

Condições acústicas no trabalho musical: um embate entre músicos e outsiders

Acoustic conditions in musical work: a clash between musicians and outsiders

João Luís dos Santos Meneses

DOI: <http://dx.doi.org/10.29380/2021.15.12.40>

Recebido em: 15/08/2021

Aprovado em: 26/08/2021

Editores responsáveis:

Veleida Anahi Capua da Silva Charlot e Bernard Charlot

Condições acústicas no trabalho musical: um embate entre músicos e outsiders

Acoustic conditions in musical work: a clash between musicians and outsiders

RESUMO

Este artigo traz alguns resultados de uma pesquisa de mestrado, cujo objetivo central foi investigar as relações de trabalho com música na cidade de Aracaju. Para este texto, contudo, é feito um recorte específico sobre as condições acústicas no trabalho e suas implicações na performance musical. Amparado no conceito de “Outsider” de Becker (2009) e “modos de relação com a música” de Campos (2007), busco mostrar como a incompreensão de determinadas pessoas – não musicistas – interfere na escolha da sonorização e no modo de interpretação, o que gera conflitos e, muitas vezes, lesões físicas para cantores e instrumentistas. Para tanto, utilizo-me da forma etnográfica e da ideia de “alteridade mínima” de Peirano (1999).

Palavras-chave: Condições acústicas. trabalho musical. outsiders.

ABSTRACT

This article brings some results of a master's research, whose main objective was to investigate the work relationships with music in the city of Aracaju. For this text, however, a specific cut is made about the acoustic conditions at work and their implications for musical performance. Supported by the concept of “Outsider” by Becker (2009) and “way of relating to music” by Campos (2007), I seek to show how the incomprehension of certain people – non-musicians – interferes in the choice of sound and the mode of interpretation, which generates conflicts and, many times, physical injuries for singers and instrumentalists. For that, I use the ethnographic form and the idea of “minimum otherness” by Peirano (1999).

Keywords: Acoustic conditions. Work with music. Outsider..

INTRODUÇÃO

O trabalho com música tem sido objeto de discussão em muitas pesquisas acadêmicas recentes (SALGADO, 2006; SEGNINI, 2011; ERTHAL, 2018; REQUIÃO, 2010). No entanto, embora esses autores tragam questões relevantes acerca da profissão musical, como formação do músico profissional, remuneração, questões de gênero, entre outras, não se desenvolve categorias de análise com foco nas condições acústicas, aspecto este que considero primordial para a performance. A fim de preencher tal lacuna, no decorrer das próximas páginas tento analisar as relações de trabalho com música em bares e eventos na cidade de Aracaju que contribuem para as precárias condições acústicas sob as quais os músicos estão sujeitos.

Utilizo como metodologia a forma etnográfica, calcado especialmente na ideia de “alteridade mínima” desenvolvida por Peirano (1999), o que significa que o objeto de pesquisa faz parte da prática profissional do pesquisador. Desse modo, a descrição etnográfica dialoga com experiências pessoais do autor, bem como com episódios observados em campo em interlocução com outros músicos. Desenvolvo este artigo com o amparo teórico de dois conceitos da sociologia da arte: “modos de relação com a música” (CAMPOS, 2007) e “*Outsider*” (BECKER, 2009).

Luís Melo Campos (1961-), ao refletir sobre alguns problemas que aparecem no estudo da música enquanto objeto de análise sociológica, constata que em muitas abordagens epistemológicas há a ideia de diversos modos de relacionamento com a música, independentemente de função social e cultural que tal prática compreende, ou seja, quer esteja no âmbito da criação/produção, quer esteja no plano do consumo, utilização e apropriação. O autor formulou suas ideias ao tentar responder a seguinte questão: “como se modelam percursos, vivências e aspirações em torno de objetos e práticas musicais?”. Desenvolveu, portanto, uma tipologia que compreende dois pólos de análise: essencial e relacional.

O modo “essencial” seria o eixo que engloba características mais focadas nos aspectos sonoros. Nas palavras de Campos, “estas características configuram um modo de relação com a música que se designa por essencial na medida em que, nos três planos conceituais considerados, privilegia-se o que é intrínseco ao campo estritamente musical” (CAMPOS, 2007, p. 99). Ou seja, componentes como interação com o público, recursos não sonoros e teatralidade são aspectos subvalorizados. Na outra via o contrário acontece: entende-se como “modo relacional” os modos de relação com a música que privilegia a articulação com terceiros. Isto é, valoriza-se aspectos não sonoros, comunicação com o público, tecnologias de manipulação sonora, entre outras características.

Todavia, vale ressaltar que ambos os eixos são passíveis de confluência. Como o próprio autor alerta, “a configuração polarizada [dessa tipologia] não inviabiliza a consideração de tipos misto [...]” (CAMPOS, 2007, p. 101). Assim, tal conceito contribui para a análise de como os músicos reagem às convenções da organização do trabalho, de modo que, por exemplo, um músico mais inclinado ao tipo essencial tende a entrar em conflito com as condições acústicas precárias, enquanto os mais relacionais, direcionam suas reclamações para outros aspectos, a saber: falta de interação do público ou da falta de reconhecimento social.

