

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

CRISTIANE SIQUEIRA DA ROCHA LAGE

**A gente só vê glamour: um estudo de psicologia do trabalho com músicos  
profissionais**

Belo Horizonte

2016

CRISTIANE SIQUEIRA DA ROCHA LAGE

**A gente só vê glamour: um estudo de psicologia do trabalho com músicos  
profissionais**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Psicologia.

Área de concentração: Psicologia Social

Linha de pesquisa: Trabalho, Sociabilidade e Saúde.

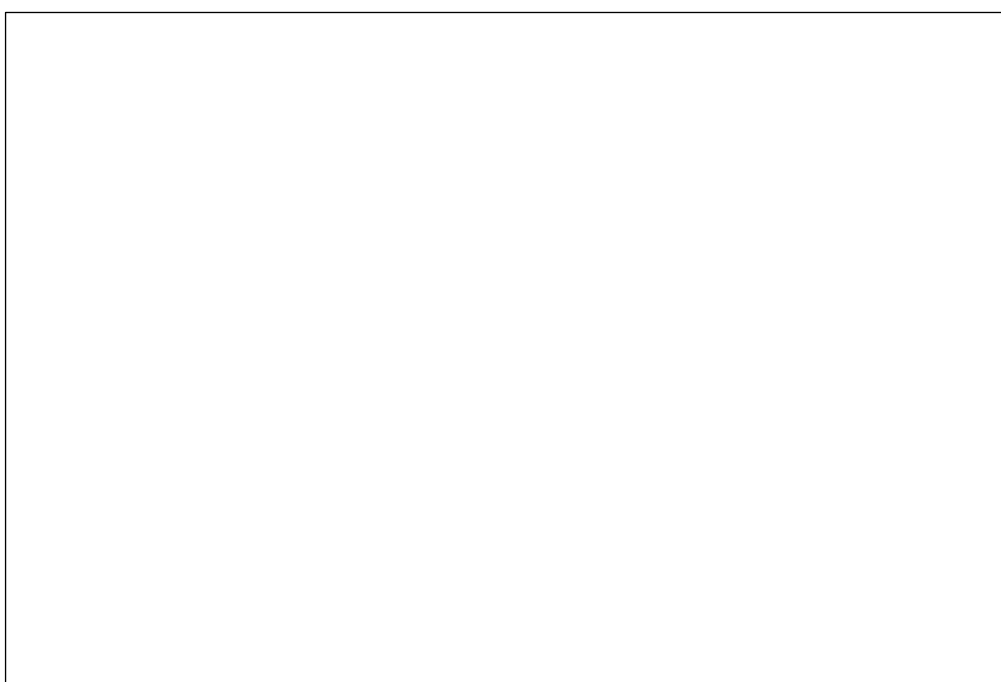
Orientadora: Prof.<sup>a</sup>. Dra. Vanessa Andrade de Barros

Belo Horizonte

2016

Autorizo a reprodução e a divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

## **FICHA CATALOGRÁFICA**

A large empty rectangular box with a thin black border, intended for the cataloging record. It is currently blank.

Cristiane Siqueira da Rocha Lage

**A gente só vê glamour: um estudo de psicologia do trabalho com músicos  
profissionais**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Psicologia.

Aprovada em:

Banca Examinadora:

---

Profª Dra. Vanessa Andrade de Barros (Orientadora)

Faculdade Filosofia e Ciências Humanas- UFMG

---

Prof. Dr. Tarcísio Márcio Magalhães Pinheiro

Faculdade de Medicina - UFMG

---

Prof. Dr. José Newton Garcia de Araújo

Programa de Pós-graduação em Psicologia- PUC Minas

Aos músicos.

Aos profissionais do Serviço Especial de Saúde dos Trabalhadores vinculado ao Hospital das  
Clínicas da Universidade Federal de Minas Gerais (SEST/HC/UFMG).

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à minha orientadora, Vanessa Andrade de Barros, que me acolheu de forma tão generosa para a realização desse mestrado. Pela disponibilidade e paciência quando decidi investir em um projeto tão diverso daquele ao qual havia proposto e pelas orientações e apontamentos tão preciosos para a concretização dessa pesquisa.

Agradeço de forma especial a Ronise, que me apresentou o trabalho realizado com os músicos no SEST/HC/UFMG e promoveu minha inserção no Serviço.

Ao professor Tarcísio Márcio Magalhães Pinheiro, por ter facilitado a realização da pesquisa no SEST/HC/UFMG e pela disponibilidade em compor a banca de defesa.

Ao professor João Gabriel Marques Fonseca, pelos ensinamentos e contribuições para a construção da pesquisa.

Ao professor José Newton Garcia de Araújo, pelas discussões realizadas no SEST/HC/UFMG e por aceitar o convite para participar da banca de defesa.

À professora Maria Luísa Magalhães Nogueira, por aceitar o convite para membro suplente da banca.

Aos colegas do mestrado, que com suas experiências de vida e amizade, contribuíram para meu caminho e fizeram com que esses dois anos ficassem mais leves. Agradeço de forma especial, aos meus “irmãozinhos”, Onair e Carla, que compartilharam às inquietações, ofereceram sua companhia e participaram dos momentos mais alegres dessa caminhada.

À minha família, pelo incentivo e apoio constantes.

Aos músicos, que compartilharam comigo suas vivências e as vicissitudes de sua atividade de trabalho, aceitando gentilmente participar dessa pesquisa.

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG) pela bolsa concedida através do Programa de Capacitação de Recursos Humanos (PCRH) para a realização dessa pesquisa.

## RESUMO

Lage, Cristiane S. R. (2016). *A gente só vê glamour: um estudo de psicologia do trabalho com músicos profissionais*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais.

Na atual configuração das sociedades capitalistas modernas, o trabalho aparece cada vez mais distanciado de sua função de construção do sujeito e de desenvolvimento humano. Frente à crescente precarização das condições de trabalho, o adoecimento da população trabalhadora tem se apresentado como um dos principais reflexos das transformações ocorridas nos modos de viver e trabalhar geradas pelas atuais formas do capitalismo globalizado. Esta dissertação aborda as atuais condições encontradas na produção capitalista, as vivências e as repercussões da atividade de trabalho na saúde e na vida de um trabalhador muito pouco associado a esse contexto: o músico. Contrariamente à representação do artista como um sujeito não submetido às regras e constrangimentos do mercado de trabalho, ao nos aproximarmos desse universo e das pessoas que fazem da música sua profissão, encontramos trabalhadores inseridos em rotinas rígidas, submetidos à exigências de desempenho e cuja atividade exige grande esforço físico, cognitivo e psíquico. Também nos deparamos com um mercado de trabalho altamente competitivo e composto predominantemente pela informalidade, pela exigência de elevada qualificação e dedicação extrema. Assim, partindo do referencial teórico da ergologia e da psicossociologia do trabalho, este estudo buscou articular os aspectos macro e micro envolvidos nessa atividade de trabalho, com o objetivo geral de compreender o trabalho do músico, analisando as repercussões psicossociais da atividade na vida desse profissional, com ênfase na relação saúde e trabalho. A partir de uma abordagem qualitativa, entrevistamos músicos atendidos pelo Serviço Especial de Saúde dos Trabalhadores vinculado ao Hospital das Clínicas da Universidade Federal de Minas Gerais (SEST/HC/UFGM) e participamos das atividades de avaliação, atendimento, prevenção e tratamento realizados por este serviço. Os resultados da pesquisa apontam que a precarização do mercado de trabalho na música, a cultura da dedicação extremada e a busca constante pela performance de excelência tem contribuído para a intensificação dos ritmos de estudo e ensaios e para a fusão entre o tempo e os espaços privados e de trabalho, repercutindo sobre as relações sócio familiares e sobre o corpo.

Palavras-Chave: Trabalho. Músico. Relações de Trabalho. Precarização. Saúde Ocupacional.

## ABSTRACT

Lage, Cristiane S. R. (2016). *We only see glamour: a work psychology study with professional musicians*. Master's thesis, Faculty of Philosophy and Human Sciences, Federal University of Minas Gerais.

In the current configuration of modern capitalist societies, the work appears increasingly distanced from its building function of the subject and human development. Faced with the increasingly precarious working conditions, the illness of the working population has emerged as one of the main effects of the changes that have occurred in the ways of living and working generated by the current form of globalized capitalism. This dissertation approach the current conditions found in capitalist production, the experiences and the impact of work activity in health and life of a little associated worker in this context: the musician. Contrary to the representation of the artist as a subject not subject to the rules and labor market constraints, as we approach this universe and the people who make music their profession, we find workers employed in rigid routines, subject to performance requirements and whose activity requires great physical strength, cognitive and psychological. We also face a highly competitive job market and composed predominantly of informality, the demand for high qualification and extreme dedication. Thus, based on the theoretical framework of Ergology and Psychosociology of Work, this study sought to articulate the macro and micro aspects involved in this work activity, with the overall goal of understanding the musician's work, analyzing the psychosocial effects of activity in the life of a trader with emphasis on the relationship between health and work. From a qualitative approach, we interviewed musicians attended by Health Special Service Workers linked to the Hospital of the Federal University of Minas Gerais (SEST / HC / UFMG) and participated in the evaluation activities, care, prevention and treatment carried out by this service. The survey results indicate that the precariousness of the labor market in the music, the culture of extreme dedication and the constant quest for performance excellence has contributed to the intensification of the study of rhythms and trials and the fusion of time and private spaces and work, reflecting on the relationship partner and family on the body.

Keywords: Work. Musician. Work relationships. Precariousness. Occupational health.

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

APST Análise pluridisciplinar das situações de trabalho

BNDES Banco nacional de desenvolvimento econômico e social

CEREST Centro de Referência em Saúde do Trabalhador

COEP Comitê de ética em pesquisa

CRST Centro de Referência em Saúde do Trabalhador

DD3P Dispositivo dinâmico de três polos

MOI Movimento Operário Italiano

OMB Ordem dos Músicos do Brasil

RENAST Rede Nacional de Atenção Integral à Saúde do Trabalhador

SAME Serviço de Arquivo Médico e Estatística

SEST/HC/UFMG Serviço Especial de Saúde dos Trabalhadores vinculado ao Hospital das Clínicas da Universidade Federal de Minas Gerais

SUS Sistema Único de Saúde

TCLE Termo de consentimento livre e esclarecido

UFMG Universidade Federal de Minas Gerais

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>2 PERCURSO METODOLÓGICO.....</b>	<b>17</b>
2.1 Considerações Iniciais.....	17
2.2 A pesquisa como construção .....	19
2.3 Objetivos da pesquisa.....	22
2.3.1 Objetivo Geral.....	22
2.3.2 Objetivos Especificos.....	22
2.4 Aproximação com o campo de pesquisa.....	22
2.5 Consulta aos prontuários.....	26
2.6 Músicos entrevistados.....	27
2.7 Entrevistas.....	28
2.8 Análise dos dados.....	30
<b>3 TRABALHO E ERGOLOGIA.....</b>	<b>32</b>
3.1 A perspectiva ergológica.....	34
3.2 Diálogo entre ergologia e psicossociologia do trabalho.....	39
3.3 Saúde do trabalhador.....	42
<b>4 ATIVIDADE DE TRABALHO NA MÚSICA.....</b>	<b>46</b>
4.1 O músico intérprete.....	47
4.2 Dimensões envolvidas na atividade de trabalho do músico intérprete.....	50
4.2.1 A dimensão física.....	51
4.2.2 A dimensão cognitiva.....	52
4.2.3 A dimensão psíquica.....	54
4.3 Constrangimentos na atividade de trabalho na música.....	55
4.3.1 <i>A gente é ser humano e a gente erra.....</i>	<i>55</i>
4.3.2 O espaço tripolar: o micro e o macro da atividade de trabalho na música.....	60
4.3.3 Aspetos sociais da arte: da sociedade da corte a contemporaneidade.....	61
4.3.4 Tensões: entre a arte e o mercado.....	66
4.4 O uso de si na atividade de trabalho na música.....	71

<b>5 REPERCUSSÕES PSICOSSOCIAIS DA ATIVIDADE DE TRABALHO NA MÚSICA.....</b>	<b>76</b>
<b>5.1 As experiências singulares.....</b>	<b>77</b>
<b>5.1.1 Sebastião: <i>Quem quer contratar uma pessoa que tá doente?</i>.....</b>	<b>77</b>
<b>5.1.2 Amanda: <i>o que mais me cansa é o mental</i>.....</b>	<b>81</b>
<b>5.1.3 Marcelo: <i>eu não consigo ficar bem com o erro</i>.....</b>	<b>83</b>
<b>5.1.4 Sandra: <i>a gente acostuma, acostuma com a dor</i>.....</b>	<b>85</b>
<b>5.1.5 Luciana: <i>se eu vou tocar alguma coisa, eu entendo que eu preciso tocar aquilo direito</i>.....</b>	<b>87</b>
<b>5.2 Experiências partilhadas.....</b>	<b>91</b>
<b>5.3 A cultura da dedicação na música e suas repercussões.....</b>	<b>94</b>
<b>5.4 Danos e dores: repercussões do trabalho na música sobre a saúde.....</b>	<b>98</b>
<b>5.5 Estratégias de gestão da carga de trabalho na música.....</b>	<b>103</b>
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>108</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>112</b>
ANEXO A – Participantes Grupo 1.....	119
ANEXO B – Participantes Grupo 2.....	121

## 1. INTRODUÇÃO

*A arte é quase tão antiga quanto o homem. É uma forma de trabalho, e o trabalho é uma atividade característica do homem (Fischer, 1976, p. 21).*

Diante da atual configuração das sociedades capitalistas modernas, o trabalho aparece cada vez mais distanciado de sua função de construção do sujeito e de desenvolvimento humano. A crescente precarização das condições de trabalho, a desestabilização dos estáveis, a perda de referenciais de proteção social do trabalho, a fragilização da representação e organização coletiva, a competitividade, a busca por metas inalcançáveis e o ritmo intenso de trabalho, tem contribuído para o processo de fragilização do indivíduo pela organização do trabalho, minando as possibilidades de reconhecimento social, de valorização simbólica e o processo de construção das identidades individual e coletiva (Franco, Druck & Seligmann-Silva, 2010). Os trabalhadores, expostos a uma série de fatores de riscos biopsicossociais, veem sua saúde física e psíquica ameaçadas e tem alterada sua vida dentro e fora do trabalho.

Atualmente, o adoecimento da população trabalhadora tem sido um dos principais reflexos das transformações ocorridas nos modos de viver e trabalhar geradas pelas atuais formas do capitalismo globalizado. Síndromes musculoesqueléticas, síndromes psíquicas, síndromes de hipersensibilidade, mortes súbitas, têm sido descritas como novas epidemias ocupacionais (Echternacht, 2008). Nesse contexto, vemos que as questões relativas à saúde do trabalhador são cada vez mais negligenciadas e, muitas vezes, o adoecimento e/ou afastamento é visto como externo à empresa ou ao ambiente de trabalho, sendo sua explicação dada através de fatores individuais. O trabalhador, boa parte das vezes, fica com o ônus pela sua doença e sua incapacidade de retornar ao trabalho acaba levando-o a perda da identidade profissional e ao isolamento.

Esta dissertação pretende abordar as atuais condições encontradas na produção capitalista, as vivências e as repercussões da atividade de trabalho na saúde e na vida de um trabalhador muito pouco associado a esse contexto: o músico.

As atividades de criação artística têm sido associadas às profissões onde há grande liberdade e autonomia, em que se sobressaem aspectos relacionados à satisfação e ao prazer no trabalho, como: variedade e grau de autonomia no planejamento das tarefas, valorização de competências individuais, prestígio social da profissão e estatuto atribuído àqueles que têm

sucesso (Menger, 2005). Contudo, estas profissões também estão inseridas na sociedade e são influenciadas pelos aspectos sociais, políticos e econômicos presentes no momento histórico em que vivemos.

A atividade de trabalho na música, por ser considerada improdutiva e muito mais ligada ao talento e a um dom - compreendido aqui como algo inato e incontornável - tende a ser vista muito mais como um estado, do que como uma verdadeira profissão. A percepção social dos músicos passa geralmente por considerá-los como seres humanos especiais, admirados e idealizados como indivíduos plenos e libertos, dotados de autonomia e que fazem da sua vocação seu objetivo de vida. Além disso, a visão romântica que associa a atividade de trabalho na música a algo sublime e prazeroso em que os músicos podem colocar livremente sua criatividade, não se submetendo a regras ou rotinas, reforça a ideia de uma atividade distanciada do trabalho comum (Adenot, 2010).

Neste sentido, por estar associada ao lazer e ao ócio, a imagem e o fetiche que envolve a atividade de trabalho do músico encobre o longo processo de aprendizagem, as muitas horas de ensaio e produção requeridas para uma apresentação musical e os diversos constrangimentos a que esses profissionais estão submetidos. A percepção do artista como um ser com capacidades inatas, ligadas ao dom e ao talento, e a visão que relaciona a atividade musical ao prazer, ao lazer e ao ócio, ocultam a atividade do músico como um trabalho, desvalorizando os processos de formação profissional e fragilizando as relações de trabalho (Requião, 2008).

Contrariamente a essa representação do artista como um sujeito a parte, não submetido às regras e constrangimento que configuram todas as atividades de trabalho, ao nos aproximarmos desse universo e das pessoas que fazem da música sua profissão, encontramos trabalhadores inseridos em rotinas rígidas, submetidos à exigências de desempenho e em funções que exigem grande esforço físico, cognitivo e psíquico. Além disso, nos deparamos também com um mercado de trabalho altamente competitivo e composto predominantemente pela informalidade, pela exigência de elevada qualificação e dedicação extrema. Cansaço físico e mental, dores e adoecimentos são relatados como decorrentes da sobrecarga e da exigência de altos padrões de desempenho no exercício da atividade.

Diferentes abordagens têm estudado as exigências da atividade de trabalho na música e as condições em que essa ocupação é exercida. As demandas físicas e os altos índices de adoecimento musculoesquelético e relatos de dor decorrentes do exercício da profissão, tem

sido foco de numerosos estudos e revisões de literatura sobre a atividade de trabalho na música (Andrade & Fonseca, 2000; Costa, 2003; Kaneko, Lianza & Dawson, 2005; Petrus, 2005; Lima, 2007; Zaza (1998); Oliveira & Vezzà, 2010; Frank & Mühlen, 2007; Fragelli, Carvalho & Pinho, 2008; Fragelli & Günther, 2009; Cassapian & Pellenz, 2010; Kenny & Ackermann, 2013). Essas pesquisas apontam de forma contundente a prevalência de adoecimento relacionado a desordens musculoesqueléticas e a presença de dor relacionada à prática profissional na ordem de 55% a 90%.

Aspectos de ordem psíquica e cognitiva, como tensão, nervosismo, ansiedade e cansaço mental, também são foco de estudo (Dobson, 2011; Rocha, Dias-Neto, & Gattaz, 2011; Kenny, & Ackermann, 2013; Nascimento, 2014; Barbar, Crippa, & Osório, 2014) e são descritos pela literatura como relacionados à atividade de trabalho na música. A cultura da dedicação extremada e a busca pela execução impecável, assim como a ansiedade frente à plateia e o medo de errar, são algumas das particularidades do meio musical e que tem levado esses profissionais a vivências de sofrimento que nada lembram o trabalhador inventivo e realizado.

Um terceiro ramo de estudos identificado sobre o tema é aquele que trata das relações de trabalho estabelecidas no meio musical, das condições e dos constrangimentos vivenciados pelos profissionais e das consequências da expansão das políticas liberais no campo das artes e espetáculos (Coli, 2003; 2006; Menger, 2005; Pichoneri, 2006; 2011; Segnini, 2006; 2007; Requião, 2008; Lisboa, 2014). Flexibilidade, exigência de alta qualificação técnica, predominância de ocupações temporárias, fragilidade na regulamentação da profissão e na garantia de direitos trabalhistas, são um retrato do mundo musical na atualidade.

Nos estudos já realizados encontramos uma extensa lista de fatores que apontam para as diversas solicitações (físicas, cognitivas e psíquicas), e para as vivências de sofrimento relacionadas às condições de profissionalização e de exercício profissional que contrariam a visão idealizada e o glamour que envolve a atividade de trabalho na música. Esta dissertação surge da indagação quanto a esse trabalho, por um lado representado como dotado de grande potencial criativo e de realização pessoal e de outro, fonte de intensas demandas e adoecimentos.

Entendendo o exercício da música como uma atividade humana de trabalho, que “exige uma permanente arbitragem entre o uso de si por si mesmo e o uso de si por outros” (Echternacht, 2008, p. 51) e que ao se tornar uma atividade profissional se insere nas relações capitalistas de produção e de emprego (Menger, 2005), esta dissertação procura aprofundar a

discussão sobre a relação saúde e trabalho, buscando compreender os aspectos psicossociais aí envolvidos e a gestão de suas repercussões na vida cotidiana. O estudo, partindo do referencial teórico da ergologia e da psicossociologia do trabalho, buscou articular os aspectos macro (a construção do ofício, as políticas e a organização do mercado) e os micro (debates de normas e valores) envolvidos na atividade de trabalho na música, com o intuito de melhor compreender como se dá a relação entre as normas antecedentes, as variabilidades presentes nas situações de trabalho e as possibilidades encontradas pelos trabalhadores para instaurar novas normas, ressingularizando o meio e produzindo a própria saúde.

Dessa forma, procuramos melhor compreender os sentidos e significados que os músicos profissionais dão à sua atividade, as repercussões que identificam das situações que vivenciam e as estratégias que utilizam para gerir os diversos aspectos (históricos, sociais, singulares) que perpassam a atividade de trabalho na música.

Esse estudo foi desenvolvido no Serviço Especial de Saúde dos Trabalhadores vinculado ao Hospital das Clínicas da Universidade Federal de Minas Gerais (SEST/HC/UFMG), onde há um dos poucos programas voltados especificamente para o atendimento à saúde do músico no Brasil. Por não ter um conhecimento prévio das demandas e da atividade de trabalho na música, foi necessário realizar uma fase exploratória de pesquisa, em que questões acerca do trabalho, da rotina e dos agravos à saúde vivenciados pelos músicos guiaram minha inserção no campo e foram fundamentais para que pudesse me aproximar desse universo até então muito distante. Outros questionamentos foram surgindo e ao delimitar melhor o foco do estudo, as seguintes questões nortearam a condução da pesquisa: Qual a percepção do músico sobre sua atividade? Quais constrangimentos e fatores de risco estão presentes nessa atividade? O que os músicos identificam como repercussões psicossociais da atividade de trabalho na sua vida?

A estruturação dos capítulos dessa dissertação buscou clarificar essas questões, contudo, entendemos que essa é uma leitura, uma tentativa de objetivação da realidade estudada e que não tem a pretensão de apontar verdades universais sobre os sujeitos e, muito menos, esgotar o tema. Partindo dessa premissa, no capítulo intitulado **Percurso metodológico**, procuramos fundamentar as etapas da pesquisa, detalhando como esta foi desenvolvida e a tentativa que empreendemos de construir o estudo de acordo com os elementos trazidos pelos sujeitos.

O terceiro capítulo, **Trabalho e Ergologia**, apresenta o referencial teórico (ergologia e psicossociologia do trabalho) escolhido para fundamentar as discussões e análises nessa

dissertação. Conceitos como atividade, debate de normas, usos de si, corpo si e as contribuições da ergologia e da psicossociologia do trabalho para o estudo da relação saúde e trabalho também são abordados. Assim como, um breve histórico sobre o campo da saúde do trabalhador.

**Atividade de trabalho na música**, quarto capítulo da dissertação, busca apresentar as dimensões envolvidas na atividade de trabalho do músico, os constrangimentos, tensões e aspectos sociais da arte, analisando os aspectos micro e macro da atividade e articulando-os aos conceitos advindos da ergologia e da psicossociologia do trabalho.

O quinto capítulo, **Repercussões psicossociais da atividade de trabalho na música**, apresenta e analisa as experiências singulares e compartilhadas pelos entrevistados, os dados colhidos nos prontuários sobre os músicos atendidos no SEST/HC/UFMG e as estratégias utilizadas pelos profissionais para gerir a carga de trabalho. Tanto neste, como no capítulo anterior, optamos por apresentar grande parte dos relatos dos músicos entrevistados na íntegra, pois essa foi a forma que encontramos para nós aproximar o máximo possível da atividade realizada e da dimensão singular da experiência.

**As considerações finais**, sexto capítulo da dissertação, apresenta algumas reflexões sobre esse estudo e suas limitações.

## 1. PERCURSO METODOLÓGICO

*(...) em pesquisa, os modos de fazer são modos de o sujeito se refazer; os modos de fazer são expressões de como o sujeito compreende o mundo e se reinventa a partir da interpretação do mundo que procura criar. Ele não utiliza um modo de fazer: ele é o modo de fazer por ele inventado, a partir do processo de reinvenção – interpretação, crítica, leitura – do mundo. O sujeito se inscreve no que cria (Hissa, 2013, p. 127-128).*

### 2.1. Considerações iniciais

Por visar à compreensão da atividade real de trabalho dos músicos profissionais, essa pesquisa buscou dialogar com as clínicas do trabalho, mais especificamente a ergologia e a Psicossociologia, no intuito de compreender as dimensões objetivas e subjetivas, psíquicas e sociais envolvidas no fazer musical.

As “clínicas do trabalho”, como apontam Bendassolli e Soboll (2011), buscam uma articulação entre o mundo psíquico e o social, sendo constituídas por um conjunto de teorias que têm como foco de estudo a relação entre trabalho e subjetividade. Apesar de terem origem e filiações diversas, essas teorias tem como objeto comum a situação de trabalho e se debruçam sobre a realidade vivenciada pelos sujeitos e suas experiências objetivas e subjetivas, abarcando tanto uma clínica do sofrimento no trabalho, como os aspectos emancipatórios, de resistência e a capacidade de criar e agir do sujeito.

Nossa tentativa foi tentar nos aproximarmos da complexidade da atividade humana de trabalho através do diálogo entre a ergologia e a psicossociologia, pois “ambas as perspectivas teórico-metodológicas buscam construir leituras antropológicas do trabalho colocando na cena das situações laborais sujeitos vivos, encarnados, fazendo uso de si por outrem, mas também por si mesmos” (Cunha, 2014, p. 56).

Como é a perspectiva do sujeito que nos interessa, pois somente ele pode dizer de seu fazer, utilizamos da pesquisa de natureza qualitativa, pois a intenção é entender os sentidos e significados que os músicos profissionais dão à sua atividade e às repercussões que eles identificam das situações que vivenciam. O relato do sujeito é o ponto de partida pelo qual procuramos compreender as situações do seu cotidiano de trabalho.

Essa escolha se justifica, pois o método qualitativo permite que o sujeito pesquisado relate o que determinados fenômenos querem dizer simbolicamente, como ele percebe que esse processo se dá e que significado lhe atribui, permitindo ao pesquisador formular questões, com a finalidade de desenvolver hipóteses, esclarecer conceitos e aumentar a proximidade com o tema (Turato, 2004).

As pesquisas qualitativas como aponta Minayo (2014), são adotadas por estudiosos de diversos campos (história, sociologia, psicologia, saúde pública, entre outras) que se valem de diferentes técnicas e referenciais, mas cada tipo de estudo, teoria ou método deve-se adequar a compressão do objeto, que é sempre sujeito. “Apesar da pluralidade, todas as abordagens antropológicas e qualitativas confluem para um único objetivo: compreender o sentido ou a lógica interna que os sujeitos atribuem a suas ações, representações, sentimentos, opiniões e crenças” (Minayo, 2014, p.1105).

Assim, toda pesquisa qualitativa requer do pesquisador uma postura compreensiva, que leve em conta a singularidade do indivíduo com o qual se relaciona. Contudo, é necessário contextualizar a experiência e a vivência do sujeito no tempo e no espaço, já que estas são fruto da história coletiva e estão enraizadas na cultura. A experiência, assinala Minayo (2012), refere-se ao que o ser humano apreende do lugar que ocupa no mundo e nas ações que realiza.

Por ser constitutiva da existência humana, a experiência alimenta a reflexão e se expressa na linguagem. Mas, a linguagem não traz a experiência pura, pois vem organizada pelo sujeito por meio da reflexão e da interpretação num movimento em que o narrado e o vivido por si estão entranhados na e pela cultura, precedendo à narrativa e ao narrador (Minayo, 2012, p. 622).

Se o sentido da experiência é a compreensão de si mesmo e do seu significado no mundo, a vivência é um produto da reflexão pessoal sobre a experiência. Mesmo a experiência sendo igual para vários indivíduos, à vivência de cada um sobre o mesmo episódio é única e depende de fatores como a personalidade, a biografia e a sua participação na história. Ainda que pessoal, toda vivência tem como base elementos do coletivo em que o sujeito vive e as condições em que ela ocorre (Minayo, 2012).

Assim, a subjetividade é uma manifestação do viver total. Ou, nas palavras de Yves Schwartz, o corpo si, centro de arbitragens que governa a atividade, é atravessado por nossa história e a maneira como iremos gerir as variabilidades do meio e as dramáticas do uso de si por si e pelos outros, passa por uma economia do corpo, que é ao mesmo tempo biológico e

cultural. Contudo, as escolhas e arbitragens são feitas, muitas vezes, de forma inconsciente, através de algo que nos ultrapassa e que não pode ser colocado totalmente em palavras. Decorre daí que toda compreensão, tanto do nosso entrevistado, como de nós pesquisadores sobre a vida e o mundo, é parcial e inacabada. O que requer do pesquisador uma postura interativa e em intersubjetividade, que respeite o olhar do outro e, ao mesmo tempo, reflita sobre seu impacto nas dinâmicas sociais que estuda e os reflexos destas sobre si (Schwartz & Durrive, 2007; Minayo 2012; Minayo & Guerriero, 2014).

Ao buscar compreender é preciso exercitar também o entendimento das contradições: o ser que compreende, compreende na ação e na linguagem e ambas têm como características serem conflituosas e contraditórias pelos efeitos do poder, das relações sociais de produção, das desigualdades sociais e dos interesses (Minayo, 2012, p. 623).

Hissa (2013) reitera que não há como compreender o mundo em exterioridade, como algo independente da nossa existência, pois o mundo é a leitura que temos dele, sendo que essa leitura é atravessada pela inserção cultural dos sujeitos nas sociedades e coletividades. E, além disso, a leitura que temos do mundo é a leitura de nos mesmos no mundo. Dessa forma, não é possível construir o conhecimento científico de forma neutra, a subjetividade do pesquisador sempre estará presente. Os dados não gozam de autonomia, são uma representação e interpretação do mundo selecionado pelo sujeito que pesquisa. Ou seja, os dados são também resultado da interpretação do sujeito e de sua forma de ver o mundo.

## **2.2. A pesquisa como construção**

De acordo com a perspectiva ergológica, toda atividade, incluindo a de pesquisa, requer uma gestão das infidelidades do meio, daquilo que é sempre variável, não antecipável. Requer do pesquisador a utilização de seu patrimônio histórico, inscrito no corpo, para lidar com os acontecimentos do campo e com o sujeito que tem a sua frente. Mesmo que a atividade de pesquisa possa ser em parte roteirizada, com seus protocolos, questionários e afins, há sempre uma proporção não antecipável, que se dá no face a face com o outro, “um encontro de pessoas em parte singulares, de meios coletivos particularizados pela sua história comum, de instrumentos de trabalho, e eles mesmos nesse instante: um encontro de encontros” (Schwartz, 2010, p. 43).

