenciais num músico para se assumir como profissional?
21. Como é ser maestro em Portugal? É um desafio?
22. Diante de toda a sua experiência artística considera-se um artista profissional, socialmente reconhecido?
23. Para si, enquanto músico, o reconhecimento profissional e valor social da sua atividade é importante? Porquê?
24. Enquanto artista o que é mais importante para si: as gratificações monetárias ou a procura de recompensas simbólicas?
25. Que oportunidades/opções existem no mercado de trabalho para os músicos?
26. As artes (e a música) estão em crise?
27. Como avalia o interesse dos portugueses por este género musical?
28. É difícil formar novos públicos?
29. Gostava muito de saber qual é a sua visão sobre o futuro da música em Portugal e dos músicos em particular?
30. Está preocupado com o futuro da cultura, da música e dos músicos em Portugal?
31. Que expectativas tem sobre o seu futuro profissional?
32. O que significa a música para si?

## **ANEXO 4 – GUIÃO DA ENTREVISTA À COORDENADORA FINANCEIRA DA ORQUESTRA REGIONAL**

1. Fale-me um pouco sobre si e sobre o seu percurso profissional
2. Fale-me sobre a orquestra e o modo como está organizada
3. Que tipos/modalidades contratuais existem nesta orquestra com a qual trabalha?
4. Qual a importância do trabalho desenvolvido pela orquestra?
5. Como surgiu a oportunidade de vir trabalhar para aqui?
6. Enquanto coordenadora financeira da orquestra o que tem a dizer sobre a sustentabilidade financeira da mesma?
7. Quais os apoios financeiros existentes e de que entidades são provenientes?
8. O mercado de trabalho artístico em geral é marcadamente entendido como instável. O que pensa sobre isso?
9. Que aspetos considera serem precisos para o exercício da profissão de músico executante/instrumentista? Por exemplo, para a orquestra...
10. A obtenção de um diploma/certificado é essencial e/ou determinante na carreira? Têm influência para o exercício da atividade?
11. Na sua opinião, que motivos levam muitos músicos executantes a assumir mais do que uma atividade no ramo musical?
12. A profissão artística é vista muitas vezes como sendo de natureza temporária e com contratos de trabalhos “precários e inseguros”. Pode esta condição ser uma das muitas possíveis razões para muitos profissionais da música assumirem uma situação de pluriatividade?
13. Na sua opinião, os artistas sujeitam-se a condições de incerteza e flexibilidade laboral para contornar a precariedade laboral e o desemprego?
14. Quais são, no seu entender, as maiores dificuldades e os maiores desafios que os executantes/instrumentistas musicais encontram no desenvolver da sua atividade?
15. Todas as orquestras regionais atravessam períodos financeiros menos bons, onde os apoios financeiros são mais reduzidos. Como se faz a gestão financeira de uma orquestra regional nestas condições?
16. Qual a sua visão sobre o futuro da arte, da cultura e da música em Portugal?

17. Na sua opinião, o que considera ser ainda essencial fazer por forma a melhorar as condições desta profissão artística e dos seus profissionais?

18. Qual a sua perspetiva em relação ao futuro da orquestra? Ao nível financeiro, dos recursos humanos, artisticamente, etc.