Outra ideia teórica que contribui para a análise dos dados é o conceito de *Outsider*, do sociólogo estadunidense Howard Becker (1928-). Para este autor, ser *outsider* é ser desviante, isto é, comportar-se de maneira distinta em relação a uma determinada cultura. No caso do campo da música, *outsider* seria uma pessoa alheia aos signos musicais e a toda a compreensão intrínseca do fazer musical. Nesse sentido, “os principais problemas dos músicos [...] giram em torno da manutenção de sua liberdade diante do controle sobre seu comportamento artístico. O controle é exercido pelos *outsiders* para quem o músico trabalha, que usualmente julgam seu desempenho e reagem a ele com base em padrões muito diferentes” (BECKER, 2009, p. 112).

Antes de adentrar na descrição etnográfica, torna-se importante refletir sobre os modos de trabalho com os quais a atividade profissional em bares e eventos se desenvolve, a fim de não utilizar uma narrativa fatalista. Pelo contrário, busco mostrar como o sistema neoliberal e suas características inerentes, que regem as atuais relações trabalhistas, são as principais fontes dos problemas observados. Quais são as formas de emprego através das quais o artista oferece seu trabalho?

A música oferece diversas possibilidades de trabalho. Há pessoas que atuam com docência, outras que preferem produção, arranjo, sonorização, produção de eventos, entre outras áreas. Apesar de em alguns círculos sociais existirem valorações estéticas dos diferentes tipos de ofício com música, para esta pesquisa entendo como profissional qualquer músico que esteja inserido na Classificação Brasileira de Ocupações – CBO[i]. Esse documento tem como objetivo retratar a dinâmica das ocupações existentes na atualidade, sejam elas regulamentadas ou exercidas “livremente”[ii].

O sociólogo francês Pierre Menger (1953-), em sua obra “Retrato do artista enquanto trabalhador”, ajuda a situar a profissão artística no mundo produtivo, colaborando para a não romantização das atividades que envolvem arte. Para o autor, a arte remunerada não só é passível de análises científicas como representam, nas relações tecidas em seu interior, as novas configurações do mundo capitalista moderno. Ele afirma que “o auto-emprego, o *freelancing* e as diversas formas atípicas de trabalho - trabalho intermitente, trabalho a tempo parcial, multi-assalariado - constituem as formas dominantes de organização do trabalho nas artes” (MENGER, 2005, p. 18). Diferentemente de outras profissões inseridas no modelo tradicional de emprego, ou mesmo na categoria intermitente - a exemplo de determinadas orquestras -, as frentes de trabalho aqui investigadas fazem parte do setor de serviços[iii] e se enquadram na informalidade, ou, nas palavras de Antunes (2018), no “privilégio da servidão”, cujo labor está às margens dos direitos trabalhistas e órfãos de órgãos de proteção.

Segundo o IBGE, no quarto trimestre de 2019 o Brasil alcançou uma marca de 15 milhões de desempregados – somando a quantidade de desempregados e desalentados[iv]. Também no segundo semestre, o setor de serviços informais registrou 38,683 milhões[v] de trabalhadores. Interpreto, portanto, que o medo por desemprego faz o trabalhador ceder às novas exigências e, conseqüentemente, à precarização das condições de trabalho, pois “a perda do poder de barganha de quem procura emprego – e a precarização econômica – leva os trabalhadores à escolha simples entre mau trabalho ou trabalho algum” (LANCMAN, 2008, p. 29).

Vale ressaltar que as relações informais constituem um dos objetivos mais intrínsecos da economia neoliberal: a desvalorização da mão de obra, através de barateamento, desregulação e precarização. É nessa configuração que a informalidade dá margem para que ocorram contratos entre pessoas físicas e/ou pessoas jurídicas, onde os critérios de negociação ficam a cargo das partes envolvidas. Nessa luta de braços, o trabalhador representa a parte mais frágil e fica suscetível a qualquer negociação desvantajosa.

Condições acústicas

Imaginemos a situação de um músico que se dedica exclusivamente à profissão musical. Para se chegar a um nível satisfatório de qualidade técnica, de remuneração e de reconhecimento esse músico provavelmente precisará acumular diversos tipos de capital (BOURDIEU, 1986). Em “The Forms of Capital”, Bourdieu (1930-2002) desenvolve a ideia geral de que capital é trabalho acumulado em sua forma materializada, incorporada e encarnada, e é a força desse capital acumulado a responsável pelo jogo da sociedade. As três principais formas de capital trazidas em sua obra são: capital econômico, capital cultural e capital social.

Para além de compreender suas definições, é preciso estar atento às maneiras sutis de aquisição, incorporação, acumulação e reprodução de determinado capital, bem como às conversões de um capital para outro. Desse modo, capital social e cultural pode ser revertido em dinheiro através de mecanismos que perpassam estratégias conscientes e jogos simbólicos intrínsecos da sociedade. Tendo em vista a possível internalização desse jogo, Bourdieu ajuda a pensar sobre auto empreendimento: “o trabalho de aquisição é o trabalho sobre si mesmo (auto aperfeiçoamento), um esforço que pressupõe um custo pessoal, [...] um investimento, sobretudo de tempo [...]” (BOURDIEU, 1986, p. 244).

Nesse acúmulo de capital, de visão empreendedora, muitos músicos investem não somente em retornos materiais, mas também emocionais. Para eles, trabalhar com arte é algo idealmente prazeroso, já que a escolha da profissão se dá de maneira espontânea e baseada em paixões. Ser feliz no trabalho é, portanto, atuar sob boas condições, o que engloba, além de infraestrutura, condições acústicas favoráveis.