Dessa forma, não é possível fazer pesquisa partindo de ideias apriorísticas sobre o outro e nem os enquadrando em conceitos e teorias desconectadas das situações particulares, pois toda atividade é, por um lado, a aplicação de um protocolo e por outro, um encontro de encontros a gerir, um debate entre as normas antecedentes e tudo que é da ordem desse encontro, dessa situação particular, que precisa ser renormalizada e que dará origem a algo que não estava previsto. Além disso, compreendemos a pesquisa não como um caminho reto, predefinido e, sim como uma rota que vai se construindo ao longo do percurso (Schwartz, 2010; Hissa, 2013).

Guiados pela perspectiva ergológica e pela proposição de Lima (2010), de que “o conhecimento de um dado objeto deve ser construído a partir da compreensão de como este objeto se constitui e não dos pressupostos que eu possa ter a seu respeito” (p. 125), procuramos nos aproximar dos músicos, sujeitos dessa pesquisa, sem ideias apriorísticas a seu respeito, buscando conhecer as situações concretas de trabalho e como eles as vivenciam.

Deste modo, fomos construindo a pesquisa de acordo com os elementos trazidos pelos sujeitos durante a inserção no campo. Algumas questões nortearam a minha aproximação com o tema, mas com o tempo e um maior conhecimento do que os sujeitos compreendiam do que era trabalhar com música, foram aparecendo novas questões e outros caminhos foram se tornando mais possíveis para a concretização da pesquisa. Além disso, buscamos no trabalho de campo, desenvolver uma postura ativa e um olhar crítico, estabelecendo, através de indagações e interpretações, uma interlocução com os músicos e os profissionais atuantes no contexto pesquisado.

O respeito à especificidade do contexto pesquisado e a possibilidade de “fazer com o outro”, entendendo os participantes da pesquisa não como meros informantes e sim como sujeitos ativos, influenciados e influenciadores do processo, fazem parte de uma atuação ética do pesquisador no campo. Além disso, cabe ao pesquisador adotar uma postura de reflexividade sobre o que acontece no contexto onde ocorre a pesquisa, analisando como isto afeta o pesquisador e a sua obra, assim como sua presença afeta o campo e a vida social (Minayo & Guerriero, 2014; Hissa, 2013).

A rigor, nesses estudos empíricos há um processo de mão dupla: tanto o pesquisador conhece as pessoas e as comunidades em estudo, quanto se torna conhecido por elas. Igualmente não só os indivíduos e as comunidades se modificam diante do pesquisador, como também o pesquisador modifica a si mesmo e a sua atuação, dependendo da empatia e do envolvimento que cria com os interlocutores. Nesse tipo de trabalho, tanto o investigador quanto os participantes são simultaneamente sujeito e objeto de investigação (Minayo & Guerriero, 2014, p.1106).

Durante a pesquisa procuramos adotar uma postura ética e reflexiva, tanto no envolvimento com o campo, como na análise do material e na elaboração do relato final. Também visando respeitar os padrões éticos e regulamentos exigidos em todas as pesquisas que envolvem seres humanos<sup>1</sup> o projeto desse estudo foi enviado e aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa (COEP) da Universidade Federal de Minas Gerias (UFMG). E a participação dos sujeitos se deu de forma livre e esclarecida, sendo fornecidas todas as informações sobre a pesquisa e uma cópia, a cada um dos participantes, do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), para que conhecessem os objetivos e métodos do estudo e concedessem sua anuência.

Contudo, reconhecemos que “a ética não é ‘algo’ que se injeta num projeto já escrito e nem se reduz a procedimentos” (Minayo & Guerriero, 2014, p. 1104). Uma postura ética vai além da conformação técnica da pesquisa, envolve o respeito ao nosso semelhante, a sua autonomia, aos seus saberes e a sua integridade e busca contemplar o sentido social dos estudos e as relações que estabelece com todos os envolvidos - instituições, pessoas, outras produções, etc. (Minayo & Guerriero, 2014).

Entendemos que, para os dois grandes campos científicos, a cientificidade, assim como a ética, tem que ser pensada como uma ideia reguladora de alta abstração e não como sinônimo de modelos e normas a serem seguidos. A história da ciência revela não um “a priori” nas formas de agir, mas o que foi produzido em determinado momento histórico, com toda a relatividade do processo de conhecimento (Minayo & Guerriero, 2014, p.1104).

Adotamos assim, uma postura de humildade, compreendendo que todo conhecimento do contexto estudado parte do caráter incompleto, provisório e aproximativo da realidade e que não pretendemos esgotar o tema proposto e nem descobrir verdades universais.

---

<sup>1</sup> Resolução 466 de 12 de Dezembro de 2012 do Conselho Nacional de Saúde que dispõe sobre a pesquisa com seres humanos. Disponível em: <http://conselho.saude.gov.br/resolucoes/2012/Reso466.pdf>. Recuperado em 21/09/2014.

## **2.3. Objetivos da pesquisa**

### **2.3.1. Objetivo geral**

Compreender o trabalho do músico, analisando as repercussões psicossociais da atividade na vida desse profissional com ênfase na relação saúde e trabalho.

### **2.3.2. Objetivos específicos**

- Investigar junto ao músico profissional quais suas percepções sobre o cotidiano de sua atividade;
- Conhecer as condições de trabalho, as pressões e exigências que encontra o músico profissional;
- Analisar as repercussões da atividade na saúde dos músicos profissionais.

## **2.4. Aproximação com o campo de pesquisa**

A tarefa de se aventurar em um campo de pesquisa totalmente novo, com o qual não tinha muita familiaridade, trouxe dificuldades e inseguranças. Demandou um esforço maior para apreender o contexto e se apropriar do ambiente, da sua linguagem e das situações que se apresentavam. Além disso, exigiu à busca de referências teóricas, documentários, estatísticas e outros documentos até então desconhecidos, na tentativa de se aproximar o máximo possível do tema e da realidade vivenciada pelos músicos.

Comprendemos que todo conhecimento é limitado e provisório, e que a pesquisa realizada apresenta dificuldades que talvez sejam incontornáveis, principalmente pelo pouco tempo de inserção no campo. Há limitações de compreensão, já que não tenho um conhecimento aprofundado de teoria musical ou familiaridade com um instrumento, contudo

procurei me abrir para o novo, para o exercício de apreender um contexto até então muito distante do meu. As observações iniciais e conversas informais com os músicos e com os profissionais do serviço contribuíram para desmistificar questões do universo da música, trazendo elementos do real da atividade e das circunstâncias vivenciadas pelos músicos durante sua formação e atuação profissional.

O Serviço Especial de Saúde dos Trabalhadores vinculado ao Hospital das Clínicas da Universidade Federal de Minas Gerais (SEST/HC/UFMG) e sediado em Belo Horizonte foi o campo de pesquisa escolhido, pois tem um dos poucos serviços voltados para o atendimento à saúde do músico no Brasil. O SEST/HC/UFMG cumpre o papel de ser referência para ações de saúde de alta complexidade, formação de recursos humanos e pesquisa. Atende não só músicos, mas trabalhadores das mais diversas categorias profissionais. A equipe do ambulatório é multidisciplinar e composta por médicos, residentes em medicina do trabalho, terapeuta ocupacional, psicólogo, estagiários e outros profissionais interessados em ações voltadas para saúde dos trabalhadores (Silveira et al, 2013).

O Programa de Atenção Integral a Saúde do Artista de Performance foi implantado pelo SEST/HC/UFMG em 2009 e visa desenvolver ações assistências, individuais e coletivas, de promoção da saúde, prevenção de doenças e vigilância. Seu público são trabalhadores do campo das artes performáticas, como dançarinos, atores e músicos. Contudo, até 2015, foram desenvolvidas ações somente com músicos. Nesses cinco anos de funcionamento foram atendidos 122 músicos, que em sua maioria tem menos de 42 anos. O público do Programa é composto por músicos regentes, cantores e, em maior número, por instrumentistas, sendo que as principais queixas estão relacionadas à dor espontânea ou na atividade (89%). Além disso, muitos atendidos apresentavam também fadiga, cansaço ou sensação de peso; movimentos involuntários e rigidez nos membros (Lima, no prelo).

Ao buscarem o SEST/HC/UFMG os músicos são atendidos pelos médicos resistentes que realizam uma anamnese física e ocupacional e, posteriormente, participam de uma avaliação multidisciplinar onde, além de aspectos relacionados à queixa são observadas questões posturais com e sem a utilização do instrumento musical. Nesse momento o paciente pode dialogar com a equipe e também observar gestos e movimentos que ainda não havia se atentado durante a sua prática com o instrumento. Após as avaliações o paciente recebe as indicações necessárias para o tratamento e são agendados retornos com a equipe médica ou de terapia ocupacional e, se necessário, interconsultas com outras especialidades no Hospital das

Clínicas da UFMG. Além disso, há indicação de acessórios mais ergonômicos que facilitem a adaptação do instrumento ao corpo do músico.

Os terapeutas ocupacionais do Programa também realizam um grupo de autogerenciamento para os músicos atendidos com o objetivo de “aguçar a percepção dos riscos de adoecimento ocasionados pelo processo de trabalho e desenvolver estratégias de enfrentamento a partir de propostas de tratamento dos sintomas e da prevenção de outros acometimentos, potencializando a autonomia do sujeito” (Lima, no prelo). Nesse grupo são realizadas orientações e prática de exercícios que, posteriormente podem ser utilizados pelos profissionais no seu dia a dia, antes e após o estudo com o instrumento ou de uma execução musical.

O primeiro contato com os músicos atendidos no Programa se deu no grupo de autogerenciamento realizado entre os meses de março e junho de 2015. Esse grupo será denominado nesse estudo de Grupo 1 e era composto por 19 músicos, com idades entre 19 e 69 anos, das mais diversas formações e atuação na área da música. A grande maioria dos participantes eram estudantes de graduação, mas já exerciam alguma atividade profissional na área da música (tocavam em grupos, orquestras, festas, eventos ou atuavam como professores)<sup>2</sup>. Nesse momento chamou a atenção o grande número de jovens com queixas de dores e alguns com relato de já terem parado de tocar por um período devido ao desconforto físico.

O grupo 1 previa a realização de oito encontros com duração de 1 hora e 30 minutos, porém, devido à necessidade de mais tempo para que os músicos pudessem realizar uma prática com o seu instrumento, foram realizadas mais duas sessões. Os participantes foram orientados quanto às técnicas de autogerenciamento e puderam praticar no grupo exercícios relacionados à consciência do padrão respiratório, automassagem, relaxamento, aquecimento, alongamento, percepção e adequação postural durante a prática com o instrumento. Um dos encontros também contou com a participação de uma especialista em ansiedade de performance<sup>3</sup> que realizou uma palestra sobre o tema para os músicos.

---

<sup>2</sup> Outros dados sobre os músicos participantes do grupo podem ser encontrados na Tabela 1 constante dos anexos desse trabalho.

<sup>3</sup> Também chamada de medo de palco, é uma queixa comum entre os músicos, e se define como a presença de altos níveis de ansiedade antes, durante e após a performance musical. Manifesta-se através de sintomas afetivos, cognitivos, comportamentais e somáticos e pode prejudicar uma apresentação ou mesmo levar o músico a se esquivar de situações em que precise se apresentar em público. Tem relação com o medo do julgamento e, em situações extremas, pode fazer com que o músico abandone a carreira (Nascimento, 2014).

Minha participação no grupo foi como observadora e, em determinadas ocasiões, realizei conversas informais com os músicos e com os profissionais que atuam no ambulatório. Nessas conversas, alguns músicos relataram a rotina de estudos, apresentações e como conviviam com as dores e as exigências de dedicação. No grupo, os músicos também traziam queixas e solicitavam informações sobre quais estratégias poderiam utilizar como prevenção e para minimizar as repercussões das dores no seu dia a dia. Contudo, devido à finalidade do grupo ser o atendimento coletivo, havia pouco espaço para relatos mais detalhados sobre questões pessoais e o cotidiano da atividade na música. Somente o encontro dedicado à discussão da ansiedade de performance musical, proporcionou uma maior abertura para que os músicos relatassem angústias e inseguranças, principalmente relacionadas à exposição, ao medo julgamento e do erro nas situações de performance. Alguns participantes também descreveram algumas estratégias utilizadas para lidar com essa ansiedade, como o uso de álcool e automedicação.

As observações e as conversas com músicos e profissionais do ambulatório foram anotadas em um caderno de campo, que serviu de indicação para a busca de novas referências teóricas, o esclarecimento de dúvidas e o surgimento de outras perguntas sobre esse universo até então novo para mim.

Além da inserção no grupo, solicitei a equipe do SEST/HC/UFMG a permissão para acompanhar as avaliações clínicas coletivas realizadas pela equipe multidisciplinar. Momento em que foi possível conhecer melhor as queixas relacionadas à saúde física e mental dos músicos atendidos. Ao longo das avaliações, chamou atenção o relato de ansiedade e tensão trazido por alguns músicos e como estas se relacionavam ao aparecimento ou agravamento das dores. A partir da minha maior participação nas atividades do Serviço, fui convidada pela equipe para realizar avaliações e atendimentos psicológicos individuais aos músicos e foi possível estabelecer vínculos mais próximos, em que os pacientes traziam questões mais pessoais, situações e constrangimentos relacionados a seu fazer profissional que não eram expostos durante as ocasiões coletivas.

Como aponta Hissa (2013), o estabelecimento de relações recíprocas de confiança entre pesquisador e pesquisado é indispensável para que os diálogos ocorram e se diluam as dificuldades relativas às questões e métodos do estudo. Assim, no primeiro semestre de 2015, foram se delineando melhor os objetivos da pesquisa e, a partir das observações, relatos, avaliações e atendimentos individuais, foi se constituindo o percurso de aproximação e desvelamento da realidade vivenciada pelos músicos e as repercussões da atividade na vida

desses profissionais. De tal modo que, no segundo semestre de 2015 foi possível construir algumas questões que guiaram as entrevistas semiestruturadas e definir a consulta aos prontuários como outra fonte de geração de material sobre os músicos atendidos.

Em agosto de 2015, o Serviço iniciou um novo grupo<sup>4</sup>, denominado aqui de Grupo 2, em que participaram 10 músicos, com idades entre 21 e 56 anos, sendo que a metade dos participantes já havia concluído o ensino superior e atuavam como músicos ou professores. A maioria dos músicos participantes desse grupo também relatou sentir dores e estar em busca de estratégias de prevenção e redução dos impactos dessas no seu dia a dia.

Acompanhei os primeiros encontros desse segundo grupo, agora com a intenção de apresentar a pesquisa e estabelecer um vínculo com os músicos para a realização das entrevistas individuais. A configuração desse grupo foi à mesma do já realizado e, a partir da exposição dos objetivos da pesquisa, alguns participantes se interessaram e foram entrevistados para esse estudo.

## **2.5. Consulta aos prontuários**

Conhecendo um pouco mais das demandas, agravos e situações vivenciadas pelos músicos no cotidiano de sua atividade, iniciamos a pesquisa aos prontuários dos músicos atendidos em 2015. Essa consulta ocorreu no Serviço de Arquivo Médico e Estatística (SAME) do Hospital das Clínicas da UFMG entre os meses de agosto e setembro de 2015.

Na consulta aos prontuários procuramos identificar informações como: sexo, idade, escolaridade, ocupação, tipo de instrumento, experiência na música e experiência profissional, vínculo trabalhista, principais queixas físicas e relato de afastamento da atividade profissional. A intenção ao coletar esses dados foi identificar a população de músicos atendida no ambulatório. Além disso, estivemos atentos a outras informações que por ventura poderiam ter relação com o trabalho e que impactavam a saúde do músico, como a carga de trabalho.

Foram colhidas e analisadas as mesmas informações nos prontuários dos músicos atendidos pelo Programa e que participaram do grupo de autogerenciamento no primeiro e no segundo semestre de 2015. Os dados coletados foram anotados e, posteriormente, foram

---

<sup>4</sup> Outros dados sobre os músicos participantes do grupo 2 podem ser encontrados na Tabela 2 constante dos anexos desse trabalho.

transcritos para as planilhas 1 e 2, constantes nos anexos dessa dissertação. Discorreremos mais detidamente sobre o perfil dos músicos atendidos no ambulatório ao longo dos capítulos e nas análises sobre a pesquisa realizada.

## **2.6. Músicos entrevistados**

No final do mês de agosto de 2015, iniciamos as entrevistas em profundidade com os músicos atendidos pelo ambulatório. Tendo sido convidados músicos do primeiro e do segundo grupo realizados nesse ano. Contudo, devido a maior proximidade e a facilidade de agendamento com os músicos que ainda estavam frequentando o grupo, dos cinco entrevistados, quatro eram participantes do Grupo 2 e somente um do Grupo 1.

Para a participação na pesquisa foram entrevistados músicos que tinham formação técnica, superior ou estavam cursando graduação na área da música, e declaram exercer alguma atividade profissional remunerada como músico em apresentações solo, em grupos ou em orquestras ou atuavam como professor ou técnico em shows e gravações. Todos os entrevistados começaram o estudo e a prática de um instrumento musical ainda na infância ou no início da idade adulta e não tinham vínculo trabalhista formal, tendo declarado atuar de forma autônoma, por cachê ou receber bolsas para ministrarem aulas em escolas ou tocar em orquestras universitárias ou de outras instituições. Somente um dos músicos entrevistados, devido ao agravamento de sua condição física, não tinha uma rotina de estudos e de prática com o instrumento. Apesar de ter longa trajetória na área musical e ter sido instrumentista profissional por anos.

Visando garantir o sigilo das informações e situações narradas nas entrevistas e a não identificação dos participantes, optamos por omitir alguns nomes de instituições e atribuímos aos músicos nomes fictícios.

## 2.7. Entrevistas

Minha presença no ambulatório do SEST/HC/UFMG, assim como a participação no grupo, as conversas informais com pacientes e profissionais do Serviço, os atendimentos realizados e o levantamento bibliográfico foram fundamentais para identificar os problemas e deficiências do projeto inicial, além de contribuir para clarificar ideias e formular melhor os objetivos da pesquisa. Essa fase do estudo pode ser denominada de estudo exploratório que, segundo Goulart (2010), tem como finalidade desenvolver, esclarecer e modificar conceitos e ideias, visando formular melhor o problema de pesquisa, desenvolver hipóteses ou aumentar a familiaridade do investigador com o campo de investigação e com os fenômenos a serem pesquisados.

Essa fase de exploração trouxe a possibilidade, como apresenta Hissa (2013), de experimentar esse recorte de mundo que é o ambulatório do Serviço Especial de Saúde dos Trabalhadores e de construir possíveis leituras para descrever a realidade encontrada.

Experimental o mundo é sentir o mundo, deixar se afetar por ele; e isso se dá nos lugares de existência, ao longo da vida dos sujeitos. Quando nos referimos, aqui, à experimentação do mundo, enfatizamos vivências que nos poderão incorporar maturidades, saberes, modos de compreender, ouvir, ver, dialogar. A experimentação do mundo nos permite ampliar as nossas compreensões e, de alguma maneira, refinar as possibilidades de pensamento sobre o mundo e, especialmente, no mundo (Hissa, 2013, p. 135).

Tendo experimentado o campo de estudo e estando mais familiarizada com as particularidades do universo da música e com as questões que permeiam a atividade de trabalho do músico, partimos para a realização das entrevistas.

Conforme exposto anteriormente, os músicos entrevistados foram os que realizaram avaliação médica no SEST/HC/UFMG e que participaram do grupo de autogerenciamento. O objetivo ao realizar as entrevistas individuais foi, a partir da construção de diálogos com os músicos, ter acesso a fatos e a reflexão do próprio sujeito sobre a realidade que vivencia. Ou seja, buscamos ter acesso a uma representação da realidade a partir da ótica de quem a vivencia (Minayo, 2007).

Durante as entrevistas procuramos deixar que os participantes falassem de forma livre sobre a sua inserção na área musical e, em alguns momentos, buscamos aprofundar reflexões e questionamentos acerca das repercussões psicossociais da atividade e de como os

entrevistados viam a relação entre as características de seu trabalho e os possíveis agravos a sua saúde. Elaboramos um roteiro com algumas questões que serviram de guia para as entrevistas, contudo optamos por trabalhar com entrevistas abertas ou em profundidade, por estas permitirem explorar os temas de uma forma mais livre e de acordo com os interesses, saberes e valores dos entrevistados (Minayo, 2007).

Hissa (2013) nos ensina que os sujeitos da pesquisa têm muito a dizer sobre as suas motivações e seus vínculos com o mundo sob interpretação, essa sua relação os colocam em condição privilegiada para dizer de situações, sentimentos, condutas que não poderíamos nem pressentir. Pois, “estão no mundo e é desse mundo que falam: é o seu lugar de dizer e interpretar” (Hissa, 2013, p.145). Contudo, para que tenhamos acesso a esse mundo é preciso estabelecer uma relação de proximidade e confiança, mas que inclua a capacidade de diálogo, a sensibilidade e o traquejo para lidar com as circunstâncias e com o que está sendo dito.

No campo da pesquisa qualitativa, ao contrário do que muitos podem pensar, é fundamental o envolvimento do entrevistado com o entrevistador. Em lugar dessa atitude se constituir uma falha ou num risco comprometedor de objetividade, ela é condição de aprofundamento da investigação e da própria objetividade. (...) A inter-relação, que contempla o afetivo, o existencial, o contexto do dia a dia, as experiências e a linguagem do senso comum no ato da entrevista é condição sine qua non do êxito da pesquisa qualitativa (Minayo, 2007, p. 67-68).

Assim, o convite para participar da pesquisa e as entrevistas se desenvolveram a partir da interação com os músicos. Sendo necessário perceber e adequar à forma de abordagem e o tratamento de alguns assuntos de acordo com a abertura e a disponibilidade dos sujeitos. Além disso, por vezes, foi necessário remarcar as entrevistas ou não insistir com aqueles músicos que se esquivavam dos encontros.

A maior parte das entrevistas foi realizada no ambulatório do SEST/HC/UFMG e tiveram duração de cerca de uma hora e meia. Somente uma participante solicitou que a entrevista fosse realizada na instituição que estuda devido à facilidade de deslocamento. As entrevistas foram realizadas entre o fim de agosto e o meio de setembro de 2015, sendo que quatro entrevistas foram concluídas somente em um encontro. Com uma participante foi necessário interromper a entrevista e retomar em uma nova data, devido a sua disponibilidade de tempo.

Todas as entrevistas foram gravadas e, posteriormente, transcritas pela própria pesquisadora, o que possibilitou retomar as falas, os termos e os conteúdos trazidos pelos

participantes, assim como iniciar o processo de clarificação e composição do material para as análises.

## **2.8. Análise dos dados**

As referências bibliográficas, os dados dos prontuários, as estatísticas, o material resultante das observações e entrevistas foram organizados e agrupados de acordo com os temas presentes nas falas dos participantes. A intenção dessa disposição foi facilitar o processo de análise e interpretação dos dados. Com isso, não pretendemos reduzir a riqueza do que foi trazido pelo campo, nem restringir as falas dos entrevistados a categorias estáticas e desconectadas do contexto em que foram produzidas. A finalidade é realizar uma leitura atenta, que suscite novos questionamentos e favoreça a apropriação das informações trazidas do campo.

Como aponta Minayo (2012), “é preciso investir na compreensão do material trazido do campo, dando-lhe valor, ênfase, espaço e tempo” (p.624). A compreensão e a interpretação são as bases da análise na pesquisa qualitativa. A primeira diz respeito à capacidade de se colocar no lugar do outro, reconhecendo sua singularidade e, ao mesmo tempo, contextualizando a experiência trazida pelos participantes da pesquisa em relação à história e a cultura a qual pertencem, reconhecendo que esse conhecimento da realidade é parcial e inacabado e dependem das relações estabelecidas e dos lugares ocupados por aqueles que falam e os que ouvem. Já a interpretação se funda na compreensão e, é uma apropriação daquilo que se compreende. Ou seja, “interpretar é elaborar as possibilidades projetadas pelo que é compreendido” (Minayo, 2012, p. 623).

Esse processo de interpretação do material coletado pelo pesquisador não se dá de forma isenta e imparcial, pois tudo é construído. E, construído por alguém que também está inserido no mundo, que tem seus interesses e ideologias. O pesquisador não vai a campo e nem produz interpretações a partir do vazio, ele é um membro da sociedade e está impregnado por suas representações do mundo, por dados, teorias e conceitos. Assim, é necessário refletir sobre os discursos que são produzidos, localizando de onde o pesquisador fala e qual representação faz dos participantes do estudo. Essa representação será sempre parcial e sem a

pretensão de descobrir verdades únicas e imutáveis sobre os sujeitos, fenômenos e contextos pesquisados (Minayo, 2012; Minayo & Guerriero, 2014).

A interpretação nunca será a última palavra sobre o objeto estudado, pois o sentido de uma mensagem ou de uma realidade está sempre aberto em várias direções. No entanto, quando bem conduzida, ela deve ser fiel ao campo de tal maneira que caso os entrevistados estivessem presentes, compartilhariam os resultados da análise (Minayo, 2012, p. 625).

O que nos propusemos nesse trabalho foi um exercício de objetivação da realidade estudada, mas que leva em conta às dificuldades de compreensão de alguém que não compartilha a mesma atividade de trabalho dos sujeitos pesquisados e, considera a riqueza das vivências e experiências dos interlocutores, ao mesmo tempo em que reconhece o lugar dos diversos interesses e visões. Assim tentamos criar um relato que possibilite, a partir dos depoimentos colhidos, a expressão de características e opiniões singulares, que em alguns momentos se acrescentam e em outros se contrapõem (Minayo, 2012; Minayo & Guerriero, 2014).

Apesar de trabalhar com algumas categorias que emergiram a partir das entrevistas, optamos por realizar uma leitura do material de forma contínua, ao longo de todo o texto da dissertação. Dessa forma, dispusemos as informações geradas nas observações, pesquisas bibliográficas e estatísticas, dados dos prontuários e das conversas com os músicos, diluídas nos conteúdos dos capítulos, com a intenção de enriquecer a leitura teórica e estabelecer diálogos com as vivências do campo.

### 3. TRABALHO E ERGOLOGIA

*A atividade é sempre um tensionamento entre várias atividades possíveis. Para além de uma concepção amorfa, desencarnada, da atividade de trabalho, propõe-se incluir nesse conceito os conflitos do real. Sendo a atividade um processo de escolhas entre vários possíveis, atividade não é somente aquilo que se faz. O real da atividade é também o que se escolhe não fazer, o que não se pode fazer, o que se tenta fazer sem conseguir, o que se desejaria fazer, o que não se faz mais (Silva, 2014, p. 83).*

Desde a antiguidade o homem, através do trabalho, age sobre a natureza e produz os meios materiais para sua existência. O trabalho é a base sobre a qual o homem constrói sua história sendo este o principal elo do homem com o mundo e com outros homens. Ao longo dos séculos e de acordo com as forças sociais e políticas predominantes, o trabalho adquiriu diferentes significados, sobretudo de conotação negativa, entre eles de punição e expiação de pecados. A partir da revolução industrial, devido à necessidade de mão de obra, solidifica-se a ideia do trabalho como necessário e benéfico para o ser humano. No capitalismo, o trabalho adquire grande importância e passa a ser relacionado com a venda que o homem faz de uma parcela de seu tempo. Ou seja, o trabalho é visto como uma mercadoria e seu conceito confunde-se com o de emprego (Araújo & Sachuk, 2007).

Conforme observa Lhuilier (2005), o trabalho assalariado, entendido como uma entidade abstrata, independente de conteúdo e concebido como uma mercadoria que se troca por salário, nasce com a economia de mercado e não considera todas as formas de trabalho humano. O trabalho vai além de relações de subordinação e contempla uma gama de atividades humanas que implica a relação consigo próprio e com os outros e a confrontação com o real. Configura-se como um espaço de construção do sujeito, ao mesmo tempo, tem um caráter fundamentalmente social, pois é realizado com os outros, para outros e é subordinado a um fim coletivo.

O trabalho é sempre guiado, ao mesmo tempo, pela conduta do sujeito e suas motivações, pela realidade a ser transformada e pelas atividades e expectativas dos outros (prescritores, coautores ou clientes do trabalho realizado). Assim, caracteriza-se por ser uma atividade humana contextualizada, que tem uma finalidade e transforma seu autor e seu mundo. Nessa ação sobre a natureza, o homem coloca em jogo suas razões e até sua

possibilidade de existir, por isso, o trabalho não pode ser separado das demais atividades humanas, individuais, coletivas ou cívicas (Lhuilier, 2014).

A partir desses elementos podemos compreender que o trabalho ultrapassa as relações contratuais, pois comporta para o homem toda uma gama de possibilidades de construção e transformação de si e do mundo. No trabalho, o sujeito ao ser confrontado com os obstáculos do real e pelas exigências do viver e do fazer juntos, pode criar novas normas, mobilizando seu poder de agir, suas capacidades de criação, reinvenção e de resistência (Bendassolli & Soboll, 2011; Lhuilier, 2014).

Essa concepção de trabalho tem sua base nas perspectivas clínicas do trabalho, em especial a ergologia e a psicossociologia do trabalho, que buscam demonstrar a relação entre o trabalho e os processos de subjetivação, entre o mundo psíquico e o social. “As clínicas do trabalho defendem a centralidade psíquica e social do trabalho, entendido como uma atividade material e simbólica constitutiva do laço social e da vida subjetiva” (Bendasolli & Soboll, 2011, p. 17).

Considerando essa abordagem clínica e que esta pesquisa busca, a partir das narrativas dos trabalhadores, a relação dos sujeitos com o trabalho, escolhemos como referencial teórico a ergologia. Pois, esta amplia o olhar sobre todas as dimensões da atividade humana e, ao mesmo tempo, enfatiza o micro das situações de trabalho. Buscando no debate de experiências e conceitos a possibilidade de conhecer melhor a complexidade da atividade humana e de trabalho. Além disso, propõe colocar em debate os diferentes saberes, disciplinas e abordagens sobre o trabalho (Schwartz & Durrive, 2007; Trinquet, 2010; Athayde & Brito, 2011).

A ergologia é um método de investigação pluridisciplinar em função de a atividade humana ser muito complexa para se compreender e analisar a partir de uma única disciplina, qualquer que seja ela. *Todas são necessárias, embora nenhuma seja suficiente.* Trata-se, portanto, de colocar em dialética – e não somente de sobrepô-las umas sobre as outras – o conjunto dos saberes elaborados pelas outras disciplinas. E quando se faz isso, não somente se tem uma visão mais realista e completa da situação real da atividade de trabalho humano, mas se descobre uma outra dimensão (Trinquet, 2010, p. 94).

Dessa forma, a ergologia abre espaço para se agregar aportes de diversas disciplinas que estudam o trabalho, contribuindo para a análise do trabalho em toda sua complexidade, ao mesmo tempo em que busca na experiência, nas situações concretas e nos saberes daqueles que a vivenciam, legitimar os conhecimentos sobre as situações de trabalho (Schwartz & Durrive, 2007; Athayde & Brito, 2011).

Neste capítulo apresentaremos os principais conceitos utilizados pela ergologia, tais como: usos de si, atividade, corpo si, normas, valores. Além disso, discutiremos sobre as contribuições da ergologia para o estudo da relação saúde e trabalho e a perspectiva psicossociológica, com a qual escolhemos dialogar. Também apresentaremos um breve histórico sobre o campo da saúde do trabalhador.