Tendo em vista a imagem do músico empreendedor de si mesmo, do profissional que investe sobretudo em saúde física — saúde vocal, condicionamento corporal e emocional — o ideal seria que ele atuasse em ambientes com pouco ruidosos, com sonorização adequada e com um público que respeitasse tais circunstâncias. Para alguém que tem um modo de relação com a música mais essencial (CAMPOS, 2007), certos contextos de atuação podem prejudicar sua performance. Em outras palavras, um músico que possui mais intimidade com seu instrumento e pratica exercícios diários para extrair uma sonoridade desejável durante a execução, condições acústicas precárias não só prejudicam sua evolução, como danifica instrumentos, lesiona o corpo e, no âmbito subjetivo, causa sofrimento psíquico. Nota-se que tais problemas afetam também músicos mais “relacionais” (CAMPOS, 2007), no entanto, tais questões não estão explícitas nos discursos.

Infelizmente, para alguns, desejar um ambiente acústico favorável é visto quase como um romantismo. Lembro, por exemplo, de um evento acadêmico onde mostrei alguns resultados preliminares desta pesquisa e alguém comentou que eu estava confundindo as funções/condições da performance em bares e festas com apresentações em teatro. De fato, a função social exercida pelos músicos aqui referidos está longe do contexto da música de concerto, por exemplo. No entanto, não se pode naturalizar tal marginalização. Sem o espírito de transformação, comentários como esse contribuem para a banalização de condições precárias de trabalho e fortalece o discurso neoliberal, cuja melhora só se alcança com um possível alpinismo social, enquanto aquela prática continuará sendo exercida por músicos “inferiores”. É preciso, sim, descrever as situações degradantes de uma prática profissional historicamente discriminada como atividade sem prestígio, tendo como referência condições acústicas otimistas que possibilitem não só o funcionamento justo de uma profissão, mas também a autorealização no trabalho. Afinal, “trabalhar não é somente produzirmos, é também transformarmo-nos. Com efeito, há no trabalho de qualidade uma promessa de crescimento ao nível da sensibilidade e da inteligência do corpo, que é também uma promessa de realização de si mesmo” (DEJOURS, 2013, p. 14).

Numa perspectiva materialista poder-se-ia afirmar que os músicos atuam sob condições precárias porque representam somente a força de trabalho e não possuem os meios de produção. Mas o que são os meios de produção?

Num sentido mais amplo, o processo de trabalho inclui entre seus meios, além das coisas que medeiam o efeito do trabalho sobre seu objeto e, assim, servem de um modo ou de outro como condutores da atividade, também todas as condições objetivas que, em geral, são necessárias à realização do processo. Tais condições não entram diretamente no processo, mas sem elas ele não pode se realizar, ou o pode apenas de modo incompleto (MARX, 1983, p. 2018).

Em outras palavras, os meios de produção são todos os objetos utilizados num processo de trabalho. Nesse sentido, os músicos não só os possuem como os são eles próprios. Os equipamentos não-corpóreos, como instrumentos musicais, sonorização e transporte, são matérias-primas adquiridas por eles próprios, pois festas particulares e a maioria dos bares não dispõem desses materiais. Além disso, o produto lucrativo é gerado, principalmente, pelo próprio corpo. “A fim de se apropriar da matéria natural de uma forma útil para a sua própria vida, ele põe em movimento as forças naturais pertencentes a sua corporeidade: seus braços e pernas, cabeça e mãos” (MARX, 1983, p. 149). Voz, movimentos corporais que percutem instrumentos e habilidades técnicas desenvolvidas com treinamento compõem o aparelho essencial de trabalho. Portanto, os músicos configuram-se não só como força de trabalho, mas também como detentores dos meios de produção. Ainda assim, por que eles representam a parte frágil na negociação?

Um dos fatores que causam desigualdades nos mundos da arte, segundo Menger (2005), é o sistema de avaliação de talentos, também conhecido como *star system*. Tal sistema seria regido pela indústria cultural e suas técnicas de marketing, em convivência com produtores artísticos e, por vezes, com os próprios músicos mergulhados na lógica mercadológica. Os artistas que fazem parte desta pesquisa acabam sendo complacentes com tal método, pois, por mais que sejam prejudicados e estejam insatisfeitos com o trabalho que ocupam, estão dispostos a fazer parte do jogo individualizante na esperança de ascender comercialmente. Em outros termos, as condições precárias de trabalho são vistas como algo provisório, e um possível sucesso no *mainstream* seria a solução mais viável[i].

Eu não quero viver o resto da minha vida carregando som. Eu quero conseguir tocar em palco grande. Eu quero conseguir ver multidão, a galera [...] dançando, escutando minha música. Eu não quero mais ser servo de mulheres que matam filho de empregada[iii], entendeu? Eu quero ser servo do povão, tá ligado? A gente sabe que a gente tem pensamentos diferentes sobre musicalidade e tudo mais, mas a gente compactua do mesmo sentimento. Eu não quero carregar caixa pra tocar pra gente burguesa [...], que eu só to ali como bobo da corte. Eu quero fazer coisa grande e aí eu tava [pensando]: velho, eu vou correr pra outro lado. Eu vou arranjar um emprego [formal] e da música eu só vou fazer o que eu quero, velho. Só vou fazer um lance assim que eu esteja agradando totalmente o meu público e não esteja sendo uma surpresa pra quem vai me escutar (Matheus Maya[iii]).

Dentro dos estudos sobre relações de trabalho, “condições acústicas” talvez seja a categoria de análise que assegure mais especificidade para o trabalho musical, já que outras prestações de serviços de um evento não necessitam de circunstâncias sonoras essenciais para o desenvolvimento de suas tarefas. Para um músico que tem um modo de relação com a música mais essencial (CAMPOS, 2007), certos contextos de atuação podem prejudicar sua performance. Em outras palavras, um músico que possui mais intimidade com seu instrumento e pratica exercícios diários para extrair uma sonoridade desejável durante a execução, condições acústicas precárias não só prejudicam sua evolução, como danifica instrumentos, lesiona o corpo e, no âmbito subjetivo, causa sofrimento psíquico. É possível que tais problemas afetem também músicos mais “relacionais” (CAMPOS, 2007), no entanto, as reclamações não ficam explícitas em seus discursos.

Utilizando o conceito de *outsiders* para se referir às pessoas alheias à cultura dos músicos, isto é, às convenções do mundo da música, e partindo do pressuposto de que a maioria dos problemas enfrentados pelos músicos é decorrente da relação com não músicos - a saber: contratantes, técnicos de som, garçons, cerimonialistas, público, etc. -, desenvolvo este artigo a partir de quatro tópicos: intensidade sonora; paisagem sonora; lesões e adaptações; e parâmetros dos outsiders.

Intensidade sonora

O primeiro constrangimento a se destacar se refere à intensidade sonora. Os contratantes, ao quererem proporcionar uma “música ambiente”, exige que o músico regule o volume do som de modo que favoreça o diálogo entre os clientes – no caso de bares – ou dos convidados – no caso de eventos particulares. Dessa maneira, tal exigência é questionável, pois as pessoas podem avaliar a altura do volume de acordo com critérios pessoais. Se o som estiver incomodando, os músicos são obrigados a baixar. Em festas onde têm idosos, por exemplo, isso quase sempre acontece. Já em festas onde o público é predominantemente jovem, é requerido uma intensidade mais alta.

Em ambas as situações, o músico pode se prejudicar, caso existam exigências extremas. Para o contratante, um possível equilíbrio não é descartado, mas isso não considera a opinião do artista. A manifestação deste é omitida, pois um possível desgosto pode leva-lo a perder eventuais contratos. Desse modo, a exposição a intensidades sonoras extremamente altas podem ser lesivas ao ouvido humano, assim como intensidades baixas não permitem uma escuta minimamente necessária para uma performance saudável. O primeiro caso é raro e só ocorre em festas maiores, como casamentos e aniversários de 15 anos realizados em salões de festa.

O segundo, no entanto, é mais frequente. Muitos contratantes, antes de fechar negócio, estabelecem algumas prerrogativas do tipo: “cuidado para não incomodar os convidados com som alto”. Já aconteceu, por exemplo, de pedirem incessantemente para baixar o volume. Baixei de forma gradual, conforme solicitado, até chegar num nível extremo. Desliguei o aparelho, continuei “apresentando-me” e, finalmente, as pessoas ficaram contentes. O detalhe é que meu violão é elétrico e não tem tampo acústico, ou seja, só é possível o escutar se ele estiver conectado a um aparelho de som amplificado.

Paisagem sonora

A paisagem sonora (SCHAFER, 1997) numa performance desse tipo é predominantemente marcada por conversas e ruídos de várias origens. Em eventos privados pode-se ouvir pratos e talheres em movimentos, chiados de diálogos aleatórios e gritos de crianças. Em bares, além dos barulhos mencionados, há o som do tráfego de carros, de sirenes de polícia ou bombeiros e até interferência de propagandas comerciais transmitidas por televisões espalhadas na casa.

A música raramente é o centro das atenções nesses ambientes. As televisões, por exemplo, são postas muitas vezes no palco. Os músicos nunca sabem se os olhares mirados ao palco estão direcionados a eles ou à propaganda televisiva. Num determinado episódio eu estava cantando em um bar enquanto um jogo de futebol era transmitido. De repente o público vibrava e proferia gritos. Era um gol. Aproveitei o momento para agradecer ironicamente: “Obrigado! Eu também amo vocês!”.

Não escutar o próprio instrumento pode levar a consequências graves que perpassam desde a regressão do nível técnico até o lesionamento do corpo. Os músicos regridem tecnicamente porque não há como explorar todas as possibilidades que um instrumento permite numa paisagem sonora como a que foi ilustrada. Dinâmicas, cinéticas, acentuações, fraseados, mudança de timbres, improvisações, entre outros recursos da música, deixam de fazer parte do vocabulário do músico que se submete ao trabalho de bares e festas particulares. Estes, frustrados por não tocarem seus instrumentos como idealmente imaginam, continuam o show sem empolgação, visando somente o dinheiro que vai receber quando acabar. Porém, ao mesmo tempo que é exigido um volume baixo, é solicitada animação. Diante de tal situação, emerge a seguinte pergunta: como um músico que procura um equilíbrio entre os dois modos de relação com a música - relacional e essencial - vai conseguir manter ânimo, carisma e interação com o público, se as condições mínimas para uma boa execução musical não são atendidas?