### **3.1. A perspectiva ergológica**

A ergologia surgiu na França no início dos anos 1980, momento de mudanças no mundo produtivo e de questionamentos em relação ao futuro do trabalho. Visando conhecer esse trabalho que se modificava, pesquisadores e protagonistas da atividade de trabalho se reuniram na Universidade de Provence, para criar uma experiência que a princípio foi denominada de análise pluridisciplinar das situações de trabalho (APST) e, no início dos anos 90, passa a ser chamada de ergologia (Schwartz & Durrive, 2007; Athayde & Brito, 2011).

Influenciada por pensadores do campo da filosofia da vida, como Canguilhem, da etnologia da pré-história (Leroi-Gourhan) e, principalmente pela ergonomia da atividade, liderada por Wisner, a ergologia se propõe a estabelecer um exercício cooperativo, entre os diversos saberes acadêmicos que tem relação com o trabalho e as experiências, saberes, valores investidos pelos trabalhadores no exercício de sua atividade. A ergologia não pretende se configurar como uma nova disciplina e sim, como um modo de focalizar o trabalho e de produzir conhecimento sobre ele e suas relações (Schwartz & Durrive, 2007; Brito, 2004; Athayde & Brito, 2011).

A ergologia, ressalta Pierre Trinquet (2010), estuda toda a atividade humana e, de maneira especial, a atividade humana do trabalho. Tem como objetivo conhecer e analisar a complexidade da atividade laboriosa, contribuindo para torná-la mais eficaz e rentável nos aspectos econômicos, sociais e humanos. Para isso utiliza como método, a colocação em diálogo dos saberes erudito e da experiência, no seio de um dispositivo dinâmico de três polos (DD3P). Esse dispositivo provoca uma troca de saberes e gera aprendizagens mútuas entre os participantes.

Os dispositivos dinâmicos de três polos (DD3P) são espaços onde pesquisadores de diversos campos do conhecimento e trabalhadores de vários setores colaboram para construir

um novo regime de produção de saberes sobre o trabalho. Os dispositivos recuperam a complexa relação teoria e prática e buscam realizar uma síntese entre abordagens científicas sobre o trabalho, contudo ancorando-se na realidade da atividade. Assim, ao invés de se sobrepor os diversos conhecimentos sobre o trabalho, trazem para o debate os saberes daqueles que vivenciam a atividade e podem colocar questões e conhecimentos originários da prática (Trinquet, 2010; Cunha, 2014).

Esse método se funda em uma posição de “desconforto intelectual”, noção chave da ergologia, e que diz respeito a uma postura de abertura e aceitação de que não sabemos tudo e que os outros, mesmo não concordando conosco, podem possuir uma parte da verdade. Em outras palavras, essa posição implica “admitir e aceitar que não sabemos tudo e que nunca poderemos sabê-lo, quando se trata de agir sobre e com os humanos; que não há verdade imutável e definitiva; que nunca há somente uma maneira certa para fazer as coisas” (Trinquet, 2010, p.100).

Os diálogos que ocorrem no âmbito dos dispositivos dinâmicos de três polos são caracterizados por um “processo socrático de duplo sentido”, em que não há somente aquele que sabe e coloca questões para aqueles que são executantes e estão na ignorância, mas os executantes também colocam questões àqueles que possuem o conhecimento (Trinquet, 2010). Ou seja, tanto os detentores dos saberes acadêmicos, como os trabalhadores, detentores dos saberes da prática, são protagonistas do processo de elaboração do conhecimento e devem buscar juntos às respostas sobre as situações de trabalho.

Cada polo do dispositivo congrega diferentes saberes, competências e conhecimentos e seus integrantes buscam conhecer e reconhecer o seu ponto de vista, interesses e concepções junto aos outros polos. Entretanto, nos polos não há indivíduos bem definidos e sim uma entidade de ideias, conceitos e interesses, sendo que cada ator pode intervir em diversos polos (Trinquet, 2010).

O primeiro polo do dispositivo refere-se aos “saberes constituídos”, que são os conceitos, competências e conhecimentos disciplinares acadêmicos e/ou profissionais; saberes exteriores e anteriores a situação de trabalho. São esses saberes que permitem elaborar as prescrições e estão em desaderência com a situação de trabalho. Os “saberes investidos” compõem o segundo polo do dispositivo - são os saberes da prática, gerados através dos debates de normas que ocorrem na atividade. Esses saberes são resultado de uma história singular, estão ligados a uma atividade específica e situados no tempo e espaço, por isso são saberes em aderência com a atividade (Trinquet, 2010).

Primeiramente, a ergologia adjetiva esse saber de *investido* porque remete à especificidade da competência adquirida na experiência da gestão de toda a atividade de trabalho. E esta experiência *é investida* nesta situação única e histórica. Trata-se de um saber que está em *aderência* com a atividade. Ele não é formalizado e nem escrito em qualquer lugar (Trinquet, 2010, p. 101).

Para que os debates entre esses dois polos aconteça é necessário à existência de um terceiro polo, que compreende uma postura ética e de respeito com os diferentes saberes, sem superposições hierárquicas, e que favoreça a construção de parcerias. Esse espaço deve proporcionar aos interlocutores definir e elaborar pontos de vista, expor diferenças e opiniões divergentes para a busca de soluções compartilhadas. Esse terceiro polo, das exigências éticas e epistemológicas, está ancorado em uma filosofia da humanidade, numa maneira de ver o outro como seu semelhante. Nesse polo não há saberes constituídos ou saberes investidos nas atividades, mas exige dos participantes uma abertura para a atividade e, ao mesmo tempo, a aceitação e aprendizagem dos conceitos (Schwartz, 2000; Trinquet, 2010).

Ao propor investigar o trabalho a partir do dispositivo dinâmico de três polos a ergologia busca evitar mutilações conceituais, aprofundando os debates entre o conceito e a experiência e ampliando a ideia de trabalho como atividade (Cunha, 2014).

A atividade, micronível do trabalho, é identificada pela ergologia como um contínuo *debate de normas* e representa uma *dramática de uso de um corpo si*. Uma vez que, na atividade de trabalho há sempre uma distância entre o que foi pensado (*trabalho prescrito*) e o que de fato foi feito (*trabalho real*), ou seja, a atividade nunca é pura execução, pois o trabalhador tem sempre que lidar com as “infidelidades do meio”, com aquilo que é sempre variável, não antecipável. No trabalho as pessoas precisam fazer a gestão dessa distância que passa por escolhas que são realizadas em função de valores. Assim, no interior da atividade existem sempre *debates de normas* (Schwartz & Durrive, 2007; Schwartz, 2014).

O *corpo-si* é a entidade que conduz e arbitra essa distância entre o prescrito e o real (Schwartz & Durrive, 2007). É a pessoa em atividade, “centro de arbitragens que incorporam o biológico, o psicológico, o social, o institucional, os valores em jogo, a relação com o tempo e com os diferentes níveis de racionalidade” (Athayde & Brito, 2011, p. 262).

Podemos dizer que, como as situações de trabalho sempre variam, é necessário que o trabalhador faça *uso de si*, de suas capacidades de seus recursos e das suas escolhas para gerir essas variabilidades. Contudo, no trabalho sempre está em jogo um uso de si por si e um uso de si por outros. Em outras palavras, na atividade de trabalho os sujeitos fazem uso de si de acordo com seus próprios interesses e das demandas que os outros lhe fazem. Há sempre uma

tentativa de *renormalização* das regras, dos protocolos, de tudo que é anterior à atividade (normas antecedentes) de acordo com a história e valores singulares (Schwartz & Durrive, 2007).

O uso de si e o uso de si por outros remete para o encontro de uma história singular e de um contexto social, pois ao ressingularizar o meio de trabalho o sujeito faz escolhas e estas escolhas engajam aqueles envolvidos direta ou indiretamente no trabalho. Dessa forma, ao escolher agir desta ou daquela maneira, as pessoas escolhem também a relação com os outros ou com o mundo em que querem viver. Ao gerir as infidelidades do meio, as pessoas o recentram de acordo com suas próprias normas, tornando-o vivível. A pura execução é impossível (Schwartz & Durrive, 2007).

Ser determinado completamente pelas normas, pelas imposições de um meio exterior, não é “viver”, é ao contrário algo profundamente patológico. A vida é sempre tentativa de criar-se parcialmente, talvez com dificuldade, mas ainda assim, como *centro em* um meio e não como algo *produzido por* um meio (Schwartz & Durrive, 2007, p. 192).

A ergologia aponta para a impossibilidade de antecipar totalmente as condições do meio, já que para o ser humano seria invivível um mundo onde não pudesse colocar um pouco de si. Assim, o sujeito é sempre convocado a fazer uso de si para tratar os acontecimentos do meio, para lidar com aquilo que foge da sequência habitual da vida e isso também gera novas variabilidades, transformando a relação com o meio e entre as pessoas. “A situação é então matriz de variabilidade, matriz de história porque engendra outros possíveis em razão das escolhas a fazer (micro escolhas) para tratar os acontecimentos. A atividade aparece então como uma tensão, uma dramática” (Schwartz & Durrive, 2007, p.25).

Nesse ponto a ergologia se apoia na noção de saúde proposta por G. Canguilhem, segundo a qual essa seria a capacidade de estabelecer normas diferentes em situações diferentes. Assim, ao se engajar no debate de normas, nessa tentativa de desanonimar o meio, há sempre para o sujeito um risco de falhar. Pois, ao ter que tomar decisões, preenchendo o “vazio de normas”, aquilo que não está contemplado nas regras ou procedimentos, ao escolher essa ou aquela direção, o sujeito corre o risco de gerar novas dificuldades, de desagradar, de falhar (Schwartz & Durrive, 2007). A saúde, então é a procura do sujeito por um equilíbrio entre suas próprias normas, do coletivo, da organização ou do universo político em que está inserido. De acordo com Canguilhem (1990), é uma forma de abordar a existência com uma sensação não somente de possuidor, mas, se necessário, de criador de valor, de instaurador de normas vitais.

O adoecimento, por outro lado, caracteriza-se como uma redução da margem de tolerância as infidelidades do meio. Em outras palavras, o sujeito perde um pouco da sua capacidade de renormalizar, de criar novas normas de vida, de fazer escolhas e arbitragens (Canguilhem, 1990). Contudo, não é possível compreender a relação entre o humano em atividade de trabalho e o meio produtivo de maneira determinística. Pois, conforme apresenta Eliza Echternacht (2008) a partir da leitura de Canguilhem,

Saúde e Doença são realidades construídas a partir de uma complexa interação entre as concretudes da condição humana e a elaboração de sentidos. Essa elaboração pressupõe um debate entre a normatividade vital e a normatividade social, o que significa que as relações entre cada homem e seu meio mobiliza em si mesmo um complexo sistema de valores que fundamenta sua atividade normativa. A vida não é indiferente às suas próprias condições, ao contrário, viver é posicionar-se (Echternacht, 2008, p.50).

Esse entendimento, explica Echternacht (2008), baseia-se na proposta de Canguilhem de que a interação entre o corpo humano e seu meio é de tipo biológico e não de tipo físico-químico, pois não há um corpo submetido ao meio e que apenas emite respostas reflexas a um conjunto de mecanismos físico-químicos. O ser vivo compõe seu próprio meio, ou seja, esse meio é fruto de uma elaboração de sentido.

O meio humano é centrado no significado da vida do homem, o que faz com que este meio esteja em permanente reconstrução orientada pelos sentidos atribuídos ao meio pelo próprio homem. Não basta portanto que o meio carregue impulsos, é preciso que estes impulsos sejam percebidos, o que implica uma atitude vinculada à experiência do ser (Echternacht, 2008, p.50).

Assim, as contingências postas pelo meio são percebidas como tarefas ou provas, fazendo com que o ser humano estabeleça diferentes respostas de acordo com sua inserção e as possibilidades encontradas na vida coletiva em determinada cultura. A saúde e a doença são experiências humanas, determinada pelos debates entre a história de cada um e o meio onde sua vida se faz possível. Ou seja, é sempre singular a experiência que cada um faz da polaridade entre as normas vitais e sociais. A saúde então se “manifesta como possível construção de si-mesmo em um meio reconhecido como próprio, sendo portanto, critério implícito do viver” (Echternacht, 2008, p.50).

Ancorada na ideia da vida como atividade normativa proposta por Canguilhem, a ergologia sustenta que o estudo do sofrimento no trabalho deve se dar pela via da atividade e da singularidade, pois ao se ater somente ao sofrimento perde-se o que o sujeito faz, as

gestões que realiza para lidar com tudo que perpassa sua vida dentro e fora do trabalho (Brito, 2004; Schwartz & Durrive, 2007).

A partir da perspectiva ergológica entendemos que os trabalhadores ao serem confrontados com o real, precisam gerir diversos aspectos (históricos, sociais, singulares, etc.) que perpassam sua atividade. Sendo que para isso, o trabalhador utiliza-se de si, de seu corpo, de seu intelecto, de suas aprendizagens e busca recriar o mundo, o meio onde vive e trabalha, de acordo com seus valores, buscando um ténue equilíbrio entre o que lhe exigem e o que coloca de si - processo que visa à produção da saúde. Assim, para compreendermos toda a complexidade da atividade humana é necessário nos aproximar das situações de trabalho, ouvindo aqueles que a realizam e, ao mesmo tempo, dialogando e interpelando os conceitos.

A ergologia, como propõe Schwartz, não é um *métier* novo, que surge a partir de um campo conceitual específico, todavia institui que os conceitos sejam produzidos o mais próximo possível do que ocorre de fato na atividade. Dessa forma, o que propormos ao utilizar a ergologia como referencial teórico é uma tentativa de nos aproximarmos o máximo possível dos debates de normas e valores que vivem os músicos no dia a dia do trabalho, como gerem sua atividade e enfrentam os constrangimentos.

### **3.2. Diálogo entre ergologia e psicossociologia do trabalho**

Para melhor compreender a atividade de trabalho a ergologia pressupõe o diálogo entre as diversas disciplinas que se debruçam sobre esse campo. De acordo com os objetivos dessa pesquisa e principalmente por seu interesse em abordar os aspectos psicossociais da atividade, os sentidos e a repercussão do trabalho no cotidiano dos músicos, entendemos ser relevante estabelecer um diálogo entre os conceitos da ergologia e da psicossociologia do trabalho.

O nascimento da psicossociologia se deu nos anos 1930 e pode ser caracterizada por um conjunto de práticas de intervenção e pesquisa que incidem na análise das relações indivíduo/sociedade, articulando campo social, condutas humanas e vida psíquica. Em seu desenvolvimento há contribuições de diversas disciplinas, a saber: antropologia, sociologia, psicanálise, ciências da linguagem, psicologia, psicologia social e filosofia. A psicossociologia interessa-se pelo funcionamento dos grupos e organizações, processos de

mudanças, relações de poder, conflitos psicológicos e sociais, relação entre pesquisa e prática social, e as pesquisas e intervenções da área têm sido realizadas nos mais diversos contextos - grupos, organizações, instituições, comunidades, entre outros (Barus-Michel et al, 2005; Carreteiro & Barros, 2011; Cunha, 2014).

A psicossociologia, por não ter objeto próprio (Carreteiro & Barros, 2011), não atribui lugar central ao trabalho. Contudo, como exposto anteriormente, o trabalho constitui-se como fundamento da construção do sujeito e das unidades sociais e por isso, para compreendê-lo, torna-se fundamental pensar a relação indivíduo-sociedade. Sendo as contribuições da psicossociologia importantes para os estudos e intervenção no trabalho.

Entendendo a experiência de trabalho como constitutiva da condição humana, o que psicossociologia do trabalho propõe não é aplicar os conceitos da psicossociologia à cena do trabalho, tratando-o somente como um seguimento da vida social e sim, empreender uma reavaliação do quadro teórico e metodológico da psicossociologia sob o ponto de vista dos conceitos de atividade, de ação e de práxis (Lhuillier, 2014).

Nessa perspectiva Lhuillier (2014) propõe que as intervenções da psicossociologia do trabalho sejam conduzidas a partir da atividade, já que esta exerce um papel mediador entre vida psíquica, prática social e funcionamento organizacional. Assim, os aportes da psicossociologia do trabalho contribuem de maneira especial para a compreensão do “desenvolvimento da atividade própria do sujeito (e da subjetivação que daí decorre), a ligação entre a atividade e a práxis, bem como a participação no trabalho de cultura e em todos os campos de atividades” (p.17).

Por ser uma perspectiva multidisciplinar a psicossociologia do trabalho busca recursos teóricos e metodológicos na psicossociologia social clínica e nas ciências do trabalho (psicologia, psicopatologia, sociologia do trabalho e ergonomia da atividade) (Lhuillier, 2014).

Em relação à abordagem do sofrimento no trabalho, a psicossociologia entende que não é a simples satisfação de desejos pessoais e nem a conformidade a modelos genéricos de profissão, que dá para o sujeito valor à sua atividade. E sim, “sua ligação a controvérsias axiológicas, algo que vai além de cada um dos segmentos da divisão técnica, social, moral e psicológica do trabalho” (Lhuillier, 2014, p.16). Pois, essas controvérsias axiológicas ultrapassam a atividade, as profissões e as organizações e colaboram para o trabalho de cultura – civilização do real e de humanização.

O trabalho de cultura, encontrado em cada uma de nossas atividades, inscreve o sujeito em um projeto trans-histórico - a civilização a ser preservada e desenvolvida. As atividades

amenizam uma parte do sofrimento ontológico, vivência de desprazer e busca de vias substitutivas de satisfação. Esse sofrimento liga-se a finitude da vida, do qual decorre a importância da transmissão, até mesmo no trabalho; a prova de realidade, que impõe dificuldades para a realização de desejos e projetos e que apoia a busca de modificação da realidade e não só a adaptação a ela; a relação com outros seres humanos e que, pela mediação de um trabalho em comum, solicita o investimento nas vias de resistência a destrutividade (Lhuilier, 2014).

A nosso ver, a saúde pensada a partir das proposições de Lhuilier (2014) sobre a psicossociologia do trabalho, depende do grau de poder que o sujeito dispõe para renormalizar o meio, individual e coletivamente; da articulação entre a atividade e a práxis, que dá sentido aos gestos e condutas; da manifestação da criatividade; da realização de tarefas que são fonte de prazer e gratificação narcísica. Em suma, a saúde pode ser vista como a possibilidade do sujeito de se reconhecer naquilo que faz, construindo seu meio de vida e distanciando-se da simples adaptação.

Retomando a possibilidade de diálogo entre a ergologia e a psicossociologia, vemos na concepção de saúde uma proximidade e, ao mesmo tempo, um campo que pode ser mais bem compreendido ao considerarmos não só o debate de valores e o uso de si, mas também os aspectos subjetivos, simbólicos, pulsionais e libidinais envolvidos nas vivências de prazer e sofrimento na atividade de trabalho.

Ambas as perspectivas também se aproximam ao reforçar que para a compreensão da complexidade da atividade é necessário buscar a inter, multi e transdisciplinariedade na produção de saberes. Além disso, compartilham o entendimento de que só é possível construir conhecimentos sobre o trabalho se os protagonistas da atividade cooperarem em dispositivos e abordagens metodológicas especialmente criadas para esse fim (Cunha, 2014).

Ao realizarem uma leitura antropológica do trabalho e colocarem na cena sujeitos inteiros, a psicossociologia e a ergologia, contribuem para esclarecer múltiplos aspectos da experiência de trabalho (prazer, dor, sofrimento, saúde) e do exercício profissional (Cunha, 2014).

Nesse diálogo interspectivas, surgem novos aportes para pensar as articulações do trabalho com a vida, com a formação de identidades, de competências profissionais, com os meandros do ser nos ofícios laborais. O desafio é comum: integrar um olhar mais plural sobre a experiência dos trabalhadores em nossas análises, entendendo a complexidade dessa experiência; compreender saberes e valores operantes nas situações de trabalho, tendo em vista sua transformação. Tanto a ergologia quanto a psicossociologia do

trabalho, na condição de clínicas, visam ao favorecimento da melhoria das condições de trabalho dos indivíduos por meio da ampliação do seu poder de agir (Cunha, 2014, p. 56).

Dessa forma, para a compreensão dos aspectos psíquicos e sociais do trabalho na realização dessa pesquisa, entendemos ser de suma importância integrar as contribuições da ergologia e da psicossociologia. Buscamos nessas perspectivas elementos para lidar com o campo, os sujeitos envolvidos e as relações estabelecidas, assim como conceitos que auxiliassem a compreensão do concreto da atividade na música, sua rotina de estudos e apresentações, suas relações de trabalho, os ganhos subjetivos e as estratégias utilizadas pelos músicos para lidar com as exigências, as dores e os danos decorrentes da atividade.

### **3.3. Saúde do trabalhador**

Já apresentamos algumas noções de saúde e sofrimento no trabalho a partir da ergologia e da psicossociologia, contudo acreditamos ser importante referenciar essa discussão também no campo da saúde do trabalhador.

O campo de estudo da saúde do trabalhador surge no interior da saúde coletiva, a partir dos questionamentos acerca do processo de produção social da saúde/doença em uma coletividade. Para esse fim a saúde coletiva passou a estudar o processo de produção, já que isso permitiria conhecer as especificidades dos tipos de trabalho e, conseqüentemente, as formas de desgaste dos diferentes grupos. Instrumentos transdisciplinares de pesquisa foram desenvolvidos e buscaram-se nos estudos novos arranjos nos quais os trabalhadores exerciam papel central. Essa abordagem se consolidou ao se aproximar da experiência desenvolvida pelo Movimento Operário Italiano (MOI)<sup>5</sup> (Brito,2004).

Intervir nas relações entre o trabalho e a saúde é o objetivo do campo da saúde do trabalhador. Para isso, os estudos partem do processo de trabalho e levam em conta a experiência e a subjetividade do trabalhador. É nos grupos humanos, inseridos em contextos

---

<sup>5</sup>O Modelo Operário Italiano (MOI), instrumento de análise e interpretação da realidade concreta do trabalho, foi desenvolvido por um grupo de operários e técnicos de Turim na Itália. Tinha como referencial teórico, conceitos como: grupo homogêneo, a valorização da subjetividade operária, a não delegação e a validação consensual. Esses elementos instrumentalizaram os trabalhadores a investigar os seus locais de trabalho e a lutar pela sua transformação. O MOI configurou-se como importante mecanismo de organização dos trabalhadores na luta pela defesa das condições de saúde no trabalho (Kuchenbecker, 1992).

sociais específicos, que se buscam os nexos biopsíquicos historicamente determinados das doenças e não nos indivíduos. Pois, entende-se que os ambientes são uma síntese das formas sociais. Essa compreensão distancia-se da concepção de causalidade das doenças, que estabelece um vínculo causal das doenças a um agente específico ou a um grupo de fatores de risco presentes no ambiente de trabalho. A saúde, portanto, é vista como uma luta permanente em meio às forças políticas. Assim, para combater os danos à saúde é necessário conhecer o trabalho (como ele é efetivado e sob quais condições sociais), modificando o processo de trabalho e as relações sociais que o envolvem (Brito, 2004).

Essa concepção sobre a relação saúde/trabalho tem implicações ainda mais abrangentes, entendendo que o trabalho é central no estabelecimento do quadro de saúde dos grupos humanos, pois define os meios que os indivíduos terão disponíveis para lutar contra os agravos e sofrimentos e mesmo a possibilidade de “ficar doente e recuperar-se” (Brito, 2004, p. 93).

A saúde do trabalhador considera o trabalho “como o espaço de dominação e submissão do trabalhador pelo capital, mas, igualmente, de resistência, de constituição e do fazer histórico” (Mendes & Dias, 1991, p. 347). Os trabalhadores assumem um papel de protagonistas na história, buscando o controle sobre as condições e os ambientes de trabalho, no intuito de torná-los mais salubres. Esse processo é lento, contraditório e desigual e depende da inserção dos trabalhadores no processo produtivo e do contexto sócio-político de determinada sociedade.

Assim, a saúde do trabalhador apresenta expressões diferentes segundo a época e o país, e diferenciada dentro do próprio país, como pode ser observado na Itália, na Escandinávia, no Canadá, ou no Brasil. Porém, apesar das diferenças, mantém os mesmos princípios - trabalhadores buscam ser reconhecidos em seu saber, questionam as alterações nos processos de trabalho, particularmente a adoção de novas tecnologias, exercitam o direito à informação e a recusa ao trabalho perigoso ou arriscado à Saúde (Mendes & Dias, 1991, p. 347).

No Brasil, a constituição do campo da saúde do trabalhador inicia-se no final da década de 1970, através da instauração de equipes multidisciplinares de pesquisa e com as primeiras tentativas de implantação de serviços de atenção à saúde dos trabalhadores na rede pública. Há nesse início grande interesse pela experiência italiana e são promovidas visitas e intercâmbio de técnicos e trabalhadores da saúde à Itália. Dessa troca de conhecimentos são incorporados a esse campo de estudo no Brasil a interdisciplinaridade e a participação dos trabalhadores nas pesquisas (Brito, 2004).

A emergência do campo da Saúde do Trabalhador ocorre simultaneamente à maturação do processo de industrialização, originando nos anos de 1970 o surgimento de uma classe industrial urbana nos países da América Latina. Os trabalhadores organizados tornam-se protagonistas na luta pela melhoria das condições de trabalho e, através de parcerias com intelectuais dentro e fora das universidades, avançam as discussões e amplia-se o envolvimento da rede de saúde pública e a criação de programas de saúde do trabalhador (Lacaz, 2007).

A institucionalização das ações de saúde do trabalhador e sua implantação no âmbito do Sistema Único de Saúde (SUS) ocorreram entre 1987 e 1990. E foram conquistas importantes para os trabalhadores, pois estes conseguiram participar da elaboração das políticas públicas e aprovar propostas de gestão e controle social compartilhado (Brito, 2004; Lacaz, 2007).

Assim, são criados Centros de Referência em Saúde do Trabalhador (CRST), serviços especializados que visavam concentrar as ações de saúde do trabalhador e tornam-se referência para a atenção básica. Em 2002, é criada a Rede Nacional de Atenção Integral à Saúde do Trabalhador (Renast) que objetiva integrar as ações de assistência ao trabalhador em todos os níveis de complexidade, através de atividades de assistência, vigilância e educação, priorizando os investimentos nos CRST's. Em 2005, há uma ampliação e fortalecimento da Renast com a inclusão das ações de saúde do trabalhador na rede de atenção básica, a implementação das ações de vigilância e promoção, a criação e indicação da Rede de Serviços Sentinela e o estabelecimento de municípios Sentinela em saúde do trabalhador. Atualmente os Centros de Referência, que passaram a se chamar Cerest, estão presentes em todos os estados do Brasil e permitiram progressos setoriais, acúmulo de experiência e conhecimentos técnicos (Lacaz & Santos, 2010).

A partir dessa breve contextualização do campo da saúde do trabalhador e sua implementação no Brasil, podemos perceber como o contexto social, econômico e político foi propício para a organização dos trabalhadores e o estabelecimento das lutas para garantir direitos e boas condições de trabalho. Vemos como os trabalhadores assumiram uma postura ativa e propositiva, evocando suas experiências e tornando-se protagonistas no controle e produção de um ambiente mais saudável para exercer seu trabalho. Contudo, atualmente tem havido um grande enfraquecimento dos movimentos de representação dos trabalhadores, o agravamento da precariedade dos postos de trabalho, a perda de direitos e o aumento do desemprego. O que tem levado a uma desarticulação das categorias profissionais e ao

arrefecimento da força dos movimentos para reivindicar melhorias nos ambientes de trabalho e, apesar de existir uma rede de serviços estruturados com ações de prevenção e vigilância, observamos cada vez mais queixas de adoecimento físico e mental, decorrentes da inserção precária e da sobrecarga vivenciada pelos trabalhadores.

É importante ressaltar que o campo da saúde do trabalhador, assim como a ergologia e a psicossociologia, atribui grande importância à participação dos trabalhadores nos estudos e na construção de intervenções e ações que visam à melhoria das condições de exercício profissional, a apropriação pelos trabalhadores da dimensão humana do trabalho e o protagonismo destes no processo de desenvolvimento individual, coletivo e social. Além disso, pensam o trabalho como algo concreto e produtor da história.

Nos próximos capítulos, iremos desenvolver as análises, articulando os conceitos dispostos nesse referencial teórico e os acontecimentos do campo, identificando as especificidades do trabalho na música e a percepção dos músicos sobre sua atividade.

#### 4. ATIVIDADE DE TRABALHO NA MÚSICA

*[Trabalhar na música] é uma vida maravilhosa, mas é algo que você precisa se dedicar. Agora, não é só prazer, como muita gente pensa. Igual eu já ouvi: “que legal! Puxa vida, invejo vocês, deve ser tão bom, por que música traz tanto prazer”. Mas não é só prazer. Tem também muita responsabilidade e tem esses momentos de tensão. Se você não aprender a administrar isso vai te prejudicar. Isso vai te deixar doente (Luciana).*

A arte é uma forma de expressão humana, através da qual um indivíduo ou grupo retrata emoções, sentimentos e informações. Esta é condicionada historicamente e pode se dar de variadas formas: música, dança, literatura, pintura, teatro, etc. Independente de sua forma de manifestação, a arte objetiva satisfazer “as necessidades estéticas de uma dada sociedade, interligando o social e o individual” (Costa, 2003, p.4).

A música, uma das artes performáticas, é uma forma de expressão essencialmente sonora e está ligada à técnica e a interpretação daqueles que com ela tem contato. Le Rue (1989), citado por Costa (2003), considera que a música, diferentemente das outras artes, não possui conotações absolutas, pois tem uma ampla margem de interpretação para o compositor, para o intérprete e para o ouvinte.

A música possibilita níveis diferenciados de leitura sendo intrinsecamente ambígua por apresentar um caráter lacunar a ser preenchido pela imaginação do ouvinte. Feita por e para seres humanos, caracteriza uma linguagem na medida em que se organiza sobre pressupostos que lhe conferem coerência interna, prescindindo de significados fora de seu âmbito e pertencendo ao universo do não-verbal. Configura-se simultaneamente um objeto particular situado em um percurso histórico e uma forma de representar e relacionar-se com o mundo (Costa, 2003, p. 7).

A prática musical articula o fazer, o perceber, o sentir e o usar símbolos, combinando fatores objetivos e subjetivos. “É uma arte temporal passível de análises perceptivas, um processo estético que apresenta experiências diversas aos que dele participam” (Costa, 2003, p.7). Ou seja, o reconhecimento e a forma de uma obra musical dependem do momento histórico em que é composta e executada. Assim como, da percepção e do julgamento daqueles que a presenciam. Nesse universo estão inseridos o compositor, responsável pela criação de uma obra musical; o intérprete que expressa uma versão da obra frente a uma

audiência; o crítico que avalia o desempenho do intérprete e transmite suas impressões; e o público.

O fazer musical depende da comunicação entre o compositor, o intérprete e a plateia, sendo fundamental que o artista obtenha colaboração e reconhecimento desta. Assim, o artista está sempre sob pressão da crítica e do público e vivencia em sua atividade uma exposição constante, principalmente para aqueles que precisam se apresentar ao vivo frente a uma audiência.

Podemos dizer que isso se deve também a natureza da atividade, já que na música exige-se uma “sincronia de movimentos altamente precisos, não possibilitando retoques ao se tornar pública” (Costa & Abrahão, 2003, p.60). West (2004), citado por Nascimento (2013), complementa dizendo que a performance musical é uma das atividades humanas mais difíceis e exigentes, pois na maioria das vezes ocorre em situações onde o custo pessoal, no caso de um fracasso ou de uma atuação num nível inferior ao exigido é muito alto.