Com relação ao risco de se lesionar, podemos, primeiramente, ilustrar a situação citando o caso de cantores. Cantar numa região mais aguda faz com que a música pareça mais animada, o que é, inclusive, estratégia para agradar o público. Portanto, por mais que a pessoa tenha habilidade de transpor tons, muitas vezes esse recurso não é colocado em prática. Quando há a solicitação de animar a festa e abaixar a intensidade sonora – o que, de tão frequente, se caracteriza como convenção [iv] -, o músico vivencia um dilema: é preciso cantar numa região aguda e com baixa intensidade. Tal conduta é possível se considerarmos a capacidade do corpo humano e a fisiologia da voz, mas nem todos os cantores que se submetem a essa situação tem conhecimento técnico suficiente. Explico: quando se quer cantar na região aguda da tessitura vocal, é necessário ter um alto controle da respiração diafragmática e da laringe, pois, quando isso não acontece, o ar passa pelas pregas vocais de forma não saudável, produzindo uma voz soprosa e, conseqüentemente, rouquidão (BEHLAU, 2004).

Lesões e adaptações

Vale ressaltar a influência do estilo de vida de músicos que atuam nas frentes de trabalho aqui referidas. Somando-se aos fatores já mencionados, os cantores, por exemplo, têm sua saúde vocal comprometida pelo *modus operandi* do seu trabalho. A rotina é marcada por sons irregulares e hábitos alimentares prejudiciais à qualidade vocal. Com relação a esta última, há muitos riscos de refluxo gastroesofágico. O suco gástrico produzido pelo estômago afeta as pregas vocais quando o indivíduo fica muito tempo sem se alimentar ou quando se alimenta de comidas gordurosas e cítricas (CAMPAGNOLO *et al.*, 2012), muito oferecidas nos ambientes de trabalho.

Em 2015 fui alertado pela minha professora de canto da Universidade Federal de Sergipe (UFS) e precisei interromper minhas atividades profissionais durante dois meses para tratar um edema nas pregas vocais. Em 2020, fui diagnosticado novamente por um otorrinolaringologista, só que dessa vez com uma piora: laringite crônica ocasionada por uso excessivo da voz. O exame foi feito em janeiro depois de serem realizados 42 shows no mês de dezembro.

Apesar das constantes reclamações de desconforto vocal dos meus interlocutores, nenhum deles quis se submeter ao exame. Mas as queixas são recorrentes. Caio[v], durante a quarentena percebeu uma relativa melhora: “eu senti [uma melhora] cantando em casa e pensei: ‘velho, minha voz não fazia isso mais e tal’ [...]. Falsete? Tem muito tempo que eu não consigo fazer. Eu tenho 25 anos, acho que a última vez que eu consegui fazer um falsete eu tinha 19 ou 20”.

Numa conversa em grupo com outros cantores, falei da importância de realizar os exames e tomar alguns cuidados com a voz. Um cantor disse:

Então, velho, eu acho que vou fazer o que você disse aí mesmo. Eu tava pensando aqui, vendo clínica do meu plano e tal, pra também não fazer merda, né, da gente não ir atrás desse COVID aí. Mas eu to percebendo minha voz [ruim] já desde antes. Agora na verdade melhorou, eu não to completamente rouco.

Outro fato que prejudica a saúde vocal é a exposição a temperaturas contrastantes, o que causa choque térmico nas pregas vocais. Muitos cantores fazem shows em ambientes abertos durante o dia e à noite se apresentam em salões de festa com ar condicionado. Além disso, em festas que tem churrasco, muitas vezes os músicos são colocados para tocar próximo às churrasqueiras. Além do calor, a fumaça, que o músico é obrigado a respirar enquanto trabalha, resseca o trato vocal e influencia na rouquidão.

Quem toca violão, em especial com cordas de nylon, sabe da importância de conservar unhas grandes em uma das mãos, pois elas possibilitam um som esteticamente preferível entre músicos. No entanto, para atender às expectativas dos contratantes ansiosos por músicas dançantes, os violonistas fazem adaptações que abrangem aspectos rítmicos, os quais seriam idealmente tocados por outros instrumentos. Um samba, por exemplo, é um rítmico convencionalmente dedilhado, mas, para gerar uma textura mais densa - “animada”, usa-se outros modos de percutir as cordas, o que resulta em unhas quebradas e, conseqüentemente, na regressão técnica de quem preza pelo modo essencial com a música.

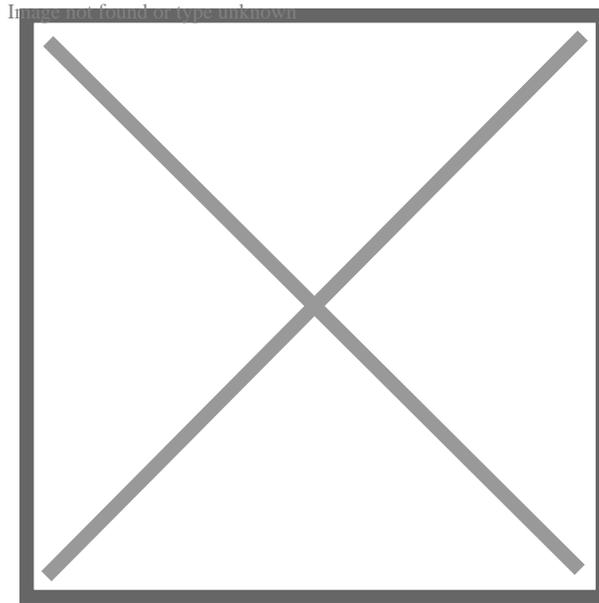


Figura1: Resultado do meu exame de extroboscopia realizado no início de 2020.

Os bateristas têm reclamações também delicadas, pois, além de fazerem adaptações rítmicas na ausência de percussão, na maioria das situações, as peças de uma bateria acústica não são microfônicas. Em ambientes abertos, torna-se necessário o uso excessivo de força física para que o resultado seja alcançado, principalmente na perna que percute o bumbo, já que as outras peças produzem sons de alta intensidade com mais facilidade.

Como não resta muita opção a não ser ceder aos constrangimentos, busca-se outras alternativas de trabalho: alguns bateristas passaram a utilizar baterias eletrônicas cujo funcionamento depende de caixas amplificadas e de uma conexão feita somente com um cabo p10[[vi](#)], o que diminui significativamente o cansaço do corpo. Durante a pesquisa, verificou-se que o novo material de trabalho ficou bastante popular entre os instrumentistas da cidade. Trata-se, especificamente de um instrumento eletrônico que foge do formato tradicional da bateria acústica. Nele, existem nove *pads* de borracha aptos a serem tangidos com baquetas. Há também uma memória interna de até 2gb, o que permite armazenar milhares de sons. O bumbo eletrônico é um instrumento independente e necessita de uma outra compra. Apesar se existirem modelos com marcas diferentes, os músicos com quem tive contato possuem o mesmo modelo: SPD_X da *Roland*.

Quando perguntei a um baterista sobre o que o motivou a comprar o novo instrumento, ele respondeu: “foi o melhor investimento que eu fiz na vida”. Outro músico, ao ser questionado sobre a qualidade da sonoridade produzida por aquele simulador, já quem para mim “soa artificial, parecido com som de teclado”, ele disse:

É uma ótima aquisição, primeiro porque o peso, eu economizei em quase 100% de peso, espaço. Tem alguns bares que é uma chatice da porra com bateria acústica. Tem até casa de show aqui em Aracaju na Coroa do Meio[vii] que não aceita bateria acústica. Eu já perdi uns dois ou três cachês por conta disso. E com questão a som, você se adapta a esse som. Tanto é que eu não concordo que parece teclado e tal, porque você pode fazer o som da sua bateria no estúdio e passar pro SPDX. Então, o som que é da sua bateria vai pro SPDX, fora a grandiosidade que ele tem de funções. Ele tem milhares de funções. Você pode passar dez anos com ele e você vai descobrindo mais coisas. Fora também que você preenche mais coisas. Por exemplo, como eu toco com Matheus, era só bateria e depois eu botei uma bacurinha. E aí agora com o SPDX eu faço pedal, chimbau, bacurinha e ainda boto três surdos, já preenche, já é outra visibilidade.

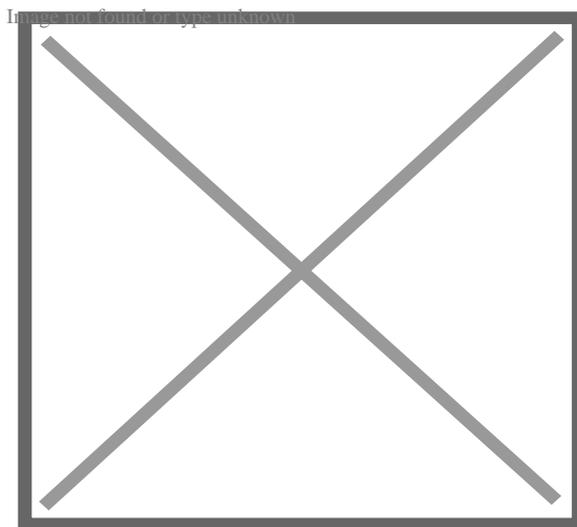


Figura 2: Modelo de bateria eletrônica bastante utilizado entre os baterista.

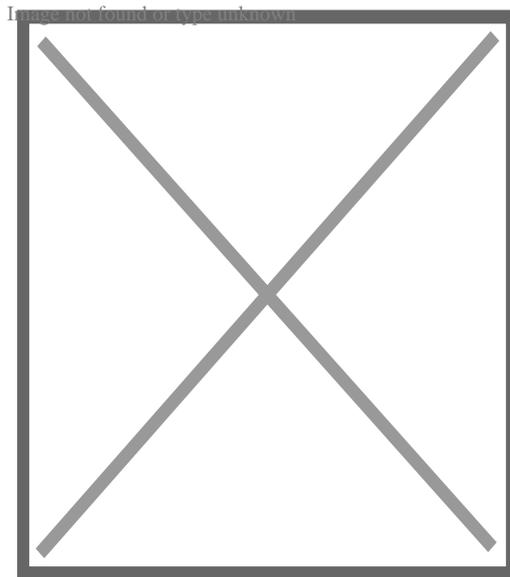


Figura 3: Modelo de bumbo eletrônico.