A cobrança pela excelência é uma constante no meio musical, tendo sido relatada em diversos estudos e artigos (Costa, 2003; Costa & Abrahão, 2004; Nascimento, 2014; Lisboa, 2014). Podemos notá-la desde a formação até o ingresso no mercado de trabalho. Essa busca por performances de alto nível de excelência exige do músico muitas horas de prática, necessárias à formação e manutenção das habilidades, o que pode gerar um alto nível de estresse ocupacional (Nascimento, 2011).

Ao nos debruçarmos sobre a atividade de trabalho do músico, especialmente daquele responsável por interpretar uma obra frente a uma audiência, notamos que por detrás da aparente facilidade na execução de um instrumento existe uma intrincada rede de exigências físicas, cognitivas e psíquicas. Assim, acreditamos que para a melhor compreensão dos relatos trazidos pelos músicos entrevistados para esse estudo, é necessário discorrer mais detalhadamente sobre a atividade de trabalho do intérprete e as dimensões envolvidas no fazer musical.

#### **4.1 O músico intérprete**

Nessa pesquisa entrevistamos músicos instrumentistas que atuam ou atuaram como intérpretes. Ou seja, são músicos que têm como responsabilidade decodificar prescrições ou

notações do compositor, transmitindo ao público a intenção e as emoções do autor da obra. Para isso, devem conhecer as diferentes formas de interpretar uma obra, utilizando-se de qualidade criativas e comunicativas para fazê-lo (Costa, 2003).

O intérprete tem certa margem de liberdade para executar uma obra, contudo deve respeitar as ideias do compositor. O músico experiente é capaz de transmitir as sutilezas de uma obra musical, evocando na plateia as emoções de seu autor.

Para tanto, o intérprete necessita desenvolver o dom de exteriorizar, de traduzir sensivelmente a música. Frente à interpretação poética, a técnica instrumental se submete, se diversifica e se flexibiliza, conferindo à execução diferentes matizes, desde que o artista se remeta às condições de criação da obra e conheça a singularidade do compositor frente à sua época. Para tornar-se convincente neste processo é preciso, em certa medida, esquecer o instrumento e ater-se à ideia musical que será traduzida, para além de frias dissecações analíticas, recriando as entrelinhas da partitura em um trabalho consciente (Costa, 2003, p. 16).

Interpretar uma obra musical vai muito além da simples repetição de notas, exigindo do músico, além de habilidade técnica no instrumento e conhecimento sobre a obra, a capacidade de transmitir as emoções da música através de seus movimentos e gestos, criando uma versão pessoal da composição.

A partitura pode ser considerada um plano do que será realizado, sendo que esta pode ser analisada em diferentes aspectos, por exemplo, o intérprete pode entender que o que está escrito deve corresponder ao que se ouve ou, por outro lado, corresponder à estrutura formal da obra. Dessa forma, o intérprete ao preparar sua execução de uma dada obra, realiza uma organização sonora imaginável e de acordo com a sua percepção sobre o que está escrito. Isso ocorre porque a notação ou escrita gráfica de uma peça musical não corresponde exatamente ao pensamento do compositor sendo, por vezes, imprecisa e permitindo leituras diversas de um mesmo evento musical (Costa, 2003).

Segundo Costa (2003), até cerca de 1800 os compositores produziam notações musicais da estrutura das obras e não de como deveriam ser interpretadas. O compositor, muitas vezes, escrevia somente as vozes extremas de uma obra, cabendo ao executante completá-la durante cada apresentação. Posteriormente, começam a ser inseridas nas partituras informações sobre a maneira que determinada obra deve ser executada, além de sua estrutura e forma. Assim, além da notação não assegurar a correção da execução da música, existem diferenças entre o momento que a obra foi composta e sua execução em períodos posteriores. Pois, a composição das orquestras, a afinação de instrumentos, a acústica dos

locais de apresentação e mesmo a forma de interpretar, são diferentes e requerem que a partitura seja novamente marcada.

A partir dessa breve contextualização e voltando nosso olhar sobre a atividade de trabalho do músico, percebemos que a interpretação musical requer uma leitura minuciosa da peça e sua adequação ao momento, ao local ou ao resultado sonoro desejado. Sendo essa atividade fruto de um longo processo de aprendizado e formação.

A profissão musical é reconhecida socialmente pela valorização de competências baseadas nas habilidades pessoais do músico (o saber fazer) e que remonta a origem dos ofícios artesanais (Morato, 2010). Na estrutura da antiga tradição dos ofícios artesanais, os pais assumiam o papel de mestre e ensinavam os filhos as artes do ofício. Nos séculos XVII e XVIII, a música ainda mantinha um caráter de ofício e era marcada por grande desigualdade social entre os produtores de arte e os patronos (Elias, 1995).

De acordo com Morato (2010), a partir da modernidade, começa a ser reservado um tempo (infância e juventude) e um espaço (escolares e acadêmicos) dedicados à preparação e ao aprendizado de uma profissão. “Chamado de educação, o sistema que integra esses tempos e espaços acabou sendo naturalizado como único apropriado para esse aspecto da formação humana” (p.222). Contudo, nas sociedades ocidentais industrializadas, profissões consideradas pouco produtivas e não prejudiciais aos seres humanos, como a música, “seguiram uma trajetória em que puderam ser praticadas e reconhecidas sem que seus profissionais frequentassem obrigatoriamente um espaço formal de educação ou se titulassem” (p.222).

Diferente da profissão de médico, engenheiro e advogado, as condições profissionais do músico não gozam do mesmo tipo de prestígio que a sociedade confere àqueles. Quando se fala de um médico, logo se manifesta um tipo de respeito. Para o público da sociedade de massas, quando se fala do músico, logo se pergunta que trabalho ele faz. As diferenças entre o “prestígio” obtido por essas profissões são evidentes, porque a atividade do médico e dos outros é reconhecidamente tratada como “serviço público e produtivo”, enquanto o entretenimento é comumente associado à “ociosidade” (Coli, 2003, p. 235-236).

Atualmente, a formação do músico instrumentista pode acontecer de maneira considera “informal”, através de aulas particulares, participação em festivais ou masterclasses<sup>6</sup>, ou por meio de instituições “formais”, como as universidades, conservatórios

---

<sup>6</sup> Masterclasses são aulas ou workshops com profissionais de reconhecida competência (Pichoneri, 2006).

ou escolas de música. A educação formal na música, diferentemente da maioria das outras profissões, é apenas uma das opções ou uma das etapas dessa formação (Pichoneri, 2006).

Morato (2010) apresenta algumas pesquisas que comprovam a profissionalização dos músicos antes mesmo de ingressarem na universidade. Já que, muitas vezes, o aprendizado de um instrumento ocorre através de familiares, amigos, participação em bandas, escolas especializadas ou com professores particulares. Em nossa pesquisa, encontramos dados similares, pois todos os nossos entrevistados tiveram contato com a música ainda na infância e iniciaram sua formação com parentes, nos conservatórios ou em bandas.

*Em casa a gente sempre teve acesso à música. Eu tocava violão com meu pai, por que ele cantava música de seresta (Luciana).*

*Eu comecei com 10 anos na banda 12 de março que é uma banda no bairro do Jatobá. Um amigo meu me levou pra estudar música (Marcelo).*

*Eu faço música desde criança. Começou com violão com 10 anos de idade, no 4º ano (Sebastião).*

*Eu tinha uns 10 anos, aí eu comecei a fazer aula de violino na igreja (Sandra).*

*Eu iniciei os meus estudos eu tinha 9 anos. Eu comecei no conservatório da minha cidade, eu sou de São João Del Rey. E aí eu comecei no piano e violino, só que o violino me chamou mais atenção e eu fui para o violino (Amanda).*

A precocidade da formação e inserção profissional no meio musical se deve a esse “saber fazer” que não depende necessariamente de um diploma ou outro tipo de educação “formal” (Morato, 2010).

#### **4.2. Dimensões envolvidas na atividade de trabalho do músico intérprete.**

Em toda atividade laboral, o trabalhador é confrontado com uma série de exigências que demandam escolhas, usos diferenciados do corpo, de suas aprendizagens e de suas vivências. Para isso o trabalhador se envolve de “corpo e alma” - aspectos biológicos, psicológicos, sociais, institucionais, entre outros, estão presentes nesse processo. No caso da interpretação musical não é diferente.

Para melhor compreender as repercussões psicossociais da atividade de trabalho na vida dos músicos entrevistados para essa pesquisa, optamos por detalhar as diferentes dimensões (físicas, cognitivas e psíquicas) envolvidas no fazer musical. Contudo, salientamos que estas estão intimamente vinculadas, pois “na atividade de trabalho o sujeito produz, cria, realiza. Suas potencialidades físicas, cognitivas e psíquicas são solicitadas de forma articulada frente às exigências da tarefa que demandam mais ou menos de cada uma destas dimensões” (Costa, 2003, p. 59).

#### 4.2.1. A dimensão física

A dimensão física envolvida na atividade de trabalho do músico está relacionada ao ato de tocar o instrumento. É a parte mais visível da atividade de trabalho, sendo que a prática musical requer o aprendizado de habilidades motoras e o uso da musculatura corporal de forma a suportar as demandas da tarefa, como: a manutenção de posições não fisiológicas, o ritmo, velocidade e a repetição constante de movimentos. Fatores como uso da força para sustentar o instrumento, manutenção de posturas rígidas, uso de movimento de pinça, desvio de punhos, elevação de ombros e braços, compreensão resultante do contato físico com o instrumento, fazem parte do trabalho dos músicos. Além disso, elementos da organização do trabalho, o tempo dedicado aos ensaios e apresentações, a disponibilidade de equipamentos e mobiliários, também estão envolvidas no fazer musical e demandam do corpo e da musculatura resistência física e adaptações (Costa, 2003; Costa & Abrahão, 2004).

Luciana, uma de nossas entrevistadas, relata como aprendeu a tocar oboé e exemplifica o esforço e a necessidade da prática constante para o aprendizado do instrumento e para que o corpo se adapte as exigências da tarefa.

*O oboé é assim a gente começa, você toca 10 minutinhos, já não tá aguentando mais. Porque é um instrumento de palheta dupla e é um todelzinho muito estreito e você tem que colocar muito ar num espaço muito estreito. É como você soprar aqui, fazer pressão dentro dessa caneta aqui. No caso é mais estreito ainda do que essa caneta, o tubinho, o todel. Então, apesar de eu já ter musculatura do saxofone, eu tive que começar o oboé em doses pequenas. Aí você vai aumentando, você pega 10 minutinhos, descansa, pega mais 10 minutos descansa, até conseguir fazer uma hora. Pra você fazer uma hora completa assim sem parar né, você demora um pouquinho. Mas como eu já tinha uma musculatura forte, eu não tive tanta dificuldade assim. Já foi mais fácil. Mas o comecinho é meio enjoado. Mesmo porque você tem que adaptar, eu soprava de um jeito mais livre no*

*saxofone, no oboé é um negócio que parece que vai estourar sua cabeça, né. Por causa dessa peculiaridade que ele tem, de ser muito estreito e o instrumento, quanto mais ele, quanto menor e quanto mais agudo, ele tem uma dificuldade maior.*

Vemos nessa fala de Luciana a necessidade do treinamento muscular envolvido no ato de tocar um instrumento que demanda longas horas de prática, visando o condicionamento físico. Esse aprendizado exige a adaptação do corpo às características do instrumento e varia de acordo com as particularidades deste. Assim como no esporte, o músico precisa adquirir resistência de forma gradativa, fato que é bem exemplificado em outra parte da entrevista com essa musicista.

*É músculo né? Então, você não consegue, você num decide: hoje eu vou correr uma maratona. Entendeu? Você tem que correr uma hora, e aí duas, e você vai aumentando. E o oboé é a mesma coisa, por que é musculatura, você precisa fazer embocadura, você precisa fortalecer sua musculatura, a musculatura que você tá usando. Não só o braço, os braços. A boca também, essa parte toda aqui, né? Que você precisa formar né? Então assim, é sempre dolorido, você estuda, dói, sabe? Você tenta relaxar, descansa uma hora, aí pega mais um pouco de novo, até você ir pegando o ritmo, até você tocar 2, 3hs direto (Luciana).*

#### **4.2.2. A dimensão cognitiva**

O trabalho do músico intérprete exige não só a repetição mecânica de movimentos, mas também a capacidade de resolver problema através do uso de estratégias que ultrapassam o repetir. Costa e Abrahão (2004) complementam dizendo que, “para uma boa performance, faz-se necessário automatizar processos e atender a outros aspectos mais sofisticados da execução, como antecipações de frases e expressividade” (p. 67).

A interpretação musical requer um alto grau de abstração e uso da memória. Sendo que existem diferentes formas que essa atividade pode se dar de acordo com o grau de leitura da obra e que demanda o emprego de diferentes estratégias cognitivas.

A ocasião em que o músico não conhece previamente a partitura e precisa realizar uma execução à primeira vista, requer a habilidade de ler à frente do que se está tocando, demandando a previsão de estruturas e padrões. Naqueles casos em que há a expectativa de incremento da obra, a apresentação ocorre após sucessivos contatos com a partitura e a adequação da execução aos critérios pré-estabelecidos. Já a terceira forma possível de

interpretação é aquela executada por experts, que a partir dos ensaios, adquirem uma perícia maior na execução e até a memorização integral da partitura (Costa & Abrahão, 2004).

As variabilidades existentes em cada execução também requerem que o músico utilize diferentes estratégias cognitivas. Fatores como o domínio técnico do instrumento, o grau de conhecimento da obra, a situação e o ambiente em que será tocada, impõem ao músico diferentes desafios e solicita, inclusive durante a apresentação, a tomada de decisões (Costa, 2003; Costa & Abrahão, 2004).

A antecipação é uma das exigências na execução musical, já que a partir dos estímulos sensoriais recebidos, o músico precisa selecionar as informações que serão úteis a sua performance. Esse processo requer previsões espaciais e temporais, coordenação e sincronia motora, solicitando o uso intensivo da atenção para que aconteça a organização da reação necessária e a seleção de informações significativas à execução (Costa, 2003).

Tocar um instrumento é uma atividade sensório-motora que, a partir das discriminações sensoriais, gera e combina ações. Sendo a utilização da memória, em seus processos de armazenamento, organização e recuperação, importantes para a consolidação das noções de localização e distância implícitas nos movimentos (Costa & Abrahão, 2004).

A formação de representações mentais prévias é outra parte importante da interpretação. Pois, para alcançar a fluência, a velocidade e a expressividade ao instrumento é necessário planejar e executar ações motoras condizentes. Os ensaios são importantes nesse processo, já que a solução de problemas diante de novas situações de repertório é fruto da construção sistemática de rotinas básicas que venham a facilitar novas atuações (Costa, 2003).

Se a repetição é estratégia dos novatos, os mais experientes decompõem trechos visando obter múltiplas representações da peça musical, um controle consciente que se revela no uso da memória, nas antecipações independentes da execução motora simultânea, nas imagens mentais fora do instrumento. O conhecimento obtido em uma obra, proveniente do uso de estratégias adequadas à obtenção de fluência e à idade do aprendiz, é francamente transferível e facilitador de próximos aprendizados (Costa, 2003, p.29).

As habilidades específicas ao instrumento são desenvolvidas e adquiridas de forma gradativa, sendo que é necessário integrá-las para um bom desempenho. Assim, o intérprete experiente, além de dominar habilidades específicas ao instrumento, às utiliza simultaneamente em função da estrutura musical (Costa, 2003).

A expressão de sentimentos também faz parte do trabalho do músico, já que a percepção musical implica um relacionamento entre padrões musicais, sentimentos e emoções do indivíduo (Costa, 2003). Ao executar uma música, o intérprete busca corporificar

sentimentos, demonstrando através de gestos e expressões as emoções contidas nos versos. O retorno da plateia é parte importante do trabalho do músico, pois é através dela que este mede seu desempenho e avalia se foi capaz de transmitir a ideia contida na obra.

#### **4.2.3. A dimensão psíquica**

No plano psíquico, conforme apontam Schwartz e Durrive (2007), o trabalho apresenta-se como um objeto duplo, ao mesmo tempo coletivo, social e normalizado, mas também extremamente pessoal, pois é a expressão social do que se passa na vida psíquica do sujeito, dos investimentos inconscientes das pessoas. O trabalho permite que o sujeito projete na cena social o que ele tem de mais íntimo, transformando os investimentos psíquicos inconscientes em algo socialmente valorizado. Contudo, a atividade de trabalho tem um caráter fundamentalmente social, sendo realizada com outros, para outros e subordinada a um fim coletivo, não podendo responder exclusivamente a satisfação de desejos individuais. Por isso, o trabalho é sempre objeto de confrontos, de conflitos (Lhuiller, 2005).

Os obstáculos encontrados e que precisam ser superados fazem parte da atividade e colocam a prova para o sujeito o grau de realismo dos seus desejos, dos seus fantasmas, das representações do conteúdo e das finalidades de seu trabalho (Lhuiller, 2005). Assim, no trabalho o sujeito põe em jogo sua vida pessoal (história, experiência profissional e extraprofissional) e social (convivência, identidade e reconhecimento) e precisa se confrontar com as vicissitudes do real (físico e das relações sociais). Quando esse confronto se dá de forma equilibrada e o sujeito consegue criar, desenvolver-se e ultrapassar os constrangimentos, ele pode encontrar satisfação e realização no trabalho, porém quando os constrangimentos extrapolam a capacidade do sujeito de superá-los o trabalho pode tornar-se extremamente penoso – “o sujeito se atrofia e sua vida psíquica fica anestesiada” (Lhuiller, 2013, p.11).

Entre os constrangimentos que fazem parte da atividade de trabalho podemos citar a organização do trabalho (divisão do trabalho, conteúdo da tarefa, relações hierárquicas e de poder), situações de conflito, grau de autonomia e cooperação, altos padrões de desempenho e cobrança, competição. Estes fatores podem exacerbar as tensões implícitas nas tarefas e exige do sujeito estratégias de gestão do/no trabalho.

A seguir trataremos de alguns constrangimentos presentes na atividade de trabalho na música, entre elas as exigências, cobranças e a organização atual do trabalho nessa área.

### **4.3. Constrangimentos na atividade de trabalho na música**

#### **4.3.1. *A gente é ser humano e a gente erra***

Uma das características das artes performáticas, como a apresentação de uma ópera ou uma orquestra, é o caráter volátil “do produto” oferecido. Já que ao ser produzida a música é imediatamente consumida pela audiência, inviabilizando modificações (Coli, 2006). Ou seja, uma nota mal tocada ou uma interpretação mal conduzida pode ser imediatamente percebida pela plateia e influenciar o julgamento sobre a capacidade e o desempenho do músico, maculando sua imagem frente à audiência e seus pares. Devido à impossibilidade de refazer o que já foi emitido, o erro adquire uma importância ainda maior e exerce uma pressão constante na busca pela execução impecável.

Na música, como em outras atividades de trabalho, existem estratégias para lidar com o erro, contudo para o trabalhador a consequência de uma falha, mesmo que mínima, acarreta uma sobrecarga e pode prejudicar toda uma apresentação.

*A gente sempre aprende se você errar você continua, nunca para. Eu consigo seguir, mas o erro fica na cabeça. Nossa! Eu acho isso muito ruim, porque assim, eu fico nessa, eu não acredito que eu errei isso (Sandra).*

*E esse erro de uma pequena nota no meio de uma música muito grande, esse erro mexe comigo, eu já começo a pensar no erro que eu tive e o restante da música já fica prejudicado (Marcelo).*

Submetidos a exigências de perfeição, a cobranças externas de professores, maestros ou de contratantes e pela institucionalização da excelência no meio musical, os músicos almejam padrões de performances difíceis de serem conseguidos e, mesmo reconhecendo a possibilidade de falhar, mostram-se angustiados, aceitam e internalizam o preceito de que devem sempre acertar.

*Por que a gente é ser humano e a gente erra. Não tem como tudo sair perfeito. E como tô numa escola de música, numa orquestra que é para alunos, eu tô ali para aprender. Agora se eu estivesse numa orquestra profissional aí já era diferente. Porque ali você não pode errar jamais, né? (Amanda).*

*Nós somos seres humanos, eu acho que a gente tem, por mais que a gente esteja preparado, pode acontecer alguma coisa. Você pode ter se preparado o máximo, no dia você pode ter algum problema e você não tá 100% naquele dia. Eu acho que as pessoas conseguem por várias vezes executar tudo correto. Mas sempre não (Marcelo).*

*É uma frustração mesmo de você estudar, estudar, estudar, e na hora você não conseguir realizar aquilo que você estuda, né? (...) Mas eu acho que todo instrumento tem os seus, as suas peculiaridades, por exemplo, o instrumento que o meu marido toca, que é trompa. A trompa dificilmente você toca uma peça sem falhar nota, por causa do grau de dificuldade (Luciana).*

*Às vezes, no violino se você errar o arco todo mundo vê. Provavelmente quem não conhece não viu, mas quem conhece, professores. Você fala: nossa, meu professor tá lá assistindo ele vai ver que eu errei. Ou então, às vezes, eu erro nota, ou então sai um pouco desafinado e eu sei que eu desafinei, isso é mais para mim sabe, às vezes as outras pessoas nem viram, mas eu sei que eu errei, isso, nossa, eu acho muito pior. Do que alguém falar: nossa você errou. Eu sei que eu errei, entendeu? (Sandra)*

Desde a formação os músicos são submetidos a cobranças e, os professores, contribuem para a disseminação e perpetuação das exigências de perfeição.

*São profissionais da música que são cobrados desse jeito e esse pensamento vem passando de geração em gerações. Esses profissionais que são cobrados, eles acabam dando aulas, porque sempre o músico acaba dando aula e ele vai passando isso pra frente: que o músico não tem direito de errar (Marcelo).*

*Eu quero sempre tá tocando o correto, mas essa cobrança que tá em cima de mim é porque eu tive uma cobrança externa também. Porque ao longo do meu período estudando eu tive essa cobrança. “Você num pode errar isso, num pode errar aquilo”. E aí isso acaba ficando dentro e você coloca: eu não posso errar nada (Marcelo).*

O olhar e o julgamento do outro e a possibilidade de não ser mais chamado para novos trabalhos é uma preocupação constante para o músico e traz reflexos na sua saúde física e psíquica.

*Imagina você tocando sozinha e todo mundo olhando só para você. Qualquer coisa que você errar todo mundo vai ver (...) eu acho que olhar pra mim quando eu tô tocando é a pior coisa. Num sei, eu sou meio medrosa, ansiosa demais. Acho que esse é o pior: de ver que as pessoas estão com o olho assim em mim, olhando. Me deixa muito ansiosa (Sandra).*

*Porque se você errou uma vez você não é chamado para o próximo cachê. O músico tem que chegar lá e tocar certo. Só assim ele vai ser chamado para o próximo cachê. Pensamento que eu vejo, que eu sempre reparo são essas questões. É cobrado sempre do músico estar tocando correto, não pode errar, você tem que sentar lá e fazer o serviço, pronto e acabou (Marcelo).*

*Essa é uma parte que me deixa bastante preocupado, porque eu não consigo ficar bem com o erro. O erro sempre me deixa pra baixo e o medo de errar ainda me deixa com mais ansiedade, eu fico muito nervoso, mesmo eu tendo ensaiado, eu tendo tocando o tempo todo, na hora de executar eu tenho esse medo. Esse medo de errar faz com que eu sinta minhas dores, eu sinto um frio na barriga e isso me deixa muito chateado mesmo, eu fico bastante pra baixo assim com essa questão de, eu ter essa possibilidade de errar. E quando eu erro eu fico muito mal (Marcelo).*

O sentimento de ser constantemente vigiado, avaliado e pressionado transforma a possibilidade de falhar num fantasma. A institucionalização da excelência como única possibilidade, uma prescrição, uma norma a ser seguida por todos aqueles que fazem da música sua atividade de trabalho, gera uma tensão permanente e uma sobrecarga psíquica.

Lima (1998) ao tratar da pressão exercida pela chefia, afirma que a vigilância permanente é colocada pelo trabalhador como uma fonte de medo – medo de perder o emprego, medo de ser repreendido e humilhado diante dos colegas, medo de errar ou de não alcançar a produção exigida. No caso da música, os trabalhadores estão constantemente submetidos à supervisão de professores, maestros ou contratantes e, somam-se a essa pressão a necessidade de se apresentar em público e ser mais uma vez submetido à apreciação, ao julgamento da plateia. Essa exposição leva a criação de fortes controles internos e solicita a regulação de sentimentos. Contudo, o medo do julgamento pode levar a tensões e a reações de tremor, nervosismo, choro, ansiedade.

*Se você vai tocar num ambiente que você é solo. Você tá dentro de um teatro e você é o centro das atenções, então aquilo pode jogar uma carga emocional pra você que às vezes não suporta, ou fica nervoso demais, porque sou eu sozinho, se eu fizer, se eu tiver um erro, vai ser perceptível (Marcelo).*

*Eu num sei, num sei por que eu sou tão ansiosa, num sei. No começo eu literalmente tremia. Nossa era terrível! Agora que eu tô me acostumando, é menos, mas mesmo assim me dá um frio na barriga, sabe? (Sandra).*

*Eu ficava muito nervosa para tocar, muito nervosa mesmo. E aí o coração acelerava, eu tremia muito (...). E aí vai gerando muito trauma. Igual eu te falei, que esse nervosismo, essas coisas é porque é o medo de errar (Amanda).*

A plateia representa uma dimensão fundamental no trabalho do músico, pois são os destinatários dessa atividade. Obter o reconhecimento e o respeito do público é fundamental para o desenvolvimento na carreira e fator importante para que o músico seja convidado para novos trabalhos. Além disso, é através do reconhecimento no trabalho que o sujeito pode afirmar sua identidade, fazendo reconhecer sua singularidade através de suas práticas (Lhuiller, 2005).

No trabalho o sujeito busca encontrar um sentido para sua ação e a partir disso, extrair um duplo reconhecimento: aos seus próprios olhos (em termos de imagem de si) e aos olhos dos outros (Lhuiller, 2005).

O sentido da ação não pode ser exclusivamente construído por aquele que a realiza. Está evidentemente ligado à história individual, mas é também sempre o produto de uma construção intersubjetiva. Esta necessita de trocas, de debates, de confrontações que permitam simultaneamente o reconhecimento do contexto organizacional, das posições ocupadas por cada um e modalidades de ação sobre este conjunto (Lhuiller, 2005, p. 212).

Os coletivos de trabalho exercem importante papel na construção identitária, já que são espaços onde é possível a confrontação com a semelhança e com a diferença das práticas e dos traços da atividade. O objeto do trabalho é construído na confrontação com o real e está no cruzamento de uma representação individual e coletiva. Essa representação (interpretação) do objeto e da expressão do sujeito remete tanto ao mundo exterior, como a realidade interior projetada pelo sujeito. O objeto não é apenas desejado para si mesmo, o desejo do outro é que lhe dá valor e que o designa como socialmente desejável (Lhuiller, 2005).

*Ah, tipo quando eu comecei a tocar na orquestra eu chamei o diretor da escola e os meus professores, a maior parte foi. Falou: nossa, a orquestra é muito boa! Isso pra mim foi muito bom, sabe? (Sandra).*

Contudo, nos lembra Yves Clot (2013), o reconhecimento sustenta-se na possibilidade de se encontrar naquilo que se faz. “Ele se prende à verificação, repetida por várias vezes, de que podemos nos reconhecer em *alguma coisa* que transcende as circunstâncias. Quando não podemos mais responder por essa *alguma coisa*, mantendo assim a autoridade sobre nosso trabalho, nós nos perdemos” (p.9). Assim, o reconhecimento floresce a partir desse algo que o sujeito encontra em sua atividade e não de alguma coisa dada pelo outro.

O coletivo, através da possibilidade de divisão das responsabilidades e de cooperação, também exerce importante papel no cotidiano do trabalho e na construção de estratégias para a resolução de problemas e de enfrentamento, resistência, às provações do real.

[Na orquestra] *Tem muita gente, aí eu fico um pouco mais calma, por que tipo assim: eles não vão só me ouvir, eles vão ouvir todo mundo. Aí eu até toco mais sabe? Tipo assim, eu sei que junto, o meu som, mais o do outro, o do outro vai formar o todo. Não vai tá só me ouvindo, não vai tá olhando só pra mim (Sandra).*

*A convivência com os meninos é muito boa. Por que tipo assim, a gente tem alguma dificuldade, pede ajuda um pro outro, sabe? Às vezes tem muita gente com dificuldade. A gente tira um tempo fora da aula ou do ensaio junta todo mundo e um se ajuda, sabe? (Sandra).*

Numa orquestra ou em um grupo, a atividade dos músicos se articula frente às solicitações da obra a ser executada e convergem para uma realização sonora coletiva. Mesmo cada músico executando tarefas parciais em suas especificidades instrumentais, o fazer de cada um é orientado pelo objetivo comum: a realização da obra musical. Assim, nos ensaios, busca-se resolver coletivamente os problemas propostos pelo compositor e reavaliados pelo condutor. A comunicação nesse ambiente de trabalho se dá não só através de palavras, mas por gestos, olhares, posturas, respirações conjuntas e exemplificações ao instrumento (Costa, 2003).

Contudo, nem sempre a organização do trabalho e as relações estabelecidas permitem que os trabalhadores estabeleçam coletivos de trabalho e se reconheçam em sua atividade. Características de outros setores de produção material, como a hierarquia rígida, o parcelamento de tarefas e a dissonância entre concepção e execução também estão presentes na organização do trabalho na música, o que faz com que o trabalhador tenha, muitas vezes, pouca liberdade para a tomada de decisão na execução de sua atividade (Petrus, 2005; Pichoneri, 2011).

Para compreendermos as repercussões psicossociais da atividade na vida dos músicos entrevistados, também precisamos conhecer os aspectos mais macro da sociedade e da construção do ofício que perpassam os debates de normas e valores no micro da atividade. A situação de trabalho é influenciada por construções sociais e por normas antecedentes que configuram e pré-determinam a atividade. E, é nesse universo, no confronto com a particularidade da situação atual, que o sujeito faz escolhas e desenvolve estratégias singulares para responder aos desafios do meio.

#### 4.3.2. O espaço tripolar: o micro e o macro da atividade de trabalho na música

Toda atividade de trabalho envolve um debate de normas e valores que vai do mais local na atividade ao mais global na escala da sociedade. Nesse encontro de valores se desenvolve a própria história - o micro e o macro da vida social se interpenetram. A história se faz num espaço onde se articulam normas e valores contraditórios e que estão em permanente tensão (Schwartz & Durrive, 2007).

Nas sociedades mercantis e de direito esse debate de normas ocorre num espaço denominado por Schwartz de tripolar, onde se confrontam lógicas de criação de meio de vida adversas: de um lado, o polo dos valores dimensionados (polo II), orientado por valores mercantis e de outro, o polo dos valores sem dimensão (polo III) ou do político, referente ao bem comum. Em nossa sociedade esses dois polos formados por valores heterogêneos precisam se comunicar, pois é impossível garantir, por exemplo, a saúde, sem lhe atribuir um valor, sem alocar recursos que subsidiem as ações junto às populações (Schwartz & Durrive, 2007).

O terceiro polo abarca o que ocorre no mais micro da atividade humana: os debates de normas e valores ou dramáticas de uso de si. O polo das gestões (polo I) insere os homens e mulheres na história, ou seja, aqueles que fazem a gestão em sua atividade cotidiana da defasagem entre o registro da antecipação (normas antecedentes) e o registro da confrontação com o real (Schwartz & Durrive, 2007).

Entre os polos II e III há pontos comuns e, ao mesmo tempo, há uma forte tensão entre os dois, já que cada um é composto por valores muito diferentes. No polo III, campo do político, das instituições, são necessárias regras, normas, hierarquias para que se possa gerir os bens comuns. Nesse ponto há algo em comum com o polo II, pois para produzir mais do que a concorrência e gerar lucro, são necessárias regras, normas bem estabelecidas, hierarquias, que se erigem em função de valores mercantis. Dessa forma, os polos II (mercado) e III (cidadania) representam o campo das normas antecedentes fortes, ligadas a relações hierárquicas e de poder. O polo I, da atividade, está sempre a gerir a dialética entre os registros das normas antecedentes e as ressingularizações, os recentramentos, numa luta constante entre o impossível e o invivível (Schwartz & Durrive, 2007).

Essa articulação entre os três polos proposta por Yves Schwartz é importante para entendermos como os aspectos macro (a construção do ofício, as políticas e a organização do

mercado) impactam e exige dos músicos uma gestão no cotidiano da sua atividade. Como será exposto, há na música um contexto e uma organização do trabalho que, apesar de peculiar, também reflete os valores mercantis dominantes em nossa sociedade e que, igualmente, trazem impactos na sociabilidade e na saúde dos músicos. A seguir apresentamos como se delineou a mudança entre os que produzem arte e os que dela usufruem e o atual contexto de produção e inserção social dos músicos. Para isso, a trajetória de Mozart e a análise realizada por Elias, assim como a leitura de Pierre Michel-Menger sobre a configuração do trabalho artístico na sociedade contemporânea europeia e outros estudiosos da realidade brasileira, são importantes para compreendermos as conformações do trabalho desenvolvido pelo artista e como estas se apresentam no dia a dia dos músicos entrevistados para essa pesquisa.

#### **4.3.3. Aspectos sociais da arte: da sociedade da corte a contemporaneidade.**

Norbert Elias ao analisar a biografia de Mozart nos mostra como as estruturas sociais configuram os destinos individuais, ou seja, nos apresenta quais os limites que uma determinada configuração social impõe aos indivíduos e como os indivíduos se comportam diante destas limitações, de acordo com as diferentes posições ocupadas na sociedade e que são interdependentes (Pichoneri, 2006).

Wolfgang Amadeus Mozart, autor de obras memoráveis e considerado um gênio além de seu tempo, viveu na sociedade das cortes, onde os músicos eram considerados trabalhadores manuais e sua função era produzir entretenimento para uma audiência cortesã (Elias, 1995).

As sociedades da corte eram caracterizadas por estruturas altamente hierarquizadas, onde os indivíduos estavam dispostos numa escala de posições sociais tendo no seu centro a figura do rei. Nessa sociedade os artistas estavam subordinados ao gosto da aristocracia da corte (Elias, 1995).

Um músico que desejasse ser socialmente reconhecido como artista sério e, ao mesmo tempo, quisesse manter a si e a sua família, tinha de conseguir um posto na rede das instituições da corte ou em suas ramificações. Não tinha escolha. Se sentisse uma vocação que o levasse a realizações notáveis, quer como instrumentista, quer como compositor, era praticamente certo que só poderia alcançar sua meta caso conseguisse um cargo permanente na corte, de preferência uma corte rica e esplendida (Elias, 1995, p. 17-18).

Assim, o talento musical tinha um espaço delimitado para se expressar, a realização musical e a criação eram ditadas pelo gosto estabelecido como padrão da época. As cortes principescas eram os principais “empregadores” dos músicos. “Os músicos eram tão indispensáveis nesses grandes palácios quanto os pasteleiros, os cozinheiros e os criados, e normalmente tinham o mesmo *status* na hierarquia da corte” (Elias, 1995, p. 18). Do mesmo modo que as outras pessoas da classe média da corte, a maioria dos músicos ficava satisfeita com essa posição que garantia sua subsistência. “Esta era a estrutura fixa em cujo interior cada talento musical individual tinha de se manifestar. Não é possível compreender a música daquela época, seu estilo, (...) sem ter em mente, de maneira clara, tal estrutura” (Elias, 1995, p. 18).

Àqueles artistas que se destacam era permitida certa flexibilidade, reconhecimento e até privilégios, como tocar em outras cortes poderosas ou até mesmo partilhar da intimidade do rei, sentando-se a mesa, por exemplo. Mozart teve a possibilidade de conviver e usufruir dos privilégios da corte, contudo essa identificação não acontecia sem conflitos e tensões, pois ao mesmo tempo em que partilhava dos padrões e gostos da nobreza, precisava dos favores e do tratamento condescendente dos nobres para obter e se manter em um posto. “Mozart viveu a ambivalência fundamental do artista burguês na sociedade de corte, que pode ser resumida na seguinte dicotomia: identificação com a nobreza da corte e seu gosto; ressentimento pela humilhação que ela lhe impunha” (Elias, 1995, p. 24).

Mozart tentou escapar dessa submissão da corte e se estabelecer como artista autônomo, vendendo seu talento como músico e suas obras no mercado livre. Contudo, “a decisão de Mozart de se estabelecer como artista autônomo ocorreu numa época em que a estrutura social ainda não oferecia tal lugar para músicos ilustres. O mercado da música e suas instituições correspondentes estava apenas surgindo” (Elias, 1995, p. 32-33).

Essa decisão tomada por Mozart também pode ser considerada, segundo Elias (1995), um marco na passagem da concepção da arte de artesão para a arte de artista. A primeira diz respeito à produção artística encomendada por patronos específicos, subordinada a um padrão social de produção consagrado pela tradição e garantido pelo poder de quem consome arte e que tem status muito superior ao produtor. Já a arte de artista, é a arte criada para um mercado de compradores anônimos, mediado por negociantes de artes, editores de música, empresários. Nesse caso, há uma maior autonomia do artista que pode exprimir mais livremente seus sentimentos e gostos, competindo no mercado por um público de nível social igual ao seu.

A existência social de Mozart, a peculiaridade de seu destino social, mostra muito claramente que a virada da arte de artesão para a criação artística “livre” não foi um acontecimento brusco. Na realidade, o que ocorreu foi um processo com muitos estágios intermediários, sendo que, como se pode observar, no caso da música a principal fase de transformação ocorreu mais tarde do que no caso da literatura e da pintura. É mais fácil entender a vida de Mozart se ela for encarada como um microprocesso do período principal da transformação deste macroprocesso (Elias, 1995, p. 46).

As análises de Elias sobre a vida de Mozart e as transformações ocorridas no mundo das artes, trazem claramente o jogo estabelecido entre, de um lado, a estrutura social, política e econômica (campo das normas antecedentes fortes) e do outro, as gestões “do” e “no” trabalho efetivadas pelo sujeito em atividade. Jogo permeado por tensões e que remete a produção da própria história.

Mozart, vivendo numa sociedade que lhe impunha regras de convivência e de produção de sua arte, buscou imprimir em sua música algo de si, de seu desejo e que correspondesse mais a seus anseios e valores vitais. Formado pelo pai para uma carreira de músico na sociedade da corte, Mozart conheceu o sucesso ainda na infância, mas o desejo de expressar seu talento e criatividade de forma autônoma fez com que buscasse se desvencilhar dos patronos numa sociedade que ainda não havia espaço para isso. Correu o risco ao fazer um uso de si distinto daquele que faziam dele, escolheu a si mesmo e teve que assumir as consequências de suas escolhas.

Como um burguês *outsider* a serviço da corte, Mozart lutou com uma coragem espantosa para se libertar dos aristocratas, seus patronos e senhores. Fez isso com seus próprios recursos, em prol de sua dignidade pessoal e de sua obra musical. E perdeu a batalha (Elias, 1995, p. 16).

Mozart morreu aos 35 anos, privado do sucesso e do reconhecimento do público e em situação de pobreza material. Sua história nos interessa, pois mostra como os artistas ocupavam os espaços nos limites da corte e as conformações sociais do trabalho na música naquela época.

Voltando nosso olhar para a atualidade, Pierre Michel-Menger (2005) apresenta um retrato estatístico do mercado de trabalho nas artes, que mostra um contexto profissional altamente competitivo e incerto, onde impera a flexibilidade e a precariedade. De acordo com essas pesquisas, Menger conclui que esse grupo profissional:

- Em comparação com a população economicamente ativa, são mais jovens, mais instruídos e estão mais concentrados nas metrópoles;

- Em relação ao mercado de trabalho, há nesse grupo taxas mais elevadas de trabalho independente, assim como desemprego e subemprego involuntário (trabalho a tempo parcial ou intermitente). Além disso, muitas vezes, exercem mais de uma atividade;
- Os ganhos são em média inferiores aos da população ativa da sua categoria de pertença e esses rendimentos são mais variáveis durante a carreira;
- As desigualdades interindividuais de rendimento são elevadas e, paradoxalmente, bem aceitas.

A organização do trabalho nas artes tem se caracterizado pela predominância do auto-emprego, do freelance e das diversas formas atípicas de trabalho (trabalho intermitente, trabalho a tempo parcial, multi-assalariado), que introduzem nas situações individuais de atividade a descontinuidade e a alternância de períodos de trabalho e desemprego (Menger, 2005). O profissional frequentemente trabalha por projetos, recebe cachê para atuar em festas e eventos e para isso, precisa estar sempre inserido em redes de interconhecimento e sociabilidade que propiciem indicações para novos trabalhos. Os professores, muitas vezes, exercem importante papel nessa rede de contatos.

*O professor começa a te inserir no mercado, digamos assim. Eu vou tocar num sei lá onde e num tem quem faça o segundo, então ele te leva, ele faz primeiro, você faz segundo oboé. E foi assim que eu comecei a fazer, num é bico, a gente fala cachê, né. Eu comecei a fazer cachê e aí chegou um ponto que eu comecei a fazer cachê na orquestra (Luciana).*

Como assinala Luciana, as relações construídas pelos músicos com os profissionais que os formam desempenha papel importante em sua inserção no mercado de trabalho e no desenvolvimento de sua carreira, pois é, normalmente, através dessa relação que surgem as primeiras oportunidades. Os professores, além de atuarem em conservatórios, universidades ou como autônomos, boa parte das vezes, também tem algum vínculo com orquestras ou bandas, o que facilita a introdução do aluno na docência ou como instrumentista. Aqui, encontramos outra característica da organização do trabalho nas artes: a atuação em diferentes ocupações dentro e fora da esfera artística (Menger, 2005).

Na música, além de atuar como instrumentista, muitas vezes, em mais de uma orquestra ou banda, os profissionais e mesmo estudantes, encontram na docência uma forma de reconhecimento social e uma possibilidade de exercício profissional mais regular (Morato, 2010).

*Eu fiz faculdade entre 96 e 99, aí eu já comecei a fazer esses cachês, comecei também a dar aula na universidade, pro curso básico, meu professor saiu pra fazer mestrado, aí eu fiquei. Tinha uma aluna só, mas eu já comecei (Luciana).*

*Quando eu entrei no curso eu tinha a perspectiva só do instrumento, que sairia dali como um músico, um trompetista. Que eu conseguiria tocar em orquestra, essas coisas. Com o passar do tempo do curso e com a vivência, hoje eu já enxergo que eu consigo trabalhar em outras áreas. Na área da educação musical como professor de música. E, eu vejo que as oportunidades estão aparecendo. Hoje com a lei nova, com a obrigação de ter música nas escolas de novo, a área para o professor de música está crescendo na minha perspectiva. Hoje, com o meu curso, se eu continuar estudando, eu me formar para ser um professor de música, fazer um mestrado, um doutorado, para que eu possa dar aula dentro da universidade também. Então, é essa perspectiva hoje que eu tenho e, eu creio que o mercado pra essas outras áreas hoje ele tá, ele tem um mercado hoje, não tá estagnado. A todo o momento aparecem vagas para professores, que não é o caso do músico instrumentista, que as vagas são mais limitadas. Você tem poucas vagas e quando tem são bastante concorridas. Então, eu vejo que hoje a música tem essa outra área que não só o músico em si, o profissional performance que a gente chama (Marcelo).*

As incertezas quanto à inserção profissional, assim como as diferenças salariais são uma marca do trabalho no mundo das artes na contemporaneidade. Os artistas, no nosso caso os músicos, precisam gerir a sua carreira e sua reputação para manterem-se ativos e valorizados no mercado de trabalho. “O próprio indivíduo é chamado a comportar-se como ‘empresário da própria carreira’, *portfolio worker*, a custo de uma forte individualização do seu sistema pessoal de atividade e de uma gestão racionalizada dos seus capitais pessoais (tempo, esforço, competências, empregabilidade, reputação)” (Menger, 2005, p. 122).

*Você tem que tá sempre em contato com outros trompetistas, com outros amigos da área da música pra que o serviço aconteça. Às vezes, eu tenho medo. Às vezes, eu fico satisfeito, por que eu consigo bastante serviço. Mas é um negócio muito, muito assim, incerto. A gente não tem a certeza que sempre vai acontecer (Marcelo).*

A forma de contratação na música contribui para a geração dessa incerteza. Já que nas artes predominam os contratos de trabalho hiperflexíveis, onde o trabalhador é contratado ou despedido de acordo com a necessidade, sem ônus para o empregador. Normalmente, os mercados de trabalho mais flexíveis são aqueles onde há uma simplicidade das tarefas e que permite uma fácil substituição de assalariados, contudo nas artes acontece algo paradoxal: a flexibilização tem que funcionar em atividades altamente qualificadas, onde se valorizam as diferenças de talento e experiência. Para que isso se sustente é necessário que haja um grande contingente de reserva, que se reveza em períodos de emprego, desemprego e de procura por emprego, “ou entre trabalho artístico de ‘vocação’ e atividades de complemento” (Menger,

2005, p. 106). As relações de trabalho nesse meio configuram-se pela sua efemeridade e, se por um lado, o artista goza de maior liberdade, por outro, perde qualquer tipo de garantia, cabendo a ele valer-se de si para gerir as incertezas, recorrendo a sua reputação e as suas relações para conseguir novos trabalhos.

#### **4.3.4. Tensões: entre a arte e o mercado**

Longe das idealizações onde o trabalho artístico aparece como um espaço privilegiado de exercício da autonomia e de plena realização pessoal, a arte também obedece a regras, constrangimentos e se insere na divisão do trabalho, em organizações, profissões, relações de emprego e carreiras profissionais. O trabalho artístico também se insere na lógica do mercado, refletindo as configurações do momento histórico. “As tensões entre arte, trabalho e profissão evidenciam que o trabalho que produz arte é submetido a controles criados na esfera da produção do valor” (Segnini, 2007, p.2).

A expansão das políticas liberais também pode ser sentida no campo das artes e espetáculos, onde ganha força a lógica financeira e comercial, com a presença cada vez maior de capital privado. Há nesse cenário um decréscimo de investimento estatal e a inserção das atividades artísticas na lógica dos custos e receitas, da competitividade e da eficácia dos recursos, fazendo com que a produção dos espetáculos deixe de ser vinculada ao bem público, à cultura e à arte e passem a ser dominadas pela lógica do lucro (Segnini, 2006).

Esse processo de inserção da cultura na lógica do mercado se deu no contexto de expansão do capitalismo sobre diversos campos da vida (biologia, natureza, relações humanas, conhecimento, etc.), tornando essas atividades produtos para o mercado e para a maximização do lucro. No campo cultural esse processo de industrialização é nomeado de indústria cultural, termo cunhado por Adorno e Horkheimer em 1947 para designar o processo de aproximação da arte com a tecnologia e a produção em massa. A intenção dos filósofos com o novo conceito foi contrapor o termo cultura de massa que acena para uma cultura espontânea, emanada da própria massa (arte popular). Já a indústria cultural é uma manifestação produzida em exterioridade sob a égide do capital, onde os detentores dos meios de produção e difusão dominam o mercado e ditam o que será ou não realizado (Bendassolli & Wood, 2010; Costa, 2013).

Nesse contexto, uma das discussões que levantam Adorno e Horkheimer em relação à indústria cultural refere-se ao seu caráter mistificador e coisificador do homem, pois a música, o cinema, as revistas estão a serviço do mercado, e os veículos como o rádio e o cinema não precisam mais se camuflar de arte. “Para eles, o novo não é a atitude comercial da obra de arte, mas o fato de hoje serem, de fato, indústrias como tal, renegando a própria *ideia* de arte” (Costa, 2013, p.139).

Os elementos constitutivos da indústria cultural, ou seja, diversão, entretenimento, prazer, já existiam antes mesmo de ela vir à tona. Contudo, o que o século XX viu surgir foi uma imensa maquinaria voltada à comercialização da cultura. Nesse meio, o próprio interior de uma obra artística foi encerrado, quer dizer, a *Ideia* de autor, o seu caráter de individualidade estética.

Destarte, os bens da indústria cultural, *grosso modo* pensando as maiores cifras (racionalizadas, massificadas e padronizadas), são essencialmente mercadorias. São criados para cumprir a função de valor de troca. A racionalidade estética é abandonada em prol da racionalidade instrumental (Costa, 2013, p.143).

Assim, há nos produtos ofertados pela indústria cultural uma padronização, alicerçada num gosto médio, que visa atender ao maior número possível de indivíduos. O mercado é quem determina os novos desejos e o que será consumido. A produção cultural obedece ao imperativo da concorrência, visa o lucro, a redução de custos, explora a força de trabalho e decide sobre as condições em que esse trabalho será prestado (Coli, 2006; Costa, 2013).

Coli (2006), ao estudar a reestruturação do trabalho dos cantores líricos, mostra como o mercado tem tratado, cada vez mais, a arte como um bem de consumo, tornada um produto comercial através do qual, empresários, produtores e patrocinadores auferem lucros e ganhos de imagem com a vinculação de suas marcas a espetáculos culturais. Já os cantores líricos vivenciam situações cada vez mais precárias de assalariamento e intensificação do trabalho, sujeitando-se aos meios e controles do capital.

Nesse contexto de reestruturação produtiva, a organização do trabalho nas artes tem se caracterizado por atividades de trabalho onde há exigência de dedicação extrema, serviços temporários, sem direitos sociais e garantias, somado a um ambiente altamente competitivo e inseguro, que exige alta qualificação técnica e constante atualização (Borges, 2003; Segnini, 2007).

No Brasil, o Estado representa a principal instituição de suporte financeiro para a realização das atividades artísticas e de ensino, contudo nos últimos dez anos, é cada vez

maior a presença de capital privado no financiamento do trabalho artístico. Mesmo a cultura sendo uma instância compreendida como bem público, o Estado brasileiro tem, crescentemente, incentivado a participação do capital privado, através das grandes corporações, na implementação das políticas culturais (Segnini, 2007; Pichoneri, 2011).

A relação entre o Estado e o capital privado no âmbito da cultura no Brasil é regulado através da Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei nº 8.813/91) e ocorre por meio da renúncia fiscal para investimento em cultura (Segnini, 2007).

Portanto, trata-se de recurso público, direcionado de acordo com a capacidade de solicitação dos diferentes grupos e exigências dos patrocinadores. As demandas qualificadas, elaboradas de forma predominante por grupos artísticos consolidados e com expressão na mídia, gradativamente substituem políticas públicas de caráter universal, recriando as desigualdades econômicas regionais existentes no país, no que tange ao financiamento das atividades culturais (Segnini, 2007, p. 5).

Sebastião, um de nossos entrevistados, problematiza as desigualdades advindas do financiamento privado das ações culturais e como este privilegia grupos e artistas já consagrados.

*Existem alguns grupos que eles acabam, alguns grupos de trabalho, que eles acabam virando guetos sociais, e se fecham em autoproteção. Então, são os mesmos que trabalham com os mesmos, para os mesmos, dos mesmos. Prêmio BNDES de música: é sempre o mesmo grupo que ganha. Ou é o irmão, que é professor na UFMG (...) então ele ganha um prêmio do BNDES (...) os julgadores sempre julgam os mesmos. As comissões de cultura sempre são as mesmas, os mesmos que julgam os mesmos, dos mesmos. Por exemplo, uma proposta nova, diferente, você tá fora.*

Mozart, na sociedade da corte, estava submetido ao gosto da aristocracia e sua arte refletia os padrões ditados por esta, na atualidade podemos dizer que a produção da música tem sido marcada pela lógica do mercado e privilegia alguns grupos em detrimento de outros.

No âmbito das orquestras, Segnini (2006) realizou uma pesquisa comparativa entre duas orquestras vinculadas a teatros públicos - a Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo e a Orquestra da Ópera Nacional de Paris - visando compreender as singularidades sociais envolvidas nas relações de assalariamento nos dois países, numa atividade de trabalho altamente qualificada e que exige uma longa formação em um cenário de competição acirrada. Apesar das diferenças entre os dois países em relação à relevância dada as questões culturais e o trabalho nas artes, ambas as orquestras passaram por um processo de decréscimo de investimentos públicos e aumento do capital privado, além disso, a forma de contratação

dos músicos, justificada pela busca permanente de qualificação no trabalho artístico, é caracterizada pela instabilidade e possibilidade de demissão a qualquer momento.

As orquestras são os principais empregadores formais dos músicos, contudo o cenário encontrado por Segnini na Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, elucida as mudanças ocorridas no mundo do trabalho, principalmente em relação à flexibilização do contrato de trabalho e a mudança de status do músico: de funcionário público com vínculo estável, para contratado por tempo determinado com a possibilidade de ser dispensado a qualquer momento.

Pichoneri (2011) reitera que as orquestras ainda são o espaço residual onde os músicos intérpretes encontram um emprego permanente e apresenta estatísticas que demonstram que no Brasil, apesar do número de músicos no mercado de trabalho entre 2002 e 2008 ter aumentado, não houve ampliação de postos de trabalho formais e sim, um crescimento das ocupações por “conta própria” – o número de músicos nessa condição cresceu de 55.613, em 2002, para 84.296, em 2008.

Em pesquisa anterior, Segnini (2007) identifica que 84,8% dos trabalhadores em Artes e Espetáculos<sup>7</sup> no Brasil têm vínculo empregatício informal (sem carteira e conta própria). Os trabalhos por cachê ou a submissão de projetos para financiamento através de editais representam as principais formas de inserção no trabalho para esse grupo. Sendo que esses trabalhos nem sempre são reconhecidos como de qualidade para quem o executa, mas são “uma forma de se manter na rede de relações que possibilitam acesso a outros trabalhos, com outros grupos, e quem sabe, amanhã um desafio artístico mais interessante. Conseguir renda é uma das motivações fundamentais para tanto” (p.15).

Em nossa pesquisa também encontramos dados que reforçam as estatísticas apresentadas em relação a maior inserção dos músicos no mercado informal:

- Dos 19 participantes do Grupo 1, 18 declararam exercer alguma atividade profissional remunerada na área da música, sendo que apenas dois músicos relataram ter vínculo trabalhista formal. Desses, um é contrabaixista em uma orquestra do estado de São Paulo e o outro, professor em uma escola de música de Belo Horizonte;

---

<sup>7</sup> Grupo constituído por ocupações como: Produtores de Espetáculos, Diretores de Espetáculos e Afins, Cenógrafos, Atores, Artistas de Dança (exceto Popular), Músicos Compositores, Arranjadores, Regentes e Musicólogos, Músicos Intérpretes (Segnini, 2007).

- Dos 10 participantes do Grupo 2, todos declararam exercer alguma atividade profissional remunerada na área da música, mas somente um, declarou ser professor universitário e ter vínculo formal<sup>8</sup>.

Para Pierre Michel Menger essa configuração da organização do trabalho nas artes e das relações de emprego estabelecidas mostra que

Não só as atividades de criação artística não são ou deixaram de ser a face oposta do trabalho, como elas são cada vez mais assumidas como a expressão mais avançada dos novos modos de produção e das novas relações de emprego engendradas pelas mutações do capitalismo. Longe das representações românticas, contestatárias ou subversivas do artista, seria agora necessário olhar para o criador como uma figura exemplar do novo trabalhador, figura através da qual se leem transformações tão decisivas como a fragmentação salarial, a crescente influência dos profissionais autônomos, a amplitude e as condições de desigualdades contemporâneas, a medida e a avaliação das competências ou ainda individualização das relações de emprego (Menger, 2005, p. 44).

Dessa forma, o trabalho nas atividades de criação artística revelariam algumas das transformações mais significativas no mundo do trabalho e do emprego modernos, fazendo com que este trabalhador seja visto como uma encarnação possível do trabalhador do futuro: “profissional inventivo, móvel, rebelde perante as hierarquias, intrinsecamente motivado, que vive numa economia da incerteza, e mais exposto aos riscos de concorrência interindividual e às novas inseguranças das trajetórias profissionais” (Menger, 2005, p. 45).

Como aponta a pesquisa realizada por Coli (2006), esse cenário de precarização dos contratos de trabalho e das relações de emprego no campo da música, leva à intensificação dos conflitos e à maior submissão dos músicos aos superiores, gerando contextos de trabalho onde imperam o medo, a pressão psicológica e o assédio moral<sup>9</sup>, o que afeta diretamente a subjetividade do trabalhador, que já não tem controle sobre o trabalho final. A esse ambiente altamente competitivo, somam-se a pressão pela excelência na execução de um instrumento,

---

<sup>8</sup> É importante salientar que dos 29 participantes dos grupos descritos nessa pesquisa, 13 ainda são estudantes e 1 não é músico profissional. Dos que declaram exercer alguma atividade profissional remunerada na área da música, 1 tem formação de nível superior em direito e é aposentado e o outro, tem formação de nível superior em química, é funcionária pública e estudante de música.

<sup>9</sup>Compreendemos aqui o conceito de assédio moral assim como propõe Vieira, Lima & Lima (2012). Estes propõem que a apreensão do tema se dê sob uma perspectiva mais ampla, que leve em consideração não só os aspectos individuais da personalidade, mas também as condições concretas de realização do trabalho (políticas da empresa, contradições organizacionais, exigências impostas aos empregados e os impactos psíquicos dessas exigências).

as comparações entre os pares e as condições de trabalho precárias e sem direitos trabalhistas que, muitas vezes, levam os profissionais a uma sobrecarga física e/ou psíquica.

#### **4.4. O uso de si na atividade de trabalho na música**

Estamos inseridos na sociedade e, ao mesmo tempo em que estamos submetidos as suas regras, normas e valores, somos responsáveis pela sua transformação. No dia a dia, dentro e fora do trabalho, nos deparamos com variabilidades, que nos obrigam a realizar escolhas, a gerir nossa vida de acordo com nossos valores. As gestões fazem parte da vida. É no espaço tripolar, como proposto por Schwartz, que ocorrem os debates de normas e valores. Ou seja, é nesse espaço permeado por valores mercantis e políticos, que o músico precisa gerir sua atividade, fazendo um uso de si de acordo com suas próprias normas e valores.

Como exposto anteriormente, a atual configuração da organização do trabalho na música tem refletido os valores do mercado, que tira proveito das atividades artísticas, inserindo-as na lógica dos lucros e das receitas, utilizando-se da atividade humana como simples meio de auferir ganhos e desprezando direitos trabalhistas. O Estado, “representante” do polo político, que deveria garantir o desenvolvimento da cultura, dos valores do bem comum, tem se mostrado pouco efetivo em sua função e inclusive, através das Leis de incentivo, tem aberto espaço para que o capital se entranhe ainda mais nas políticas culturais. E, é nesse cenário que o profissional músico é convocado a gerir sua atividade, tentando renormalizar esse meio de acordo com seus valores, buscando garantir, individual e coletivamente, sua cidadania.

Além disso, como aponta Morato (2010), no Brasil há uma fragilidade da regulamentação para o exercício profissional na área da música, já que a Lei<sup>10</sup> que regulamenta a profissão e a respectiva associação profissional (Ordem dos Músicos do Brasil - OMB) carece de legitimação social. Músicos profissionais não se veem representados por essa associação e questionam sua existência, assim como a justiça considera que a sociedade não legitima a regulação do exercício profissional pela OMB, pois a Constituição assegura a

---

<sup>10</sup> 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. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/LEIS/L3857.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L3857.htm) Acesso: 21/12/2015.

livre manifestação da arte, isentando os músicos da inscrição e o policiamento pelo conselho de classe.

A literatura sobre o trabalho na música aponta de maneira contundente a complexidade das relações de trabalho e a frouxidão das normas antecedentes ligadas aos direitos trabalhistas nessa categoria profissional. Por ser um trabalho realizado, muitas vezes, em espaços privados, como bares e festas, considerado não produtivo e ligado ao ócio, às relações são marcadas por normas nem sempre muito claras, por uma invisibilidade das tarefas realizadas, não identificação do músico como trabalhador e precariedade dos direitos trabalhistas. E, mesmo nas orquestras, ambientes geralmente reconhecidos pela excelência, prestígio e pela oferta de trabalho formal, percebe-se um aumento dos contratos por tempo determinado e o estabelecimento de rígidas relações hierárquicas e de competitividade que intensificam os conflitos e tensões.

O caráter individualista e competitivo do mercado de trabalho na música e a fragilidade da representatividade social da categoria profissional dificulta o estabelecimento de coletivos de trabalho para o enfrentamento dos problemas cotidianos e a luta por mudanças nas condições e organização do trabalho. A cooperação que poderia propiciar uma construção coletiva, através de deliberações e decisões sobre a regulação das atividades individuais, inscritas num corpo de regras partilhadas e em um quadro significativo comum (Lhuiller, 2005), fica prejudicada, o que dificulta as renormalizações, a preservação da margem de liberdade do trabalhador e a defesa dos interesses da categoria.

Além disso, a não regulação do mercado de trabalho na música, aumenta ainda mais as infidelidades do meio, pois o trabalhador está sempre lidando com novas exigências que, na maioria das vezes, não condizem com seus valores de vida, saúde e profissão, e precisa fazer uso de seus recursos para tentar superar essas dificuldades, para recriar esse meio e manter o equilíbrio entre o uso que esperam dele e o que ele consente. Como ressalta Schwartz e Durrive (2007), o trabalho temporário não pode ser considerado totalmente ruim, contudo é preciso questionar a volatilidade das competências exigidas pelo mercado, à facilidade em contratar e demitir, e a dificuldade de estabelecer relações de convívio entre os trabalhadores que possibilitem trocas e o compartilhamento de experiências.

Ao orientar-se por valores mercantis, a organização do trabalho na música acaba por criar constrangimentos para a atividade e afeta a experiência, a saúde e a subjetividade do trabalhador, que se vê submetido a exigências de desempenho cada vez mais difíceis de alcançar. Contudo, a relação entre o polo II (mercantil) e o polo III (político) não ocorre sem

tensões, pois a função do polo III é fazer valer os valores do bem comum que todo cidadão reivindica. Assim, devemos salientar que a atividade de trabalho na música não está inteiramente subordinada à troca mercantil, mas submetida a valores mercantis (Schwartz & Durrive, 2007). E, apesar de observarmos a precarização do trabalho e a diminuição dos espaços para a reivindicação de direitos, “ainda existe uma participação do trabalhador que atua como operador na interlocução entre o que acontece na esfera socioeconômica-macroscópica e na esfera singular-microscópica” (Ribeiro, 2014). Não há submissão absoluta, pois o trabalhador sempre vive e tenta recriar sua situação de trabalho, tomando posição nos debates da sociedade e os recompondo a sua maneira (Schwartz & Durrive, 2007).

*Toda* forma de atividade em qualquer circunstância requer sempre variáveis para serem geridas, em situações históricas sempre em parte singulares, portanto escolhas a serem feitas, arbitragens – às vezes quase inconscientes – portanto, o que eu chamo de “usos de si”, “usos dramáticos de si”. Simplesmente, em nossa época, é verdade que a forma do trabalho como emprego ou mercadoria é, de um modo geral, *quer dizer, nem sempre*, o modo mais rico de ativação dentre estes modos “dramáticos” (Schwartz, 1996, p. 151).