Parâmetros dos *outsiders*

Embora a prática de levar sonorização própria tenha seus aspectos negativos, tal conduta pode ser encarada como uma forma de prevenir-se de surpresas negativas. Lembro-me de um caso em que o contratante insistiu em abaixar o valor do cachê porque ele já possuía sonorização “profissional” e enviou a seguinte foto:

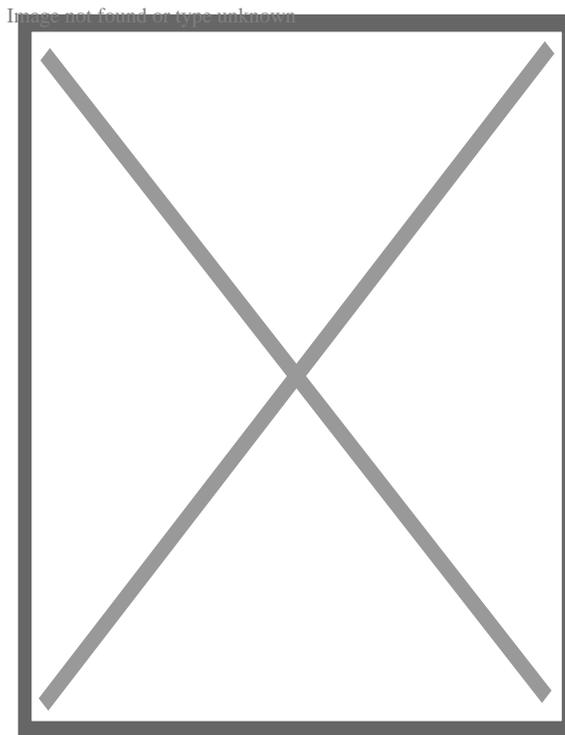


Figura 4: Foto enviada de um contratante para mostrar a sonorização disponível.

A figura 4 mostra um equipamento projetado e elaborado pelo próprio contratante. Assemelha-se aos sons fabricados para “paredão”^[viii]. O critério que ele utilizou para me convencer de que “eu não me arrependeria” foi a alta potência de volume que seu equipamento possuía. Vale ressaltar que esse tipo de material geralmente privilegia frequências graves enquanto os outros parâmetros têm regulagens insuficientes. Percebe-se, a falta de conhecimento técnico de pessoas que ditam as condições de trabalho dos músicos.

Outro profissional integrado ao mundo dos bares e festas particulares são os técnicos de som, com os quais as relações nem sempre são saudáveis. Em muitas ocasiões, a função de mixador é exercida pelo próprio músico, a saber, quando o som pertence ao artista e quando não há profissional adequado nos bares. Contudo, quando a figura do técnico de som existe, verificam-se muitos confrontos.

O motivo principal das desavenças é que, apesar de eles terem noções técnicas dos parâmetros do som e de saberem manusear mesas digitais – os músicos com quem tive contato estão acostumados com mesas analógicas - muitas vezes eles manejam os timbres de acordo com suas referências individuais, e não considera a opinião do músico executante, este visto como leigo. Para um bom relacionamento, ou seja, para que o som desejado pelo músico seja alcançado, seria interessante que tanto o músico quanto o técnico compartilhassem do mesmo vocabulário. Em outros termos, enquanto alguns utilizam expressões como “o corte de médio está bom para você?”, o outro responde:” eu estou achando que o som do violão magro”.

Segundo Caio, a questão terminológica não é o principal problema. Para ele, os técnicos de som muitas vezes estão “mafeando”, isto é, agindo de má fé. Sabem que a qualidade tá ruim, mas só melhoram se houver um “jabá” – um dinheiro extra. Geralmente esses profissionais são pagos pelo dono do bar ou pelo dono do equipamento. Por exemplo: se eu contratar uma determinada empresa de sonorização, ele já envia para o local da festa funcionários responsáveis pela montagem e mixagem. No entanto, construiu-se uma cultura de pagar um valor extra para o técnico de som para que ele se dedique mais à banda que lhe ofereça esse “brinde”. Se um músico não quer fazer parte do acordo, está, provavelmente, à mercê de uma possível boa vontade daquele profissional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo busquei descrever as condições acústicas atreladas à organização de trabalho que rege o mundo da música em bares e eventos. Apoiado em Becker (2009) e CAMPOS (2007), mostrei como a interação entre músicos e *outsiders* afetam as condições de trabalho nesta profissão e como determinados modos de relação com a música são responsáveis por diferentes relações trabalhistas. Como visto, tal atividade está inserida no setor de serviços informais, que, por sua vez, tem relações de trabalho calcadas em negociações não regulamentadas. Por essa via, qualquer ofício ligado à informalidade está sujeito à um sistema de negociação cujo amálgama é a barganha, no qual o trabalhador representa a lado frágil da balança.

Para agravar esse contexto, Meneses (2020) mostra que os órgãos supostamente representativos e regulamentadores do trabalho musical em diversas frentes, como o SINDMUSE e a OMB, não são ativos ou não promovem ações em favor dos músicos aqui tratados. De modo similar, o Estado e suas instituições de fomento à cultura, além transparecer problemas graves de várias ordens, não produzem projetos direcionados aos músicos que atuam em bares e festas particulares. Pelo contrário, promovem ações que ameaçam dificultar as alternativas criadas.

Diante das circunstâncias apontadas, os músicos se organizam de forma autônoma e são coagidos a se relacionarem entre si e com diversas outras pessoas sem um estatuto que lhe garanta proteção. A fim de descrever as condições sob as quais eles estão sujeitos, refleti sobre a seguinte pergunta: uma pessoa não musicista, mesmo tendo funções efetivas no referido mundo produtivo, têm competências para compreender as necessidades materiais e técnicas de um músico?

É importante frisar que muitas vezes os constrangimentos são colocados de modo espontâneo, pois determinados contratantes não conseguem visualizar que os fazem, já que não têm conhecimentos técnicos para perceberem que, para que haja uma performance musical satisfatória, são necessárias condições acústicas mínimas. Consequentemente, tais circunstâncias interferem diretamente no modo como o público vê os artistas, já que não se pode subestimar a percepção musical alheia. Aliás, esta mesma percepção é responsável por atribuir valor aos músicos, o que influencia na distribuição do seu trabalho.

AGRADECIMENTOS

A minha família, minha base sempre!

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Ricardo. **O privile?gio da servida?o**: o novo proletariado de servic?os na era digital. Sa?o Paulo: Boitempo, 2018.

BECKER, Howard. **Mundos da Arte**. Tradução de Luis San Payo. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

_____. **Outsiders: estudos de sociologia do desvio.** Tradução de Maria Luísa de X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

BEHLAU, M (org.). **Voz: O livro do especialista.** V 1. Rio de Janeiro: Revinter; 2004. P.378

BOURDIEU, Pierre. *The forms of capital.* In: Richardson, John G. (Ed.). Handbook of theory and research for the sociology of education. Westport: Greenwood Press, 1986. p. 241-258.

BRASIL. **Lei n. 3.857, de 22 de dezembro de 1960.** Cria a Ordem dos Músicos do Brasil e dispõe sobre a regulamentação do exercício da profissão de músico e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L3857.htm>. Acesso em 15 de maio de 2020.

CAMPAGNOLO, P. D. B. *et al.* **Práticas alimentares no primeiro ano de vida e fatores associados em amostra representativa da cidade de Porto Alegre.** Rio Grande do Sul. Rev. Nutr., Campinas , v. 25, n. 4, Ago. 2012

CAMPOS, Luis Melo. **Modos de relação com a música.** Sociologia, problemas e práticas, n. 53, p. 91-115, 2007.

DEJOURS, Christophe. **A sublimação, entre sofrimento e prazer no trabalho.** In: Revista Portuguesa de Psicanálise, Lisboa, 2013.

ERTHAL, Ju?lio Ce?sar. **Trabalho com Mu?sica: Um estudo etnogr?fico sobre as formas de organizac?a?o e sustentac?a?o de grupos que atuam em Londrina.** Tese (Doutorado em Mu?sica) - UNIRIO, Rio de Janeiro, 2017.

LANCMAN, Selma. **O mundo do trabalho e a psicodinâmica do trabalho..** In: LANCMAN, S; SZNELWAR, L.I. (orgs.). Christophe Dejours: da psicopatologia a? psicodinâmica do trabalho, 2º ed., p. 23-34. Rio de Janeiro: Fiocruz; Brasília: Paralelo, 2008.

MENESES, João Luís dos Santos. **O trabalho com música em Aracaju: uma etnografia em bares e festas particulares.** Dissertação em Música (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2020.

MENGER, Pierre Michel. **Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo** . Tradução de V. Borges, D. Place e I. Gomes. Lisboa: Roma Editora, 2005.

PEIRANO, Mariza G. S. **A alteridade em contexto: antropologia como ciência social no Brasil** . Série Antropologia 255: UnB. Brasília, 1999.

REQUIA?O, Luciana. **“Eis ai? a Lapa...”:** processos e relac?oes de trabalho do mu?sico nas casas de shows da Lapa. Tese (Doutorado em Educação) – UFF, Niterói, 2008.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do Mundo.** São Paulo, Unesp, 1997.

SALGADO, José Alberto. **Construindo a profissão do músico: uma etnografia entre estudantes universitários de música.** Tese (Doutorado em Música) – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2005.

SEGNINI, Liliana. **O que permanece quando tudo muda? Precariedade e vulnerabilidade do trabalho na perspectiva sociológica.** Caderno CRH, v. 24, n 1, p. 71-88, Salvador, 2011.

NOTAS DE FIM

[1] Disponível em: <<https://empregabrasil.mte.gov.br/76/cbo/>>. Acesso em 15 de maio de 2020.

[1] A palavra “livremente” é colocada entre aspas porque, como mostro nas próximas páginas, entendo que “ser livre” é uma estratégia retórica da lógica neoliberal.

[1] O setor de serviços, também conhecido como setor terciário, integra a divisão econômica trissetorial (agricultura, indústria e serviços).

[1] Disponível em: <<https://www.ibge.gov.br/explica/desemprego.php>>. Acesso em 13 de março de 2020.

[1] Disponível em <<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/26913-desemprego-cai-em-16-estados-em-2019-mas-20-tem-informalidade-recorde>>. Acesso em 13 de março de 2020.

[1] Desenvolvo as questões de planos e motivações, bem como os sentimentos de frustração, no capítulo 6.

[1] Fazendo referência ao caso do menino Miguel, filho de uma empregada doméstica que morreu vítima de um “descuido” da patroa. Disponível em: <<https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2020/06/04/mulher-e-presa-apos-filho-da-empregada-cair-do-9o-andar-de-um-edificio-no-recife.ghtml>>. Acesso em: 04 de junho de 2020.

[1] Cantor sergipano que atua em bares e eventos privados.

[1] Becker (2010) compreende como convenção qualquer prática recorrente compartilhada entre integrantes de uma determinada cultura.

[1] Nome fictício.

[1] Formato de conector responsável pela amplificação sonora.

[1] Bairro localizado na zona sul de Aracaju.

[1] Equipamento potente de som utilizado em carros.