O uso de si é uma imposição das micro-escolhas que precisam ser realizadas e que possibilitam ao sujeito gerir as infidelidades do meio, ressingularizando-o de acordo com suas normas de vida. Há uso e não execução, pois o trabalho convoca um indivíduo singular com capacidades mais amplas que as prescritas pela tarefa e coloca em tensão o uso de si requerido pelos outros e o uso de si consentido e empenhado por si mesmo (Schwartz & Durrive, 2007, 2008; Schwartz, 2014).

Ao fazer escolhas o sujeito assume o risco de falhar, de criar novas dificuldades. “Escolher essa ou aquela opção, essa ou aquela hipótese é uma maneira de escolher a si mesmo – e em seguida de ter que assumir as consequências de suas escolhas” (Schwartz & Durrive, 2007, p. 193). Essa tensão é sentida no próprio corpo, pois mesmo em atividades consideradas “intelectuais”, há o engajamento do corpo nos debates, nas dramáticas do uso de si. Portanto, o uso de si é o uso de um corpo si – entidade que ultrapassa as fronteiras entre o biológico e o histórico.

Ou, mais do que isso, ela historiza o suporte biológico sem que por isso autorize a dissociar esse esforço de recentramento, que se poderia também chamar de busca de saúde, de seus legados imemoriais arraigados no vivo em geral. Esse *si* é portanto um sábio “desconhecido”, para retomar uma fórmula de Nietzsche, justo por ser um *corpo-si*. Ele traz em si uma tríplice ancoragem:

- biológica: esse corpo dado no nascimento, com suas potencialidades e seus limites, traz uma busca de saúde ainda genérica e indeterminada;

- histórica: mediante o debate de normas (por si/por outros) que constituem a própria substância dessas dramáticas e só adquirem sentido num momento particular da história;
- singular: na experiência de vida de *cada* pessoa, cuja negociação de dramáticas próprias opera como agir de um corpo físico pessoal, um corpo desejante, em permanente tentativa de “composição” e de apropriação desse seu suporte de vida, a fim de responder aos encontros e provas. É no cerne desse corpo-si singular que se infiltra a relação variável de cada um com um “mundo de valores” que vai além dele, mais ou menos, a depender da pessoa (Schwartz, 2014, p. 264).

A performance musical, como apresentado anteriormente, exige do sujeito o aprendizado de habilidades motoras e o uso da musculatura corporal de forma a suportar as demandas da tarefa. O corpo do músico precisa tolerar altas cargas de exigência física, já que seu trabalho requer força para sustentar o instrumento, resistência para manter o ritmo e a velocidade solicitada pela obra musical, manutenção de posturas rígidas e pouco ergonômicas, etc. Mas, além disso, é através do corpo, de seus movimentos e gestos, que o músico pode transmitir as emoções da música. Para isso, o profissional precisa recorrer a suas experiências, a suas aprendizagens, ao seu conhecimento da obra e a sua capacidade de expressão. Assim, a interpretação musical solicita não só aspectos biológicos do corpo, mas também aspectos cognitivos, históricos e singulares, comprometendo a totalidade da pessoa.

Segundo Pederiva (2004), a expressão sonora é o domínio do ruído, e o músico para dominá-lo precisa dominar um gesto - que além de ser um aprendizado motor é também um aprendizado psicológico. Pois, para conseguir traduzir as emoções do autor da obra, o músico precisa exprimir-se de modo abstrato, recorrendo as suas representações mentais da música e reconhecendo no seu corpo a forma como irá concebê-la.

Para a ergologia a concretização do gesto é a articulação do gestual corporal, das sínteses cognitivas e da manipulação de instrumentos. Em que se combinam a memória, as heranças antropológicas e a novidade que os usos de si introduzem (Cunha, 2013). Os gestos são efeitos das escolhas realizadas pelos músicos em sua atividade. Escolhas que envolvem o uso do corpo de acordo com os aspectos biológicos, sociais, históricos e singulares. É o “corpo que sente e vigia, que adere a, e seleciona, parâmetros variáveis da situação” (Schwartz, 2014, p.262). A interpretação musical não é a simples repetição de notas, a mera execução de algo previamente determinado e sim, fruto de tomadas de decisão, mediante o debate de normas no encontro de si com os outros e que mobiliza todos os sentidos e circuitos do corpo.

A ergologia define a atividade como uma “sinergia problemática e enigmática dos heterogêneos que há em nós” (Schwartz, 2014, p.267), ou seja, o agir no trabalho é fruto da

tentativa de dar coerência aos encaixamentos de debates de normas. Sendo o corpo si a matriz do nosso esforço de viver, já que é essa entidade que liga os recursos e limites de um corpo biológico a um mundo de valores (Schwartz, 2014). Na música, como em outras atividades de trabalho, o sujeito busca utilizar seus recursos corporais de acordo com seus valores de vida. Contudo, nem sempre essa tentativa de dar coerência aos debates de normas, essa mediação entre os usos que demandam do sujeito, de seu corpo, de suas competências e, os valores singulares, aquilo que o sujeito consente que seja utilizado de si, é bem sucedida. Ou seja, nem sempre é possível manter um equilíbrio entre o uso de si requisitado e o consentido.

Em seu trabalho o músico se depara com normas antecedentes que configuram e predeterminam a atividade, solicitando de si um investimento, dedicação, compromisso e desempenho que, muitas vezes, ultrapassam os limites físicos, cognitivos e psíquicos do corpo. Conforme apontado anteriormente, a submissão a valores mercantis e, a consequente precarização dos empregos na música, tem levado os profissionais a se depararem com exigências de flexibilidade, excelência e gestão da própria carreira em ambientes altamente competitivos e inseguros. Onde nem sempre é possível para o profissional preservar um equilíbrio entre suas próprias normas e as do coletivo, da organização ou do universo social e econômico em que está inserido. Quando não é possível manter esse equilíbrio, quando o debate de normas acontece em permanente desvantagem para o sujeito vemos surgir uma série de dificuldades e patologias.

Conforme os estudos apresentado na introdução dessa dissertação e a pesquisa realizada, é possível perceber uma série de repercussões psicossociais da atividade no dia a dia dos músicos que, muitas vezes, exigem e comprometem sua saúde e suas relações. Entretanto, é necessário salientar que, a saúde e a doença são experiências humanas sempre singulares, que derivam dos debates entre a história de cada um e o meio onde sua vida se faz possível (Echternacht, 2008). Assim, o que nos propomos no próximo capítulo é discutir, a partir das referências e das entrevistas realizadas, as repercussões da atividade de trabalho que os sujeitos pesquisados identificam em seu dia a dia e as relações que estabelecem entre as características de seu trabalho e os possíveis agravos a sua saúde.

## 5. REPERCUSSÕES PSICOSSOCIAIS DA ATIVIDADE DE TRABALHO NA MÚSICA

*Seria alentador abordar o trabalho como meio de vida e de conquista da dignidade humana. Poder divisar o alívio do esforço/sofrimento no trabalho em face dos avanços tecnológicos e do conhecimento científico na história da humanidade. Contudo, o que se constata no mundo real do trabalho é um distanciamento crescente entre práticas organizacionais e direitos sociais conquistados. É o paradoxo que encerra o trabalho contemporâneo: sua combinação com precarização social, com adoecimento dos indivíduos e destruição ambiental (Franco, Druck e Seligmann-Silva, 2010, p. 230).*

Conforme Schwartz e Echternacht (2007) “trabalhar é gerir-se em um meio circunscrito por normas de ordem técnica, organizacional, gerencial, em meio às estruturas produtivas que heterodeterminam os objetivos do trabalho humano, seus instrumentos, seu tempo, seu espaço” (p.22). Contudo, essas heterodeterminações não excluem as singularizações, as mobilizações de saberes e valores, que fazem com que as situações sejam sempre transformadas pela experiência humana. A gestão de si e da própria saúde são elementos estruturais da atividade humana, já que o sujeito busca sempre singularizar o meio em função de suas próprias normas internas – normas de saúde e dos valores que as sustentam. De tal modo, a singularização do meio produtivo é sempre uma “tentativa de construção de um meio coerente com as próprias normas de vida e com o próprio corpo em atividade” (p.22).

No trabalho, cada um vai tratar as normas antecedentes – regras, procedimento, tudo aquilo que é anterior a atividade - de uma forma, reinterpretando-as e reajustando-as à situação presente de acordo com o debate de normas (escolha de valores através do qual as pessoas singularizam sua atividade gerindo a distância entre o prescrito e o real) que a atividade mobiliza. As renormalizações derivam de escolhas e essas escolhas refletem o mundo de valores que há em nós (Schwartz & Echternacht, 2007).

A forma como cada um vai tratar este universo de valores em sua relação com a concretude das situações é uma verdadeira prova de si mesmo, o que quer dizer que quando escolhemos uma norma de comportamento, estamos escolhendo a nós mesmos e uma forma de viver com os outros (Schwartz & Echternacht, 2007, p. 21).

Os diferentes modos de trabalhar refletem as distintas formas de lidar com as normas antecedentes, num constante movimento de singularização. Assim, a dimensão singular sempre está presente nas situações de trabalho e os efeitos deste sobre as pessoas só podem ser compreendidos a partir das “histórias das situações de trabalho, em suas interações sempre singulares entre a atividade humana e os meios técnicos e sociais que configuram o viver e o trabalhar em contextos específicos” (Schwartz & Echternacht, 2007, p.23).

Ao longo da pesquisa e com a aproximação da atividade de trabalho na música, buscamos apreender os diferentes modos com que os sujeitos lidam com as prescrições, as pressões e exigências de sua atividade e as repercussões desta sobre sua saúde e suas relações. Nesse capítulo apresentaremos como cada um de nossos entrevistados compreende sua atividade e as repercussões psicossociais que identificam desta no seu dia a dia. Com o intuito de aproximarmos da dimensão singular da experiência e da realidade vivenciada pelos sujeitos, optamos por realizar um breve relato sobre cada um de nossos entrevistados, sua relação com a música, os significados que atribuem ao seu trabalho e as vivências relacionadas a ele, e como realizam a gestão de si e de sua saúde. Posteriormente, discutiremos as experiências partilhadas e as repercussões psicossociais da atividade trazidas pelos músicos entrevistados e constantes na literatura sobre o tema.

## **5.1. As experiências singulares**

### **5.1.1. Sebastião: *Quem quer contratar uma pessoa que tá doente?***

Aos 56 anos Sebastião convive com algumas patologias que dificultam sua mobilidade e sua vida produtiva. Há aproximadamente 15 anos desenvolveu uma tenossinovite no dedo da mão, denominada dedo em gatilho<sup>11</sup> que, segundo o entrevistado “*afeta toda uma questão*

---

<sup>11</sup> O “dedo em gatilho” caracteriza-se por uma dificuldade na extensão normal de um ou mais dedos da mão devido à dificuldade de deslocamento dos tendões. Esse quadro faz parte das chamadas tenossinovites, que são inflamações crônicas das bainhas dos tendões ocasionadas principalmente por movimentos repetitivos das mãos e punhos. O aparecimento das tenossinovites são reconhecidamente relacionadas à execução de tarefas repetitivas e a trabalhos que impliquem o uso excessivo das mãos. Sendo considerada um distúrbio osteomuscular relacionado ao

*de coluna, mãos*”. Além disso, apresenta anestesiamento dos nervos da mão e problemas de circulação na perna direita, que afetou o joelho e dificulta sua locomoção.

Sebastião relata que iniciou a formação musical ainda na infância com um professor particular. Sua mãe tocava piano e incentivou os filhos a estudarem música. *“Acho que ela tentou com os outros, mas acho que ficou muito no iniciante, eu fiquei mais um tempo e isso estendeu até a adolescência”*.

Aos 14 anos foi incentivado pela família a ingressar na escola técnica federal, onde se formou como técnico em eletroeletrônica.

*A escola técnica veio e teve uma pausa em termos de instrumento, mas dentro da escola técnica eu comecei a ter aulas de música. Eu achei estranho, dentro da escola técnica, no meio de mecânica, no meio de graxa, eu tinha aula de audição, de percepção musical. [Mas nesse período], sempre teve alguns festivaizinhos, o violão sempre presente. A parte eletrônica entrando na escola técnica: a confecção de amplificadores, o entendimento dessa coisa de luz, de som e autofalante. Então, uma coisa meio que, uma coisa bem próxima da outra para um músico moderno.*

Após a conclusão do ensino técnico começou a trabalhar na área que havia se formado, contudo relata Sebastião, *“me senti desvalorizado. Em termos de valorização profissional, eu era um técnico, fui preparado para ser um técnico (...) e eu fui fazer o vestibular para virar um engenheiro elétrico”*. Iniciou então a graduação em engenharia, entretanto *“a música ali sempre presente, sempre guitarra, um festival, um encontro no bairro, na garagem (...) e aí eu parei com a engenharia de um dia pro outro e fui frequentar a escola de música”*.

Assim, aos 20 anos, Sebastião deu início à sua formação em música no Palácio das Artes – *“eu fiz um curso que eles chamam lá de percepção musical, que são dois anos de estudo musical e teoria e solfejo”* - e a se dedicar à prática diária do instrumento. No curso, começou a tocar contrabaixo (acústico e elétrico) e Sebastião viu nesse instrumento a possibilidade de entrar para o mercado de trabalho: *“eu vi que tinha até algumas possibilidades de sobrevivência que era o jazz, que aceitava bem esse instrumento. (...) então, como se diz, eu fui para a vida”*.

Sebastião atuou por muitos anos em grupos de jazz e realizava apresentações em bares. Sempre sem vínculo empregatício. Posteriormente, uniu à música os conhecimentos adquiridos no curso de eletroeletrônica e começou a trabalhar como técnico de som em

---

trabalho (DORT), que engloba uma série de doenças que tem como aspecto comum a dor e a incapacidade laborativa temporária ou permanente (Lin, T.Y. et al, 2001).

gravação de discos e CD's. Como nos relata, atualmente tenta *“sobreviver mediante essas moléstias todas, com engenharia de som- que é o termo. É um termo até superlativo para poder tentar valorizar a questão do operador de som de show”*.

O entrevistado identifica uma série de fatores relacionados a seu trabalho e que tiveram repercussões sobre sua saúde: *“trabalhando muito sentado, veja o sedentarismo; toda uma retórica de uso de drogas na adolescência, jovem adulto por conta de música, por conta de performance musical, (...) de estudo, e houve uma deterioração de saúde”*. Complementa dizendo que suas moléstias *“tem a ver com o trabalho, com postura, computador, com mesa de som, com música”*.

Durante a juventude Sebastião relata que sentia dores, mas não as via como problema.

*Não percebia, não tinha problema nenhum de dor. Às vezes podia ter um desacerto, tal. Mas assim, tava na juventude, 30 anos, 34 anos, 38 anos. Não tava assim. Não tinha nove horas. Tocava porque tinha que tocar mesmo. Às vezes, balançava a mão assim, não tinha problema.*

Contudo, com o passar dos anos, o problema se agrava e começam a aparecer os primeiros reflexos em sua saúde.

*Até essa fatídica noite em que amanheci com o dedo em gatilho. Aí eu falei: que porra é essa? O que quê é isso que tá acontecendo na minha mão? Foi isso. Eu não tinha nada, amanhecer com o dedo assim? E aí, pá! Ai o que quê é isso? Tem algum negócio, aí na mão? Logo na mão? E eu fui de imediato e procurei saber e veio todos os diagnósticos de dedo em gatilho.*

Sebastião também relaciona o uso de drogas à sua atividade de trabalho e relata que foi mais intenso durante seu trabalho como engenheiro de som em gravação de discos e CD's.

*Muita, muita droga pesada. Porque era um ambiente extremamente técnico, extremamente rápido. Objetivo, rápido e ao mesmo tempo extremamente cansativo. Você tá ali em estúdio, com ar condicionado, às vezes a gente fica 2, 3 dias dentro de estúdio sem dormir, virado. O máximo que a gente fazia era deitar no sofá, assim, alguns minutos. Isso tudo regado com cocaína, álcool, cigarro, para poder tirar um som legal. (...) às vezes tinha uma questão de tempo. Às vezes, de tempo de gravação. Financeira mesmo. Fazer rápido, por que era caro, era caro fazer, era tão caro que essas drogas eram embutidas no preço.*

Além disso, o músico relata repercussões de seu trabalho e seu adoecimento sobre sua vida pessoal e sua perspectiva de futuro.

*Eu passo os dias conversando comigo, xingando a mim mesmo, e xingando outros e outrem de longe. Eu passo os dias assim. [A música] Trouxe nada. Tá trazendo só apreensão para o futuro. Só preocupação (...) perdi casamento, filhos. Eu sou uma pessoa sozinha, e isso me traz apreensão. Me traz medo do futuro, dentro de um quadro de mendicância mesmo.*

Complementa dizendo que o fim de seus relacionamentos se deve a “*situações sempre de tensão de trabalho, sempre, uma coisa leva a outra, não tem quem suporte. Não existe isso. Ser humano que tenha tanta alma boa*”.

Após tantos anos dedicados à música, Sebastião percebe alguns aspectos positivos de sua profissão e sente-se feliz por algumas de suas atuações:

*Eu achei que eu fosse ser feliz na música. Certo eu fui, trabalhei com coisas bonitas. Dentro da engenharia de som, eu pude fazer música para 200 mil pessoas, se emocionando. Quer dizer, isso é uma responsabilidade (...). Eu me divirto, acho legal, quando eu acerto a mão, quando eu faço uma mixagem boa, quando as pessoas saem do show sorrindo.*

Mas mostra-se crítico em relação às situações que vivenciou profissionalmente, principalmente por não ter hoje garantida condições mínimas para cuidar de sua saúde e, mesmo doente, precisar buscar novos trabalhos para se manter.

*Então, eu cheguei a ganhar um dinheiro, cobria minhas despesas, eu conseguia sobreviver, comprar um carro, pagar o INSS para tentar ter uma cobertura. [Mas hoje] Eu me sinto triste por tá correndo atrás de uma situação profissional isso é triste. Todo dia, afeta o sono, afeta toda uma situação de vida. [Correndo atrás de?] tratamento, dinheiro, show, quem vai contratar. E essa situação de dificuldade, dificulta mais ainda, uma relação social, profissional. Quem quer contratar uma pessoa que tá doente?*

Conclui a entrevista de forma crítica, afirmando que há uma ilusão em relação ao trabalho na música e que “*a dedicação da música já é errônea. Ela tem um aspecto telúrico, meio mágico de sair alguns elementos das cordas de um pedaço de metal*”. Mas na realidade o que acontece é que o profissional precisa “*tocar muito para poder ganhar dinheiro, ganhar pouco. Tem que estudar muito para poder ganhar um salário razoável, legal, lá na transfônica ou na filarmônica, para pagar as contas e um plano de saúde*”. E, ao contrário dessa fantasia sobre o trabalho na música, o que acontece no dia a dia “*é a correria, é a falta de conduta é a falta de postura, a falta de legislação*”.

### 5.1.2. Amanda: o que mais me cansa é o mental.

Amanda é estudante de licenciatura em música com habilitação em instrumento, tendo iniciado o aprendizado musical por incentivo da mãe aos 9 anos de idade no conservatório de sua cidade. *“Eu comecei no piano e violino. Só que o violino me chamou mais atenção e eu fui para o violino”*, nos conta a entrevistada.

Durante os anos em que esteve vinculada ao conservatório, relata que sua professora não se preocupava *“muito com técnica, com postura corporal, (...) ela colocava a música e toca. Era bem assim”*. Quando ingressou na universidade, foi alertada por seu professor sobre a possibilidade de vir a desenvolver uma lesão, pois *“eu não tinha uma postura corporal boa, eu não tinha nada legal”*, relata. Amanda conta que esses anos sem orientação sobre a postura ao tocar a fizeram desenvolver vícios:

*Eu mexia muito a boca para tocar e, às vezes, eu quebrava o punho. Às vezes, não tinha relaxamento do dedão, por que você tem que tocar, você tem que tá tranquilo. Igual a mão direita, que é do arco, você tem que sentir todos os dedos no arco, eu não sentia (...) tencionar ombro, principalmente, tocar assim com ombro alto, era um vício. Não tocar com o peso distribuído, nas duas pernas.*

Atualmente, Amanda sente dores no pescoço e nos ombros, mas não sabe precisar se é por causa do instrumento ou de outras atividades do dia a dia. *“Não sei se pode ser também por causa do instrumento. Porque a gente fica muito tempo sentada e tem muito trabalho no computador, às vezes, dorme de mau jeito. Mas em relação ao instrumento não sei”*. Contudo, relata que essas dores ocorrem principalmente no lado em que apoia o violino e que percebe um aumento do incômodo e sente cansaço quando está tocando, *“por que exige muito do físico, né?”*, complementa.

Diariamente Amanda mantém uma rotina de estudos com o instrumento de 4 ou 5 horas, além das aulas e a participação na orquestra da universidade, onde é bolsista. Eventualmente toca em casamentos.

Aos 17 anos, antes mesmo de entrar na universidade, Amanda começou a realizar apresentações remuneradas em casamentos. Os convites para esses “bicos” surgem através de *“pessoas que conhecem e indicam. Às vezes, um colega que toca num grupo de casamento, ele não pode ir e você vai substituir”*.

Quanto às repercussões do estudo e da prática musical, Amanda relata algumas características e exigências de sua atividade e uma série de efeitos destes sobre a sua vida. Eis suas palavras:

*Eu acho que o que mais me cansa é o mental, porque você tem que tá ali ativo, tem que pensar num milhão de coisas quando você está estudando. Na orquestra, você tem que tá: atenção na partitura, atenção na mão, atenção no maestro, atenção no espalla. Então, o que dá mais mesmo é o cansaço mental (...) você tem que ter muita atenção no que está fazendo, tem que tá: conscientização do corpo, os movimentos. Igual você tem um trecho para resolver, você tem que procurar o que você vai resolver (...) tem que prestar atenção em afinação, em ritmo, dinâmica, essas coisas toda, então você tem que tá muito ligado mesmo. E concentrado mesmo. E se você faz um estudo sem concentração é a mesma coisa de não ter estudado.*

*Antes de dormir, às vezes, eu tô tão ligada que, às vezes, eu tô cantando a partitura de orquestra, tô pensando em outra coisa, tudo ao mesmo tempo, sabe? (...) eu estava com muita dificuldade para dormir.*

*Eu ficava muito nervosa para tocar, muito nervosa mesmo. E aí o coração acelerava, eu tremia muito, e aí eu procurei a terapia, então hoje isso para mim não é uma coisa grave.*

[A dor] *Incomoda, você não relaxa, tá tencionando, até para dormir mesmo. [E para fazer outras atividades do dia a dia?] Sim. Por exemplo, fazer algum trabalho, o estágio, você fica lá o tempo inteiro sentada, cansada.*

As dores e a ansiedade exacerbam-se em períodos de maior atividade, como nos finais de semestre e situações de provas e recitais.

*Você tá ali na tensão, na prova e a ansiedade vai aparecer. Tem até uma prova, acho que foi ano passado, a peça era extremamente rápida e aí eu tinha tanta fadiga na mão, muscular, que eu parei em trechos na hora da prova, por que minha musculatura num tava dando conta mais (...) e antes da prova eu estava sentindo dores, no dia a dia mesmo eu estava sentindo dores na mão. Tava dando muita tensão (...). Nesses períodos intensifica um pouco.*

Amanda identifica-se com a profissão que escolheu, mas entende que a “*área da música é pouco abrangente, então você tem que estudar muito e se dedicar para conseguir um espaço*”. No entanto, essa rotina de estudos e a dedicação exigida para a formação na área musical requerem escolhas e acabam afetando as relações.

*É complicado também, porque você tem que ter uma disciplina muito boa (...) você tem que ter um estudo diário, pra você tá desenvolvendo. O professor vai cobrar, cobra mesmo. É muita coisa para você estudar. E, além dos instrumentos, você tem as outras matérias da faculdade (...). Então a exigência é muito grande. Você tem que ter uma*

*disciplina boa, saber dividir os horários, para que você não se perca (...) [E qual a repercussão dessa rotina sobre sua vida?] Olha, a gente fica um pouco antissocial, não querendo falar, fica, fica. Porque você tá ali o tempo todo estudando. Você tem que ir para a faculdade, no final de semana você está estudando e você perde um pouco assim. Tem que abrir mão (...) eu tenho amigos de São João del-Rei que (...) a gente fica tipo um ano sem se ver. (...) Tem um lado um pouco solitário. Aí você vai ver sua família tipo de 2 em 2 meses, 3 em 3 meses, por que é uma demanda grande.*

### **5.1.3. Marcelo: eu não consigo ficar bem com o erro.**

Marcelo teve o primeiro contato com a música aos 10 anos, quando foi convidado por um amigo para participar de uma banda de bairro em que permaneceu até os 16 anos. Atualmente é estudante de licenciatura em música com habilitação em instrumento (trompete).

No fim da adolescência Marcelo abandonou a formação em música, pois começou a trabalhar em outra área. Relata que não acreditava que poderia viver de música e iniciou uma carreira na área de tecnologia da informação. Chegou a iniciar dois cursos superiores nessa área, contudo relata:

*Nenhum dos dois eu conseguia avançar muito, sempre um bloqueio. (...) aquilo não me dava prazer por um longo tempo, eu sentia que meu rendimento caía e eu não conseguia progredir. Foi então que eu comecei a analisar o que aconteceu na minha vida e comecei a ver que a música estava sempre comigo e eu não queira enxergar isso. Aí foi quando eu decidi voltar a estudar música.*

Assim, aos 26 anos, Marcelo pediu dispensa do emprego e iniciou o curso superior em música. Mostra-se satisfeito por sua decisão, mas lamenta-se pelo tempo que perdeu: “*eu tenho que correr mais em casa com os estudos (...), tem que estudar um período maior*”. A atuação como intérprete em casamentos e a participação como bolsista em um projeto de extensão da universidade são hoje suas principais fontes de renda. Sobre as possibilidades de trabalho e a remuneração como músico, comenta:

*Eu me surpreendo por que teve alguns meses, que eu consegui tocar todos os finais de semana. Financeiramente pra mim foi muito melhor do que quando eu trabalhei. (...) eu precisava de um tempo muito maior quando eu trabalhava com carteira fixa pra tá ganhando esse valor. Que eu acho que é um ganho pro músico. Mas tem um contra que é você num ter garantia de sempre ter esse trabalho.*

A forma como Marcelo lida com o erro, sua preocupação e as consequências deste em sua vida pessoal e profissional foi um dos pontos que mais chamaram atenção no seu relato. Em suas palavras:

*Essa é uma parte que me deixa bastante preocupado, por que eu não consigo ficar bem com o erro. O erro sempre me deixa pra baixo. (...) quando profissionalmente eu tenho um erro eu chego em casa muito triste e aí num quero conversar com ninguém. Às vezes, eu penso em desistir. Aquele erro aconteceu e você acha que não é capaz de executar.*

A cobrança e o receio de não corresponder às expectativas de professores e contratantes são elementos importantes de seu relato, assim como os reflexos do medo de errar em seu corpo e seu psiquismo.

*E o medo de errar ainda me deixa com mais ansiedade, eu fico muito nervoso. (...) Esse medo de errar faz com que eu sinta minhas dores, eu sinto um frio na barriga e isso me deixa muito chateado mesmo. (...) psicologicamente o que acontece é que o corpo meio que trava e você tipo começa a pensar só no erro. (...) O corpo começa a ficar meio que travado e aí onde aparecem essas dores de momento. Você acaba de tocar e parece que você carregou muito peso nas costas.*

Além das aulas na universidade, Marcelo estuda o instrumento 6 vezes por semana, 4 horas por dia. Sua carga horária de trabalho, entre o projeto de extensão e as apresentações em casamentos, somam cerca de 12 horas semanais. Sobre sua rotina, comenta: “*chega no final do dia eu tenho um cansaço, por ter estudado o instrumento, de ter tido aula teórica o dia inteiro*”.

Quando questionado sobre quais fatores relativos à sua profissão trazem impactos sobre sua saúde, Marcelo responde:

*Eu acho que a pressão de sempre tá tocando correto, de não poder errar. Essa pressão. E acho que a falta de entendimento do corpo também. Eu acho que o músico passa muito tempo estudando seu instrumento e não se estuda.*

Complementa dizendo que a música,

*exige muito fisicamente e mentalmente. Eu acho que a parte física e a parte mental do músico ela tá sempre junta. Se você estiver bem mentalmente e fisicamente você consegue ter objetivos maiores, você consegue ter evoluções maiores. É onde eu falo que o músico precisa ter esse entendimento. E não só pegar o instrumento, saber ler notas e executar coisas difíceis.*

Além das dores no corpo, do cansaço e da pressão exercida pela constante busca de perfeição, Marcelo identifica outras repercussões da atividade em sua vida. A saber:

*Um desgaste mental também muito grande, porque é muito tempo focado na mesma coisa. Uma fadiga, porque eu tenho o contato do instrumento nos lábios. E você começa a sentir dores nos lábios.  
Hoje o sintoma que eu vejo que mais me deixa preocupado é o nervosismo. É a minha parte psicológica mesmo.*

#### **5.1.4. Sandra: a gente acostuma, acostuma com a dor.**

Foi durante os cultos religiosos que Sandra se apaixonou pela música. “*Eu sou da Assembleia de Deus, aí tem a orquestra da igreja, e eu ficava encantada com os arcos subindo e descendo junto, o som, a sincronia*”. Aos 10 anos, pediu à mãe que a colocasse nas aulas de violino. Iniciou a formação na própria igreja e, posteriormente, fez aulas com professor particular até ingressar na orquestra jovem de um teatro.

O início da formação, conta Sandra, foi muito difícil, pois “*eu achava que já ia chegar tocando, num sabia como é que era (...) quando a gente começa não começa tocando, por que o som não é bom, a gente não sabe técnicas para sair um som bom*”. E, além disso, a prática inicial com o instrumento exige persistência, esforço, aquisição de resistência física e tolerância à dor.

*A mão até acostumar dói. Deu muito calo na minha mão, minha mão era muito fininha. E era chato sabe? Era muito chato. Eu queria tocar igual eles tocavam, aquele som bonito tal. Aí eu só ficava dó, ré, mi, fá, sol, lá, si. Era muito chato. Isso me irritava. Chegava a me irritar, sabe? Ai eu queria muito desistir, mas a minha falou: você vai tocar um dia igual eles. Você tem que começar assim mesmo.*

Hoje em dia, Sandra cursa a licenciatura em música e mantém-se na orquestra desse teatro, onde é bolsista e realiza apresentações semestrais. Toca profissionalmente em casamentos desde os 16 anos e, atualmente, realiza essa atividade esporadicamente. Por um curto período, atuou também como professora de música para crianças.

Os ensaios da orquestra ocorrem todas as semanas, durante 4 horas. Sandra vivencia cobranças por parte dos professores em relação à manutenção de uma rotina de estudos fora dos ensaios e pelo desempenho, mas não avalia isso como negativo – “*eles passam isso pra*

*gente, de uma coisa séria, com um pouco de pressão. Mas (...) num é ruim, não é aquela coisa tensa. Eu acho muito tranquilo”.*

Apesar de ter apenas 19 anos, Sandra convive com a dor desde os 17. Relata que desde que intensificou a rotina de estudos com o violino, 3, 4 horas por dia, as dores aumentaram: *“sempre dor no braço, principalmente nessa parte do braço e no ombro. E depois um pouco mais para frente começou a dar dor na coluna”.*

Durante o estudo, ensaios e apresentações às dores tornam-se mais intensas – *“depois que eu toco não é uma dor tão intensa como quando eu tô tocando. Dá pra levar, tipo uma dorzinha, sabe? Mas é incômodo. Mas é uma dor pequena. Entre aspas”.* Contudo, no dia a dia, segundo Sandra, não há uma preocupação com a dor, *“a gente tá com dor, leva né? Toma um remédio, às vezes passa. (...) Eu acho que meio que a gente acostuma, enquanto a dor tá baixa. A gente acostuma, acostuma com a dor”.*

O incômodo gerado pela dor é facilmente percebido nos ensaios da orquestra, mas é visto como parte da atividade, pois não se pode parar.

*No ensaio, eu vejo, não só eu, como outros colegas meus, no meio da música para e dá uma descansada: isso é dor. Aí a gente para tipo um pouquinho e volta. Tando com dor ou não, por que você não pode ficar muito tempo, o ensaio tá rolando, não pode ficar parado, entendeu?*

A convivência com a dor só se torna preocupante quando afeta a capacidade de permanecer realizando a tarefa – *“eu comecei a sentir dor e só procurei um tratamento quando tava no limite quase, por que eu num tava aguentando. Eu tinha que parar mesmo de estudar”.* No caso de Sandra, o medo de que as dores se agravassem ainda mais e levassem a perda da capacidade funcional, a fizeram buscar tratamento. Relata que pensou: *“se eu chego nos 30 anos, à dor vai estar muito maior se não tratar. Tanto que eu procurei a terapia ocupacional por causa disso. (...) Por que eu falei: no! Mais para frente eu não vou poder tocar”.*

As dores repercutem não só nos estudos, mas também no desempenho durante a performance e no dia a dia dos músicos. Eis algumas situações vivenciadas por Sandra:

*Na apresentação você não pode parar de tocar. Continua com dor. É horrível, horrível, dói muito. Eu já fiz apresentação, eu já fiz concerto de chegar no final você não tá conseguindo, o meu braço tá doendo demais eu não conseguia tipo mexer direito, sabe?*

*(...) é horrível por que quando a dor começa, eu pelo menos, começo a ficar tensa, aí trava tudo. É horrível, não tem coisa pior. Aí, tipo assim, o som não sai a mesma coisa.*

*Fica incomodando, por que dor incomoda. Qualquer tipo de dor por menor que seja incomoda.*

*Final de ensaio dói e de noite assim, vou dormir com dor, né?*

*Em mim acaba causando até dor de cabeça. Às vezes, a dor tá muito forte, muita ansiedade, eu começo a ficar com dor de cabeça, não adianta tomar remédio.*

*Eu podia estudar muito mais tempo se eu não tivesse dor. A minha pausa podia ser menor se eu não tivesse dor.*

*Quando a dor vai aumentando você sente até repuxando assim, o músculo, não tem como, atrapalha muito. Atrapalha o foco até.*

No relato de Sandra, percebemos que a dor e seus reflexos no corpo e no cotidiano, dentro e fora do trabalho, configuram-se como as principais repercussões da atividade em sua vida. No entanto, ansiedade, tensão, medo de errar e ser julgada e insegurança em se apresentar, também são descritos por essa musicista como decorrentes de sua atividade.

#### **5.1.5. Luciana: *se eu vou tocar alguma coisa, eu entendo que, eu preciso tocar aquilo direito.***

Luciana tem 48 anos e, apesar de ter tido contato com a música desde a infância por incentivo do pai, iniciou a formação somente aos 18 anos. Começou com o saxofone e posteriormente, migrou para o oboé. Seus dois irmãos mais novos também fizeram formação em música e hoje são músicos profissionais.

A entrevistada conta que a formação tardia trouxe muitas dificuldades, principalmente na faculdade, pois “*a música é vivência, é experiência. Num é como você entrar num curso pra aprender. Você vai ser médico, você vai aprender tudo ali, depois você vai fazer residência entendeu? Músico não*”. Luciana relata que seu conhecimento limitado de repertório exigiu um esforço muito maior durante os anos de graduação e afirma que uma formação anterior “*fez muita falta (...) sofreu muito*”.

Além das exigências da universidade e a necessidade de superar suas dificuldades em relação ao domínio de peças musicais, métodos, concertos, Luciana tinha um filho pequeno e precisava se desdobrar entre as tarefas de casa e o estudo com o instrumento. Eis um pouco de sua rotina e das estratégias utilizadas para dar conta de suas ocupações:

*Eu lembro que eu estudava, estudava, estudava, dava 10 horas da noite eu entupia o oboé de pano e ficava estudando digitação. Às vezes, ficava, ficava, ficava até meia noite. [Quantas horas você estudava por dia?] pelo menos umas 4hs. Pelo menos, eu num vou falar mais porque eu tinha os afazeres de casa. Eu num tinha empregada, eu que lavava, passava roupa, cozinhava, só quando não dava mesmo. Eu me lembro que nessa época eu pegava meia noite e passava roupa até 1 hora da manhã. Cheguei a ter alguns problemas de saúde nessa época, por exemplo, minha coluna.*

Luciana relata que foi nesse período que apareceram as primeiras repercussões da atividade em sua vida, antes, no começo do aprendizado com o instrumento, já existiam dores, mas “*as dores, no começo era por causa de embocadura, porque é músculo (...) você precisa fortalecer sua musculatura (...). Não só o braço, os braços, e a boca também (...) que você precisa formar né? Então, assim é sempre dolorido*”, afirma à entrevistada.

As apresentações na igreja e em casamentos já faziam parte da rotina de Luciana antes mesmo de entrar para a universidade – “*já tocava na igreja. Eu tocava todo final de semana, né? Às vezes, tocava em casamento, mas também assim sem receber, porque eu ainda não era profissional*”. A profissionalização ocorreu quando ainda era estudante do bacharelado em oboé e a entrevistada começou a fazer cachê em orquestras de Belo Horizonte.

Logo após a conclusão da graduação, Luciana foi convidada para substituir seu professor na universidade em que se formou e intensificou a participação em orquestras, sendo inclusive convidada para fazer cachê em outros estados. Contudo, a entrevistada ainda sentia reflexos de sua formação tardia, o que exigia de si uma dedicação e empenho maior para alcançar o nível de desempenho dos outros músicos da orquestra. Além do mais, sua rotina envolvia o cuidado com o filho e com a casa, o que acabava gerando um desgaste físico.

*Então assim, às vezes, o que era fácil pros outros músicos da orquestra eu tinha que ralar. Só que eu tinha filho, tinha casa, então tinha hora que eu achava que eu ia pirar, e eu tinha que estudar muito, correr atrás. Eu tava sempre defasada. Isso que eu sentia. E aí isso me pesava muito, eu sentia muito cansaço físico. Porque eu tava sempre perseguindo algo que parece que os outros já tavam mais a frente, porque me faltava maturidade e experiência.*

Além do desgaste físico, Luciana dividia-se entre os valores relativos ao cuidado com a família e a sua necessidade de estudar, de realizar um trabalho bem feito.

*Se eu fosse fazer cachê numa orquestra, eu pegava aquele material, vamos supor umas 3 peças, ou 4, dependendo do concerto, né? E é tudo muito grande, às vezes, muita música. E aí ficava estudando aquilo, estudando, estudando. E aí fazia, sempre fazia isso. Como*

*eu tinha que dar atenção pro meu filho, às vezes, eu fechava, eu punha pano no oboé pra estudar digitação de noite, de madrugada.*

As exigências da atividade, a tentativa de conciliar as ocupações com a família e atender seus valores de desempenho e excelência, levaram Luciana a vivenciar as situações com grande desgaste físico e mental, que culminaram com o abandono da carreira de instrumentista.

*Muito cansaço físico, a coluna sente muito, né? Da posição, os braços. Você se cansa. O desgaste é esse. [E, tem desgaste mental também?] Ah tem. Eu num sei pra outros músicos, mas pra mim tem porque eu sou preocupada. (...) Eu sou preocupada com tudo. (...) meu marido acha que eu sou perfeccionista. Eu posso até ser perfeccionista, mas assim, pra quê que eu tinha que ser tanto? Tão exigente com certas coisas, exigente comigo mesma. Talvez eu estivesse até hoje tocando na orquestra se eu não tivesse essas piradas. Porque eu conheço músicos que eles tocam, eles são relaxados. Não relaxados assim, esculhambados, fazem as coisas de qualquer jeito. Mas se eles erram, eles não se atormentam. Entendeu? Então assim, eu não concebo isso. Se eu vou tocar alguma coisa, eu entendo que, eu preciso tocar aquilo direito. Eu levei um tempo pra entender a diferença entre perfeição e excelência, entendeu? Eu demorei muito pra entender que ser excelente é você fazer o seu melhor com o que você tem em mão. E perfeccionismo é você ficar correndo atrás de algo que você nunca vai conseguir, porque perfeito só Deus. Então eu demorei, eu sentia esse peso quando eu tava na orquestra.*

Nessa época, um acontecimento foi muito marcante para Luciana e, até hoje, a sua lembrança faz reviver sentimentos e sensações que remetem aos debates de normas e valores vivenciados na atividade e às dramáticas do uso de si.

*Chegou uma época, eu fui fazer cachê na orquestra e a sinfônica foi fazer a ópera Carmem. Agora, pra você ver a minha falta de experiência: eu não conhecia, eu nunca tinha ouvido Carmen. Nessa altura do campeonato eu já tinha que conhecer. Mas assim, quando eu chegava em casa, além das coisas que eu tinha que estudar, eu ainda tinha que cuidar da minha casa, eu ainda tinha que cuidar do meu filho, ele não tinha culpa de ter nascido. Apesar do meu marido ajudar. Mas assim, então na época de faculdade eu tinha que ter conhecido, mas eu não conhecia. (...) Quando eu cheguei no primeiro ensaio é que eu fui descobrir que o solo, que o corne inglês, faz um solo na ópera. A orquestra inteira parava e eu tocava sozinha. Olha a minha ignorância. Aí eu não entrei, eu não toquei. Aí o maestro parou, aí voltou de novo. Eu entrei em pânico no primeiro ensaio. Porque, geralmente, o primeiro ensaio subentendesse que todo mundo já estudou as partes. Entendeu? Eu na verdade, eu já tinha estudado, mas na hora que eu comecei a tocar e que todo mundo parou, eu parei também. Aí é que eu fui ver que era um solo e que era descoberto. Ali eu pirei, eu dei uma pirada. Eu falei: hoje eu vou matar meu marido por ele ter me colocado nessa fria. Minha vontade de matar, de estrangular meu professor por ele ter me jogado nessa. Mas, assim, num era culpa deles, eu tinha que ter pesquisado, eu tinha que ter, sabe? Eu tinha que ter feito o meu trabalho, eu tinha que ter corrido atrás, entendeu? Aí me deu um pânico tão grande. Eu fico nervosa eu fico cega. Aí ele tentou a segunda vez também não foi. Aí meu professor: calma, calma. Aí na terceira vez, aí foi.*

A entrevistada continua,

*Aí resultado: os ensaios foram, aí quando começaram as apresentações, foram sete récitas da ópera, as duas primeiras récitas eu fiquei sem dormir. Porque eu sou uma pessoa, aí que entra o que o meu marido fala, que eu sou perfeccionista. Eu acho que pode ser mesmo. Porque eu deito na cama e remoo tudo que eu vi, todas as sensações, todo o sofrimento, passa tudo de novo na minha cabeça: ai eu tinha que ter feito assim, eu podia ter feito assado. Eu não esqueço, aí eu não durmo. As primeiras récitas pra mim foi um tormento. Eu toquei bem, eu toquei afinado. O solo era descoberto e eu podia, podia ser um caos. Meu professor tava colocando a reputação dele em jogo por minha causa. Eu dei conta, mas eu sofri muito, eu fiquei noites sem dormir. E assim, extremamente nervosa. E aí o meu corpo, a sensação que eu tenho é que eu levei uma surra no corpo inteiro. Que assim minha musculatura, toda né? E aí o negócio é tão forte que até hoje se eu escutar Carmen eu sinto, é uma sinestesia, eu sinto a sensação, aquela sensação ruim. É algo que te marca negativamente é algo que assim eu tinha que comemorar, que eu tinha que me alegrar, porque eu fui muito bem. Mas eu não consigo, me alegrar naquilo, me regozijar naquilo. Depois de anos, de anos, que eu fui entender que aquilo foi uma vitória, mas na época era muito sofrimento pra mim.*

Chama-nos atenção no relato de Luciana como sua tentativa de gerir a si mesmo no trabalho comporta um debate entre valores ligados a realização de um trabalho de boa qualidade e a altura da sua expectativa e daqueles que lhe são importantes e, ao mesmo tempo, aos valores do cuidado - da atenção que precisa ser dispensada a família e as tarefas do lar. No dia a dia da atividade a musicista inclusive percebe que sua forma de lidar com esse universo de valores é diferente de outros músicos, que suas escolhas privilegiam critérios de qualidade elevados e que no embate com a concretude das situações, com as exigências da atividade, não consegue encontrar um equilíbrio entre o uso de si requisitado e o consentido. Fazendo com que sua experiência seja vivenciada com sofrimento.

Ao engravidar do segundo filho, Luciana opta por abandonar a carreira de instrumentista e, somente três anos depois, retoma a vida profissional. Agora, como professora de teoria musical. Cargo que exerceu por nove anos. Durante todo esse período, tocou saxofone esporadicamente na igreja. Acerca de 1 ano, retomou o estudo do saxofone, pois começou a dar aulas do instrumento. No mesmo período começou a sentir dormência nos braços e foi diagnosticada com tendinite<sup>12</sup>, mas não sabe precisar se esta foi desencadeada

---

<sup>12</sup> Tendinite é uma inflamação crônica ou aguda dos tendões e ocorre principalmente nos membros superiores. Sua gênese está relacionada à prática de exercícios excessivos, posturas inadequadas, traumatismos locais, atividades repetitivas por longos períodos e com períodos insuficientes de repouso. Pode ser classificada entre os distúrbios osteomusculares relacionados ao trabalho (DORT), já que o trabalho pode ser um fator importante no desencadeamento (Lin, T.Y. et al, 2001).

pelo instrumento ou pelas outras atividades que realiza (tricô, uso de computador, tarefas do lar, etc.).

Além das repercussões psicossociais da atividade já citadas, Luciana também se refere à dedicação necessária para alcançar bons níveis de performance na música e como a rotina acaba exigindo abrir mão de certas atividades. Encerra seu relato dizendo que:

*A vida do músico é assim, você se acostuma a ter essa vida diferente, a tá sempre abrindo mão de um período. As pessoas, às vezes, tão divertindo, às vezes, você num pode tá ali. Você tem que tá lá no quarto sozinho estudando. Essa é a vida do músico. É uma vida voltada realmente para aquilo (...) a vida da gente é diferente né? Ai tudo vai girar em torno daquilo, (...) a partir do momento que você começa a tomar consciência do seu corpo, que você tem uma limitação, aí você começa a se condicionar pra aquilo que você vai fazer. E a vida do músico é assim: você se condiciona pra aquilo que você vai fazer, se você precisa de muita concentração, você vai evitar fazer determinadas coisas.*

## 5.2. Experiências partilhadas

A experiência compreende uma realidade vivida por um indivíduo e remete sempre a uma significação concreta e pessoal. Apesar de serem singulares, os sujeitos podem partilhar das mesmas experiências e associar-lhe as mesmas significações (Sévigny, 2005). Em nossa pesquisa, foi possível apreender, ainda que de forma limitada, como cada entrevistado vivencia sua atividade de trabalho, singularizando o meio onde vive, gerindo, reinventando sua atividade em função de valores.

Deste modo, Sebastião buscou unir sua formação técnica à música, encontrando na engenharia de som possibilidades de sobrevivência e reconhecimento. Marcelo, após 10 anos afastado da música e tendo iniciado uma carreira na área de tecnologia da informação, abdicou das garantias de um emprego formal, para voltar a se dedicar aquilo que mais desejava – a música. Luciana dedica-se a tudo que se compromete a fazer, muitas vezes, excedendo os limites do próprio corpo, buscando sempre a excelência em suas atividades.

A forma como cada um lida com as normas antecedentes, com as diferentes escolhas que realiza, refletem no próprio corpo e nas distintas repercussões que cada um vivencia da atividade em sua vida.

Amanda sente dores físicas, mas é o cansaço mental, a tensão que mais repercutem em sua vida, afetando inclusive o sono. Sandra, aos 19 anos, lida com o agravamento das dores causadas pela prática intensiva do violino e vivencia grande ansiedade e tensão ao se

apresentar em público. As apresentações também são para Marcelo momentos de grande tensão, principalmente por seu medo de cometer um erro. Sebastião, após de mais de 40 anos dedicados à música, convive hoje com dores e limitações físicas e sociais, que atribui à atividade realizada e a falta de planejamento e garantias trabalhistas. Luciana sempre se dedicou a suas tarefas, buscando atender ao que demandavam de si. O desgaste físico e mental são para ela as principais repercussões do trabalho em sua vida.

Mesmo sendo pessoais, as vivências são permeadas pelo coletivo em que o sujeito vive e pelas condições em que elas ocorrem. De tal modo que, aspectos como o contexto social e econômico, as prescrições e a organização do trabalho na música também exercem importante influência sobre a vida das pessoas. Em nossa pesquisa, entrevistamos músicos com diferentes trajetórias profissionais e que exercem distintas atividades no campo musical: são professores, estudantes inseridos em orquestras jovens, trabalhadores autônomos em festas, eventos e bares, etc. Contudo, esses entrevistados partilham de experiências similares, pois estão envolvidos na mesma atividade de trabalho e estão submetidos a normas antecedentes que prescrevem e predeterminam a atividade musical.

Por traz da beleza de uma apresentação musical, há sempre um imenso esforço em termos de concentração, processamento multissensorial de informações e memória. Além disso, a atividade musical demanda um alto investimento em relação à flexibilidade, condição, coordenação e motricidade, expondo o músico a uma enorme carga física e psíquica que pode levar a disfunções do aparelho motor e do sistema nervoso, da pele, da respiração, a distúrbios psíquicos e a distúrbios da visão e da audição. Podemos citar como fatores de riscos envolvidos na atividade musical, as características dos instrumentos (forma, tamanho, peso), a técnica e o tempo despendido à prática do instrumento, as condições de clima e espaço de trabalho, o comportamento de estudo e ensaio do músico, suas condições físicas e estratégias de compensação (Frank & Mühlen, 2007). O tipo de repertório, a organização do trabalho, as exigências de altos padrões de desempenho e o medo do julgamento, também pode ser apontados como fatores de risco envolvidos nessa profissão (Costa & Abrahão, 2003).

O uso do corpo, as exigências físicas e cognitivas, as dores e ansiedades diante do público e da possibilidade do erro, a rotina de estudos que, muitas vezes, leva ao cansaço físico e mental, são as principais imposições da atividade trazidas pelos músicos entrevistados nessa pesquisa e que repercutem trazendo sofrimento e danos à saúde física e mental. As cobranças pela excelência, a cultura de convivência com a dor, sintomas de ordem psíquica como tensão, nervosismo, ansiedade, insônia e a pouca preocupação despendida por músicos

e professores à preparação física e a prevenção de lesões e adoecimentos também estão presentes nos relatos e representam algumas das particularidades presentes no meio musical.

Em relação às repercussões psicossociais da atividade e ao perfil dos entrevistados nesse estudo e aqueles atendidos no Serviço Especial de Saúde dos Trabalhadores (SEST/HC/UFMG) e participantes do grupo de autogerenciamento, encontramos dados similares a outras pesquisas realizadas sobre a formação, o trabalho e a saúde dos músicos (Costa, 2003; Pichoneri, 2006; Nascimento, 2013; Lisboa, 2014). A saber: predominância de músicos que iniciam a formação em tenra idade e ingressam no mercado de trabalho antes de completar uma formação de nível superior e que, apesar de dedicarem muitos anos ao aprendizado do instrumento e possuem um alto nível de instrução e escolaridade, não possuem vínculo empregatício formal; relato de dores relacionadas à atividade e a intensa rotina de estudos; ansiedade relacionada a performance e a busca constante pela excelência.

No artigo intitulado “Programa de Atenção Integral à Saúde do Artista de Performance: relato da experiência desenvolvida em um serviço universitário em Minas Gerais”, Lima (no prelo), realiza uma análise do perfil do público atendido entre 2009 e maio de 2015 no SEST/HC/UFMG e apresenta os seguintes dados: dos 122 músicos atendidos, 88 são do sexo masculino e 34 do sexo feminino, sendo a média de idade de 32 anos. A grande maioria são instrumentistas e tocam um ou mais instrumentos, sendo os mais frequentes: violão (25), violino (11), percussão (10), contrabaixo acústico (9), piano (8), guitarra (8) e violoncelo (6). Em relação aos sintomas apresentados, 89% relataram dor espontânea ou na atividade, fadiga, cansaço ou sensação de peso (30%), movimento involuntário (11%) e rigidez (7%), sendo que a maioria apresentava mais de um sintoma. Os principais diagnósticos realizados pela equipe do ambulatório apontaram que a principal causa das dores apresentadas estavam relacionadas a algum distúrbio postural e/ou inadequação na técnica de performance (92 músicos). Outros 26 atendidos tinham doenças do sistema musculoesquelético, como tendinites e tenossinovites; 12 foram diagnosticados com distonia focal e 2 com fibromialgia.

Em nossa pesquisa realizada nos prontuários dos músicos atendidos no SEST/HC/UFMG e participantes do Grupo 1 e 2 no ano de 2015, encontramos os seguintes dados<sup>13</sup>: dos 29 músicos atendidos, 15 eram do sexo masculino e 14 do sexo feminino, sendo que a maioria tem entre 19 e 30 anos (16), (8) tem entre 31 e 42 anos, (2) tem entre 43 e 48 anos e (3) entre 55 e 69 anos. Somente 2 participantes dedicavam-se exclusivamente ao canto

---

<sup>13</sup> Planilhas disponíveis nos anexos dessa dissertação.

e 3 ao canto e a algum instrumento. Os demais músicos tocam pelo menos um instrumento, sendo os mais comuns: violão (5), violino (4), contrabaixo (4), percussão (4) e piano (3). Em relação aos sintomas apresentados, 26 relataram dor espontânea ou na atividade, fraqueza (1), distonia focal (1) e fibromialgia (1), sendo que alguns afirmaram ter mais de um sintoma. Onze músicos afirmaram já ter precisado parar de tocar por algum período devido às dores. Quanto à escolaridade, (3) tem ensino médio completo, (13) superior incompleto, (9) superior completo, (3) mestrado e (1) doutorado. Somente 1 atendido declarou não exercer profissionalmente a música, os demais (28) realizam algum trabalho na área, mesmo aqueles (2) que tem formação de nível superior em outra campo. Em relação à ocupação principal, 14 declaram ser estudantes de música e trabalhar como instrumentistas ou professores na área, 13 são músicos ou professores de música e 1 é estudante de música e atua na área, mas sua ocupação principal é funcionária pública na área de química. A grande maioria declarou trabalhar como autônomo (18), por cachê (2) ou contrato (2), somente 2 são contratados com CLT e 1 declarou ter vínculo trabalhista formal, mas não informou de qual tipo (Estatutário, CLT). Quanto aos anos dedicados à aprendizagem musical, grande parte dos entrevistados (16) declarou ter entre 11 e 20 anos, sendo 5 anos o menor tempo e 54 o maior tempo de conhecimento musical. Já em relação à experiência profissional, há uma maior variabilidade, sendo que (8) tem entre 1 e 5 anos, (8) tem entre 6 e 10 anos e (8) tem entre 11 e 20 anos, (1) tem entre 21 e 30 anos e (1) tem entre 31 e 40 anos. Dois não informaram o tempo de experiência.

Os dados encontrados nesse estudo assemelham-se aos estudos já realizados sobre o perfil, a forma de contratação e a prevalência de distúrbios músculo esqueléticos relacionados aos riscos ocupacionais. A seguir discutiremos mais detalhadamente as principais repercussões psicossociais da atividade de trabalho na música identificadas durante as entrevistas, articulando os relatos desse estudo com os achados de pesquisas anteriores.

### **5.3. A cultura da dedicação na música e suas repercussões**

A aquisição e a manutenção das habilidades necessárias para o domínio de um instrumento requerem muitas horas e, mesmo anos de dedicação e disciplina. Normalmente, durante o período de formação na música, a rotina de estudos envolve aulas teóricas,

individuais ou em grupo sob a supervisão de um professor e um longo período de prática e estudo individual com o instrumento. Quando da inserção profissional, acrescenta-se a essa rotina os ensaios de obras específicas para apresentações ou montagem de um repertório. Além das apresentações propriamente ditas.

Por ser uma atividade em que o aprendizado ocorre de forma gradativa e em que a habilidade ao instrumento se consolida com o tempo e a experiência, a prática constante e a manutenção de uma rotina diária de estudos são descritos pela literatura (Costa, 2003; Lisboa, 2014) e, também por nossos entrevistados como de suma importância para a carreira musical. Entretanto, como apresenta Costa (2003), há na música uma cultura da dedicação sem limites, na qual se associa que só é possível alcançar o desenvolvimento na carreira se houver sacrifícios.

As solicitações técnico-artísticas aliam-se às cobranças e a busca da perfeição, fazendo com que a dedicação extremada seja vista como natural. Nas orquestras de ponta, principalmente a partir da maior injeção de capital privado, tem ocorrido um processo de institucionalização da excelência, em que as seleções são cada vez mais exigentes e os músicos precisam lidar com cobranças ainda mais constantes, onde suas habilidades são colocadas à prova a todo o momento, o que acentua ainda mais o ritmo de estudos e reforça a necessidade da dedicação em limiares sobre-humanos (Lisboa, 2014).

Podemos dizer que esse cenário encontrado nas orquestras profissionais tem refletido o que Franco, Druck e Seligmann-Silva (2010), chamam de paradigma da excelência. Ideologia empresarial que surgiu a partir da exacerbação da busca de competitividade e reforça as ideias de perfeição e superioridade, tornando-se uma referência tanto para materiais, processos e métodos, como para pessoas. Ignorando os limites e variabilidades dos processos fisiológicos e mentais dos seres humanos, essa ideologia impõe uma espécie de coerção à perfeição humana, exigindo cada vez mais das pessoas, maximizando a competitividade, supervalorizando a flexibilidade e a necessidade da mudança permanente, assim como a idealização da velocidade que leva a uma intensificação dos ritmos e uma intolerância com aqueles que não conseguem atingir a produção exigida ou se adaptar de forma ágil às mudanças.

As constantes cobranças, o estímulo à onipotência e ao narcisismo que leva a crença de que os potenciais individuais são ilimitados, o gerenciamento contínuo da atividade e a intolerância às imperfeições, podem induzir a uma autocrítica severa e uma constante insatisfação com o próprio desempenho, levando a uma diminuição da autoconfiança e

tornando o músico mais vulnerável a pressões externas e as formas de violência psicológica, como o assédio psicossocial. Além disso, o paradigma da excelência impõe aos sujeitos uma necessidade constante de se mostrar disponível e disposto, energizado e capaz de superar os desafios e cumprir as metas, criando ambientes em que somente a dedicação total e o pleno desempenho são admitidos (Costa, 2003; Franco, Druck & Seligmann-Silva, 2010).

Estudos individuais, antes ou após ensaios ou apresentações fazem parte da atividade musical. Contudo, a necessidade constante de se superar e alcançar níveis de performance cada vez mais elevados, intensificam a fusão entre o tempo e os espaços privados e os de trabalho. Assim, os momentos de lazer ou relacionamento com a família e amigos, são substituídos por horas de estudo solitárias e que, muitas vezes, extrapolam os limites do corpo. A dor é vista como parte da profissão, levando os músicos, muitas vezes, a uma negação dos sintomas e a permanecer tocando apesar da dor (Costa, 2003).

Em nossa pesquisa, a fala de uma musicista ilustra como o esforço e o sacrifício coexistem na prática musical e, muitas vezes, vão além dos limites do corpo.

*É tem que ter o esforço e assim eu me acostumei. Você se acostuma à dor. Eu me lembro que quando eu comecei a estudar saxofone eu cortava meu lábio e o meu professor ficava tão impressionado. (...) eu já comecei estudando muitas horas, aí cortava mesmo, de sangrar. Então, é um negócio que você acostuma. Você acostuma à dor (Luciana).*

Sacrifícios de ordem social, familiar e escolar, fazem parte da vida do músico (Adenot, 2010) e acabam sendo vistos como inerentes a profissão, já que esta necessita de um grande investimento. Assim, é comum que a rotina de estudos ocupe a maior parte do dia de um músico, como relata uma de nossas entrevistadas: “*eu estudo de segunda a segunda. Um 4 horas, além das aulas da faculdade, ensaios na orquestra*” (Amanda).

A média de horas de estudo do instrumento relatadas por nossos entrevistados foi de 4 horas diárias, de 6 a 7 dias por semana. Contudo, um entrevistado chegou a afirmar que no início de sua formação estudava 10 horas todos os dias.

As principais repercussões da intensa rotina de estudos e da cultura da dedicação podem ser percebidas pelos músicos entrevistados nessa pesquisa em vários aspectos da sua vida. No âmbito social, é necessário abrir mão de alguns períodos de convivência com familiares e amigos para cumprir a agenda de estudos e de apresentações, certo isolamento é apontado como uma das repercussões dessa rotina.

Seligmann-Silva (1994) ao abordar as repercussões do trabalho sobre a vida familiar assinala que as jornadas laborais extensas e o cansaço vivenciado pelo trabalhador prejudicam

o tempo de convivência e a qualidade do relacionamento com familiares. O isolamento passa a ser visto por familiares como desinteresse e rejeição, podendo levar a conflitos e desentendimentos. Em nossa pesquisa, não foi possível abordar em detalhes essa questão, contudo os 5 entrevistados trouxeram situações em que o trabalho e os estudos interferiam de alguma forma no convívio familiar, seja em relação ao tempo de convivência ou a qualidade do relacionamento. Além disso, algumas vezes, a rotina familiar precisa ser modificada para poupar o trabalhador e permitir, por exemplo, que descanse em períodos diurnos. O relato de Luciana, cujo marido também é músico, é ilustrativo de como a rotina da casa precisa ser adequada aos horários e demandas do trabalho na orquestra:

*Tudo vai girar em torno daquilo, por exemplo, nesse concerto ele era solista da quinta de Tchaikovsky. A gente acostuma a casa funcionar pra aquele dia. Para aqueles dias do concerto, entendeu? Tudo tem que tá na mão. Ele precisa, ele tem, por exemplo, ele chega em casa ele deita. Ele tem que dormir aquele período pra ele poder descansar (...) pra ajudar tá mais concentrado, mais descansado na hora. Então, a casa, a gente acaba se acostumando: 'não faz barulho, papai tá descansando. Ele precisa descansar agora porque ele vai ter um concerto puxado'. Então a casa funciona em cima daquilo. A vida [do músico] é diferente, eu acho que é diferente.*

A entrevistada percebe que a rotina da sua casa difere da de outras famílias devido à profissão do marido, contudo mostra-se compreensiva com as especificidades do trabalho na música. Porém, como aponta Seligmann-Silva (1994), trabalhos em turnos ou que de alguma forma modificam a rotina da família e promove o afastamento do trabalhador, podem afetar o relacionamento do casal e mesmo ampliar as responsabilidades do cônjuge em relação à casa e aos filhos. Além disso, pode acontecer uma espécie de contaminação do cotidiano doméstico por certas regras e estereótipos da situação de trabalho gerando mal-estar nos familiares.

Salientamos que a interface família- trabalho envolve uma série de configurações e de aspectos singulares e que por isso não é possível estabelecer padrões sobre a ressonância do trabalho na música sobre a vida familiar, os dados apresentados aqui apontam apenas alguns caminhos.

#### **5.4. Danos e dores: repercussões do trabalho na música sobre a saúde.**

Estudos sobre o trabalho na música (Costa, 2003; Petrus, 2005; Nascimento, 2014) são unânimes em afirmar a existência de intensas demandas cognitivas e psíquicas nessa atividade. Sendo comuns queixas de estresse, tensão, ansiedade e mesmo desenvolvimento de distúrbios psicossomáticos. Em nossa pesquisa, o cansaço mental foi apontado como a principal repercussão das longas horas de estudo e do exercício profissional sobre a cognição, assim como a dificuldade de se desligar das tarefas do trabalho, que acabam interferindo no sono. A tensão, o nervosismo e a ansiedade são descritos pelos músicos como decorrentes das cobranças, do medo de errar e ser avaliado publicamente.

Segundo Nascimento (2014), o estresse ocupacional vivenciado na profissão musical predispõe ao aparecimento de sintomas fisiológicos, comportamentais e cognitivos que acompanham a ansiedade. Manifestações de nervosismo, tremores, taquicardia, palpitações, hipertensão arterial, falta de ar, sudorese nas palmas das mãos, boca seca e náusea são descritos pelos músicos como as principais reações somáticas da ansiedade (Costa, 2003).

Conforme Costa (2003) a ansiedade na profissão musical decorre de uma dupla pressão: “da exigência de atenção da tarefa, de alta solicitação cognitiva, e no medo de ser punido publicamente, no sentimento de estar sendo comparado, vigiado e pressionado” (p. 36). A pressão exercida pela exposição pública, pelo medo de errar e ser julgado representa uma carga psicológica importante e leva, muitas vezes, a intensificação da fadiga e da ansiedade (Lima, 1998; Costa, 2003). Como apresentam Nascimento (2014), Barbar, Crippa e Osório (2014), a ansiedade de performance musical tem sido amplamente estudada e aparece como a principal manifestação de ordem psíquica relacionada à atividade.

A ansiedade de performance é um grupo de transtornos que afeta indivíduos que precisam se apresentar em público, como esportistas e artistas. Caracteriza-se pelo medo da exposição, de fracassar ou de parecer ridículo (Rocha, Dias-Neto & Gattaz, 2011; Barbar, Crippa & Osório, 2014; Nascimento, 2014). No âmbito musical, há um número expressivo de pessoas acometidas por esse tipo de ansiedade, contudo, mesmo já tendo sido realizado diversos estudos, não há estatísticas precisas sobre a população atingida (Barbar, Crippa & Osório, 2014). Estima-se entre 15% e 25% dos músicos sejam acometidos pela ansiedade de performance em grau mais severo (Nascimento, 2014). Segundo a literatura, as mulheres tem maior predisposição para desenvolver o transtorno (Barbar, Crippa & Osório, 2014).

Ansiolíticos, estimulantes e betabloqueadores são, muitas vezes, utilizados pelos músicos para lidar com as exigências da atividade e como forma de minimizar os sintomas da ansiedade de performance. Estimulantes como anfetaminas, cafeína e cocaína são utilizados como forma de permanecer acordado, maximizar a energia e mesmo a inspiração. Ansiolíticos como álcool, benzodiazepínicos e maconha são empregados como autotratamento, auxiliando no relaxamento e como forma de lidar com a ansiedade frente à plateia. Os betabloqueadores (atenolol, propranolol) também são usados para lidar com o medo e a ansiedade de performance, contudo não atuam no sistema nervoso e sim no controle dos sintomas físicos (tremor, sudorese, taquicardia, entre outros) relacionados à ansiedade (Nascimento, 2014).

Em nosso estudo foi possível perceber durante o grupo e nas entrevistas, um número considerável de músicos que relatam conviver com a ansiedade, principalmente em situações de apresentação em público ou em momentos de avaliação na universidade ou em concursos. No encontro do grupo realizado no SEST/HC/UFGM, cujo tema foi a ansiedade de performance e em duas das entrevistas realizadas para essa pesquisa, alguns músicos admitiram já ter utilizado ou conhecer profissionais que fazem uso de medicação, álcool ou drogas para lidar com as demandas da atividade, potencializando a capacidade de trabalho ou contribuindo para a desinibição.

*Conheço profissionais que pela pressão de tá tocando sempre correto e não poder errar usam medicamentos. Conheço até a história de um trompetista que é sensacional, que além de medicamento, ele bebia muito. Fazia uso de bebida alcoólica pra poder tá sempre concentrado no que ele tinha que tocar (Marcelo).*

Dobson (2011) apresenta alguns estudos que identificaram o uso de álcool e outras substâncias por estudantes e músicos profissionais. Além de estratégia para lidar com o estresse, as exigências de performance e como forma de dissipar as tensões após as apresentações, o álcool aparece na pesquisa realizada por essa autora também como importante no contexto sócio profissional, onde o seu consumo contribui para a sociabilidade entre os músicos.

O uso de substâncias como estratégia para lidar com certas exigências do trabalho e, mesmo como forma de integração é amplamente discutido em diversas categorias profissionais, contudo nem sempre é possível manter seu uso num “nível funcional”, o que acaba interferindo na realização do trabalho e nas outras esferas da vida (Lima, 2010). Na presente pesquisa, não foi possível abordar em detalhes o uso de substâncias lícitas ou ilícitas

pelos músicos entrevistados e suas possíveis consequências na vida e na saúde desses profissionais. Contudo, além dos relatos, encontramos em alguns prontuários dos músicos atendidos pelo SEST/HC/UFGM indicação de uso de álcool, sendo que dois pacientes admitiram já ter consumido álcool em excesso, o que pode evidenciar alguma relação entre o uso dessa substância, as características e exigências da atividade e condições de trabalho encontradas.

A ansiedade na profissão musical afeta não só o desempenho, mas traz também importantes repercussões sobre o corpo. O tensionamento aparece como um reflexo da ansiedade, ocasionando ou intensificando a dor.

*Dói porque eu começo a ficar tensa, eu tipo enrijeço o músculo sabe? Principalmente do ombro. Aí tipo, trava. Aí o ombro tá travado e dói (...). Eu tenho um pouco de vergonha assim, aí eu tento relaxar, sabe por que até atrapalha. Eu estudo direitinho chega na hora da prova eu tenciono. Não sai igual eu estudei na hora do concerto. Nos meus primeiros concertos nosso Deus! Eu morri de medo, eu fiquei muito tensa (Sandra).*

Em estudo realizado por Kaneko, Lianza e Dawson (2005) com músicos das seis maiores Orquestras Sinfônicas da cidade de São Paulo, o estresse emocional vivenciado na atividade também foi apontado como um dos desencadeadores da dor. Sendo a elevada exigência a si mesmo, o medo de falhar, a ansiedade e a tensão relacionada à tarefa, os fatores que mais contribuíam para o desenvolvimento do estresse emocional nesse grupo.

Devido à natureza do fazer musical e sua alta demanda física e cognitiva, a dor é apontada como a principal repercussão da atividade no dia a dia dos músicos e o principal motivo da procura pelo atendimento no SEST/HC/UFGM. A literatura consultada (Costa, 2003; Costa & Abrahão, 2004; Petrus, 2005; Frank & Mühlen, 2007; Lima, 2007; Fragelli, Carvalho & Pinho, 2008; Cassapin & Pellezen, 2010; Lima, no prelo) também demonstra que a dor e as lesões decorrentes do esforço repetitivo na atividade de trabalho são os principais agravos à saúde do músico.

A dor pode ser compreendida como um mecanismo de proteção do corpo, um sintoma que alerta o organismo sobre um dano potencial. Patel (2010) complementa dizendo que “a dor não é apenas uma sensação desagradável, mas também uma modalidade sensorial complexa essencial à sobrevivência” (p.9). A detecção pelo sistema nervoso de estímulos com potencial para causar lesões nos tecidos é importante para o desencadeamento de respostas reflexas e ações preventivas que protejam o organismo. Contudo, a dor nem sempre é consequência de um dano tecidual (somático), podendo ocorrer sem ele. Sensação e emoção

combinam-se na percepção da dor<sup>14</sup>, sendo a variação de intensidade, duração e sensação subjetiva desta, também relacionada a fatores psicológicos e a influências sociais e culturais (Martins & Assunção, 2002; White & Stein, 2010).

A dor na profissão musical está relacionada a um uso intensivo da musculatura, podendo ocorrer tanto na adaptação do corpo às características do instrumento e suas demandas físicas, como ser um sintoma de distúrbios musculoesqueléticos. Fatores intrínsecos ao sujeito como constituição corporal, estado físico, flexibilidade muscular e patologia muscular prévia, assim como fatores extrínsecos como técnica, posturas, tipo e sustentação do instrumento, força para tocar e despreparo muscular, somados ao tempo de treinamento diário, o tamanho e o peso do instrumento, podem ser associados à origem de uma sobrecarga mecânica em estruturas sensíveis a dor – ligamento, músculos e paredes de vasos sanguíneos. Essa sobrecarga pode ultrapassar a capacidade de sustentação do tecido, causando ruptura que, se não cicatrizada adequadamente, dificulta a recuperação ocasionando a presença de inflamação e dor. Assim, há um comprometimento do tecido sem uma lesão aparente, o que caracteriza a síndrome por excesso de uso (Costa, 2003; Fragelli, Carvalho & Pinho, 2008).

Há na literatura uma ampla gama de termos utilizados para descrever as afecções musculoesqueléticas (síndrome do uso excessivo, tendinites, tenossinovites, lesões por trauma cumulativo e lesões por esforço repetitivo/LER). A Medicina das Artes Performativas tem optado por utilizar a denominação de síndrome do uso excessivo (SUE), que pode ser definida como sinais e sintomas decorrentes de uma lesão pela exposição de estruturas do corpo, principalmente mão, punho e antebraço, a uma carga que excede seu limite fisiológico (Fragelli, Carvalho & Pinho, 2008).

Além das afecções musculoesqueléticas, outro tipo de lesão descrita nos estudos sobre o adoecimento em músicos são as síndromes compreensivas dos nervos periféricos que compõem um complexo de sintomas relacionados à compressão dos nervos periféricos que pode ocorrer pelo uso excessivo, devido à hipertrofia muscular ou tendinites, e que acometem 10% a 30% dos instrumentistas. Já a distonia focal ou distonia ocupacional, acomete de 9% a 14% dos músicos e se caracteriza por distúrbios do controle motor que atingem grupos musculares restritos e que só aparecem em determinadas ações. A distonia pode surgir no

---

<sup>14</sup> Segundo a Associação Internacional para Estudos da Dor, esta pode ser definida como: “uma experiência sensorial e emocional desagradável associada a dano real ou potencial de tecidos ou descrita em termos de tal dano” (Patel, 2010, p.9).

decorrer de uma atividade específica e apresenta-se como contrações prolongadas, como uma torção, ocasionando alterações posturais bizarras (Fragelli, Carvalho & Pinho 2008).

A revisão bibliográfica aponta que as estatísticas de adoecimento em músicos profissionais ainda é incipiente, pois os estudos epidemiológicos no campo da medicina do músico ainda está muito aquém da medicina do trabalho. Contudo, ao se comparar estudos realizados entre 1986 e 2005 sobre o tema, encontra-se uma prevalência de lesões nesses profissionais entre 55% a 86%, índice alto se comparado a outras profissões (Fragelli, Carvalho & Pinho, 2008).

Kenny e Ackermann (2013), ao realizarem uma revisão de literatura, apontam que entre 60% e 90% dos músicos profissionais relatam ocorrência de dor relacionada a desordens musculoesqueléticas. Em estudo realizado pelos mesmos autores com 377 músicos de orquestras profissionais da Austrália, 84% dos participantes relataram dor ou lesões em algum momento da carreira, sendo que 50% declararam estar vivenciando esses problemas durante a pesquisa. O estudo também apontou uma relação entre dor relacionada a desordens musculoesqueléticas e ansiedade de performance.

Em pesquisa realizada por Fragelli e Günther (2009) com 46 músicos profissionais dos estados de Goiás e do Distrito Federal, 58,7% dos participantes relataram presença de dor. No estudo também foi relevante à correlação entre carga física e dor, carga cognitiva e dor, indicando que quanto mais carga física ou carga cognitiva, mais dor. Além disso, foi encontrada uma correlação entre carga física e carga psíquica, indicando que um esforço físico maior durante a atividade ocasionaria maior sensação de dor, levando a um aumento da percepção de sofrimento psíquico. A organização do trabalho (cronograma de atividades, horários e prazos de trabalho, grau de autonomia) também foi relacionada de forma significativa com a carga psíquica.

Oliveira e Vezzà (2008) analisaram as queixas de dor musculoesquelética em 69 músicos de quatro orquestras da região do ABCD paulista. Esse estudo apontou que dos músicos que se declaram profissionais, 72% tem mais de um vínculo empregatício e 93% dos músicos participantes relataram ter sentido dor nos 12 meses ou nos 7 dias que antecederam a pesquisa. Sendo as regiões do corpo mais afetadas: tronco (região lombar e dorsal), punho e pescoço. Apesar do alto índice de dor musculoesquelética relatada nessa pesquisa e na literatura, os autores discutem o baixo número de afastamentos de músicos acometidos por dor musculoesquelética (cerca de 30%) e a percepção “de que a dor faz parte do negócio”.

A crença de que sem dor e sacrifícios não se consegue ganhos e resultados satisfatórios, combinada com um ambiente altamente competitivo, intensificam a tendência a tocar apesar da dor e, faz com que, muitas vezes, os músicos só procurem ajuda especializada após o agravamento dos sintomas (Costa, 2003). A desconsideração dos sintomas e a busca tardia pelo tratamento médico podem levar ao agravamento das lesões e mesmo, a impossibilidade de continuar exercendo a profissão.

A dor, como relata Luciana, além de interferir na capacidade de estudo e de trabalho, dificulta a realização de outras atividades, repercutindo sobre outros domínios da vida.

*[As dores] Primeiro em relação à música, me impedem de estudar o tanto que eu quero. Me impedem de ter essa dedicação como eu gostaria. Às vezes, me atrapalha carregar o instrumento. Eu tive que comprar um outro estojo para pendurar no ombro porque tô sentindo muita dor na mão pra carregar. Esse braço aqui, eu tenho uma fígada, então se eu carrego o estojo nesse braço ele fica horrível num aguento de dor, então assim tô prejudicada dos dois lados. Fora isso, me atrapalha nas coisas da casa, eu evito, por exemplo, limpar as coisas porque num vou dar conta se eu começar não vou dar conta ou vou ficar muito ruim. Se eu fizer uma faxina sozinha na minha cozinha eu vou ter que tomar remédio e é algo que eu tomo que eu evito porque assim eu tenho muita sensibilidade no estômago, eu sinto dor. Eu evito remédio o máximo que eu posso. Então assim hoje em dia pra fazer coisas pesadas eu envolvo minha família.*

### **5.5. Estratégias de gestão da carga de trabalho na música**

Conforme aponta Petrus (2005), há em toda atividade de trabalho uma inter-relação entre os aspectos físicos, cognitivos e psíquicos e a sobrecarga em um deles acarreta sempre uma carga nos outros dois. Dessa forma, a análise da carga de trabalho, entendida como o somatório das condicionantes externas (objetivos, exigências e meios) e das condicionantes internas (condições internas de resposta à situação) da atividade, deve sempre considerar esses três aspectos. Entretanto, é necessário salientar que a carga de trabalho é percebida pelo sujeito sempre de modo singular, pois frente às exigências da atividade de trabalho, cada um irá desenvolver estratégias operatórias diferenciadas o que ocasionará reações diversas sobre o corpo.

Assim, apesar dos músicos estarem sujeitos a riscos ocupacionais e a uma organização do trabalho que, algumas vezes, predispõe ao adoecimento, principalmente devido à sobrecarga física, não podemos dizer que os fatores relacionados aos agravos a saúde desse

profissionais são de caráter inexorável. Pois, como nos lembra Lima (1998), “mesmo diante de situações de trabalho aparentemente incontornáveis, o sujeito é capaz de desenvolver estratégias que reduzem o seu desgaste e ao mesmo tempo permitem a realização adequada das tarefas” (p. 274).

Algumas das estratégias apontadas pelos músicos entrevistados nessa pesquisa para lidar com as dores envolvem: o autoconhecimento, a consciência corporal, a adoção de pausas durante os ensaios e a preparação do corpo para atividade. Além disso, a adoção de práticas de relaxamento e a busca de informação e de autoconhecimento aparecem como estratégias utilizadas para lidar também com a ansiedade e com o erro.

Os atendimentos e o grupo de autogerenciamento realizados no SEST/HC/UFMG também são apontados como uma estratégia preventiva e de tratamento importante para esses profissionais. Exercícios e técnicas aprendidas no grupo vão se incorporando a rotina dos músicos, que passam a prestar mais atenção ao seu corpo e a respeitar mais seus limites.

*Eu tô fazendo os alongamentos, aquecimentos e a automassagem. Que ajuda demais (Sandra).*

*No último feriado eu fui a Brasília visitar a minha família, e tem músico lá também. Então eu fui ensinar aquecimento. O pessoal fica todo mundo rindo, parece que é bobeira. Falei gente: só valoriza quem sente dor, quem já tem algum problema que valoriza (...). Se fosse eu quando eu tava começando: ‘não, não tenho tempo para fazer isso. Ficar afazendo alongamento, aquecimento? Ficar fazendo automassagem? Não tenho tempo para isso’. Você tá tão fissurado em resolver seus problemas técnicos do instrumento que você acha aquilo bobagem. Mas como hoje tô mais velha, eu acho que quando você tá mais velha você valoriza mais as coisas. E eu tô tentando ensinar isso para os mais jovens, né? (Luciana).*

No relato de Luciana percebemos a pouca atenção dada pelos músicos iniciantes à preparação do corpo para a atividade. Fato que corrobora a importância da orientação sobre o cuidado com o corpo desde o início da formação. O papel do professor do instrumento na prevenção a lesões e adoecimentos também é apontado como fundamental pelos participantes da pesquisa e pela literatura (Costa, 2003; Frank & Mühlen, 2007). Já que é este o responsável pela transmissão de informações e experiências, assim como pelo auxílio na elaboração de estratégias que possibilitem o gerenciamento pelos músicos das exigências técnicas da atividade e daquelas impostas pela organização do trabalho (Costa, 2003). Contudo, essa ainda não é a realidade encontrada durante a formação dos músicos, como relatam os entrevistados para essa pesquisa.

*Mas só que a minha professora num se importava muito com técnica, com postura corporal nada disso, então, ela colocava a música e toca né. Era bem assim e aí foi. (...). Eu não tinha uma postura corporal boa eu não tinha nada legal, (...) eu tive que correr atrás dessas coisas. E o que mais me entristece é que como eu comecei muito nova e podia ter começado certo. Não, comecei nova e comecei errado e depois para consertar os vícios foi meio difícil (Amanda).*

*Se eu tivesse antes de estudar, desde o começo, alongando, fazendo alguma atividade com os músculos, com os ombros, pra fortalecer, eu acho que não teria isso não. Porque tipo ninguém faz, antes de entrar para a terapia ocupacional eu nunca vi ninguém fazendo, nenhum professor. Nem os professores! (Sandra).*

*E a gente inclusive tem aula de performance. Tinha essa preocupação, mas eu vejo que assim ainda era tudo muito vago (Luciana).*

Exercícios que tornem o estudo do instrumento mais prazeroso e que contribuam para a resolução de dificuldades em determinados trechos das peças, assim como o uso da criatividade para tornar a tarefa menos repetitiva, também contribuem para minimização da carga de trabalho.

*Por mais que você não goste do repertório que tem que tornar, tem que achar exercícios, na técnica assim, pra que o estudo seja prazeroso. Nossa, eu tô com um trecho com dificuldade para resolver, então eu vou bolar vários exercícios, criar, entendeu? Pra tá resolvendo. Para não ficar cansativo. Repetitivo, entendeu?(Amanda).*

Essa busca por superar as dificuldades da atividade que solicita a invenção e a transgressão, relaciona-se não só a eficácia, mas também a própria saúde. Em seu trabalho, o músico utiliza-se do que está disponível no seu inventário de recursos, mas também daquilo que pode criar. A partir do que está dado, das normas antecedentes, colocadas à prova do real na atividade, e dos imprevistos, dos obstáculos encontrados o sujeito é solicitado a inventar novas maneiras de fazer e ir além da situação como ela está posta. A criatividade dá ao sujeito a sensação de poder agir sobre a vida e o sentimento de que vale a pena viver (Lhuillier, 2014). A criatividade, nesse caso, não é só a criação que obteve sucesso e foi reconhecida, mas também as invenções do dia a dia que dão provas de uma boa saúde, como os exercícios criados por Amanda para superar os obstáculos da atividade.

A satisfação vivenciada na atividade aparece nos relatos dos músicos entrevistados ligada à possibilidade de criação e ao prazer de realizar algo belo, de transmitir algo bom para as pessoas. O que de certa forma minimiza o peso das exigências e traz gratificações narcísicas para os sujeitos (Lhuillier, 2014).

*Eu acho que é uma satisfação, por que você leva a música para as pessoas, você passa alguma coisa de bom. E como professor, você tá ensinando lá seu aluno a ter cultura (Amanda).*

*Olha pra mim é, eu vejo como uma satisfação trabalhar com música, trabalhar com a arte. Eu me sinto satisfeito assim, eu sinto que eu preciso realizar mais alguns trabalhos. Me dá uma satisfação depois que eu acabo de executar algum serviço, mesmo não sendo pago, porque, muitas vezes, eu toco com a banda de música e ela não é paga, não existe um cachê. Essa satisfação de ver as pessoas depois que escutam a gente tocar, vir cumprimentar isso é, essa satisfação que faz com que eu continue a procurar a música (Marcelo).*

*Porque a gente gosta mesmo e, é assim, você vai tocar alguma coisa e aí você fica: ‘ai meu Deus, porque que eu fui me meter nisso?’ Mas depois que você toca, você sente uma sensação muito boa, você sente realizado. E acho que tem essa questão de você passar, de você transmitir uma emoção pras pessoas. De você tornar a vida das pessoas mais agradável. Acho que passa por tudo isso, sabe? Mas o que faz a gente suportar essa pressão é porque existe essa recompensa: de você estudar e de você alcançar um progresso, de você desempenhar bem o seu trabalho. Existe essa recompensa, com certeza existe esse prazer. (...) Então eu acho que existe sim esse prazer e essa satisfação de você fazer algo bonito, porque a música ela vai te cativando. Apesar de muitas pessoas acharem a música clássica chata, digamos assim. Mas quando você começa a estudar, quando você começa a tocar, aquilo é um novo mundo e aquilo é uma linguagem e aí você começa a se ver naquele mundo e a sentir prazer de fazer aquilo (Luciana).*

O prazer no trabalho está relacionado à possibilidade de criação e afirmação do Eu. Ao criar, o sujeito faz reconhecer sua singularidade através de suas práticas. Assim, o prazer no trabalho está ligado à “ação que a pessoa possa reconhecer como sua, que responda aos seus valores, ao seu ideal, na qual se sinta responsável e autônoma” (Lhuillier, 2005, p. 212), respondendo o que está em jogo na relação com o trabalho: “encontrar um sentido para essa ação e daí retirar um duplo reconhecimento, simultaneamente aos seus próprios olhos (em termos de imagem de si) e aos olhos dos outros” (Lhuillier, 2005, p. 212).

Apesar das coerções materiais e sociais encontrados na atividade de trabalho na música, o poder de invenção no trabalho abre espaço para uma gestão diferenciada de si. Dessa forma, “carga de trabalho e fadiga deixam de ser dados objetivos que agredem do exterior o indivíduo” (Schwartz, 2000, p. 37), e passam a ser entendidas como fruto de negociações no trabalho, onde tudo depende de como o indivíduo nas suas singularidades e seus limites, “encontra o objetivo a realizar como ponto de apoio ou, ao contrário, como restrição de seus possíveis particulares” (Schwartz, 2000, p. 37). Assim, não é possível compreender a relação trabalho-saúde de maneira determinística, já que há sempre tentativa de recriar o meio de acordo com as próprias normas de vida, sendo a gestão dos riscos na

atividade de trabalho fruto das variabilidades das situações e das histórias pessoais e coletivas (Echternacht, 2008).

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Diremos, então, agora que a luta contra as “doenças do trabalho” consiste menos em suprimir as doenças e mais em cuidar da saúde, ou seja, desenvolver “entre as coisas” relações que não surgiriam sem nós, que são o produto da atividade humana (Clot, 2013, p.5).*

Nesta dissertação compreendemos a atividade de trabalho na música para além do universo de encantamento e bem estar. Tratamos das exigências, dos constrangimentos, das tensões, das ansiedades, das dores e dos danos decorrentes dessa atividade profissional. Os músicos compartilharam conosco vivências pouco *glamourosas* desse universo, como as cobranças exercidas por professores e contratantes, o sofrimento decorrente do esforço físico, cognitivo e psíquico requerido nessa atividade, à insegurança decorrente das escassas oportunidades de inserção profissional e a intensa competitividade em um mercado de trabalho altamente qualificado e exigente.

Nossa tentativa foi empreender uma análise que se aproximasse o máximo possível da atividade concreta de trabalho e da experiência daqueles que a vivenciam. As observações realizadas durante os atendimentos aos músicos no Serviço Especial de Saúde dos Trabalhadores (SEST/HC/UFMG), as entrevistas realizadas para essa pesquisa e as conversas com os profissionais que atuam no serviço foram fundamentais para elucidar dúvidas e compreender melhor as especificidades, as demandas e os principais motivos de adoecimento dessa categoria de trabalhadores.

A partir do trabalho de campo, procuramos referenciais teóricos que estivessem conectados às situações particulares, aos elementos trazidos pelos músicos – ao aporte teórico da ergologia agregamos as contribuições da psicossociologia do trabalho e das diversas disciplinas que estudam a atividade de trabalho na música. Deparamo-nos com uma extensa lista de pesquisas e revisões realizadas sobre o tema e cujo foco tem sido, em sua maioria, as dores e os distúrbios musculoesqueléticos relacionados ao exercício da profissão, mas também encontramos importantes contribuições para se pensar os aspectos relacionados às tensões e constrangimentos presentes no dia a dia da atividade.

De acordo com os elementos trazidos pelos músicos a partir da inserção no campo e sua leitura à luz do referencial teórico escolhido, essa pesquisa mostrou que os inúmeros

constrangimentos presentes no universo musical, a busca constante por altos padrões de desempenho e pela excelência têm, de certa forma, impedido a atividade normativa dos trabalhadores. Quando as coerções são tamanhas, quando o músico não pode renormalizar e singularizar as tarefas surge o desgaste e o sofrimento, o que faz com que, muitas vezes, o profissional não consiga mais desempenhar sua atividade como gostaria e nem se reconhecer no que faz. Além disso, a precarização do mercado de trabalho na música, a competitividade, os contratos de trabalho incertos e de curta duração, empurram o músico para o isolamento e dificultam a construção coletiva de estratégias de gestão da atividade e de resistência.

Também vimos que a cultura da dedicação extremada, que se relaciona à competitividade presente no mundo da música e a busca constante pela performance de excelência, estimula a intensificação dos ritmos de estudo e ensaios e a fusão entre o tempo e os espaços privados e de trabalho, repercutindo sobre as relações sócio familiares e sobre o corpo. As dores, os diversos distúrbios musculoesqueléticos, a tensão, a ansiedade frente à plateia e as alterações do sono aparecem como as principais repercussões da atividade sobre a saúde do músico.

Ao tratarmos das exigências físicas e psicossociais da atividade de trabalho na música, não podemos deixar de reafirmar a importância do trabalho como operador da saúde (Silva & Ramminger, 2014). Como aponta Schwartz e Durrive (2007), se nos fechamos na noção de sofrimento deixamos de considerar a dinâmica presente no debate de normas, nessa tentativa do sujeito de encontrar um equilíbrio entre as próprias normas, do coletivo, da organização ou do universo político em que está inserido. Dessa forma, apesar de estar inserido em um meio repleto de constrangimentos, onde há normas antecedentes que configuram e pré-determinam a atividade e exigem do sujeito um elevado investimento para gerir as infidelidades do meio, o trabalhador músico é um sujeito ativo do processo saúde/doença, já que na mais simples das atividades há sempre a tentativa deste de instituir novas normas, de recriar o meio de acordo com seus valores.

Os músicos também compartilharam conosco vivências e sentimentos ligadas aos aspectos positivos, ao prazer e à satisfação decorrentes da atividade profissional. O trabalho é onde os músicos se sentem ativos e propositivos, onde é possível fazer escolhas e criar estratégias para lidar com os problemas e dificuldades do repertório, ao mesmo tempo em que, por meio da música, podem proporcionar algo agradável para as pessoas e assim criar um contexto melhor para si e para os outros viverem. É essa possibilidade de transformar sua situação de trabalho, reconhecendo-se no que faz e engajando-se em uma história coletiva que

faz da atividade de trabalho operador de desenvolvimento humano e da saúde (Silva & Ramminger, 2014).

Se por um lado, temos na contemporaneidade modos de organização do trabalho na música marcados pela precariedade e nocividade, não podemos perder de vista a potência normativa do trabalhador (Silva & Ramminger, 2014), sua capacidade proativa e criadora (Schwartz e Durrive, 2007). Assim, compreendemos que só é possível pensar a saúde do músico a partir das singularidades da situação de trabalho e considerando as experiências e a subjetividade do trabalhador.

Finalmente, devemos salientar que as análises e interpretações aqui realizadas não pretendem estabelecer verdades genéricas sobre a realidade pesquisada, pois compreendemos que a experiência nunca poderá ser totalmente objetivada e que a pesquisa é sempre a tentativa parcial e inacabada de produção de conhecimento. Nosso objetivo foi contribuir para o debate sobre a atividade de trabalho dos músicos, reconhecendo que o estudo realizado apresenta diversas limitações decorrentes da capacidade do pesquisador em compreender os acontecimentos do campo e os aportes teóricos, de interpretar e transmitir através da escrita pensamentos e ideias, muitas vezes, vagos e fugidios.

Além disso, os prazos, a pouca familiaridade inicial com o tema e a impossibilidade de retornar ao campo para esclarecer algumas questões, impediram que alguns aspectos importantes trazidos pelos músicos pudessem ser esmiuçados e mais bem discutidos nessa dissertação. De certo, ficaram muitas lacunas que merecem outros estudos e um maior aprofundamento.

Nesse sentido, um ponto que nos chamou bastante atenção no relato dos músicos e que aparece de forma superficial em alguns prontuários consultados, diz respeito ao uso excessivo de álcool e outras substâncias. Pesquisas como as realizadas por Nascimento (2014) e Dobson (2011), também trazem algumas indicações do uso de substâncias lícitas e ilícitas por músicos. O que pode indicar, mais do que fatores relacionados a características pessoais dos sujeitos, alguma vinculação com as particularidades laborais, com as exigências da atividade e com as condições de trabalho presentes nesse contexto profissional.

Como apresenta Lima (2010), diversos estudos já realizados tem abordado a relação “funcional” do uso de substâncias em diferentes contextos profissionais. Assim, a partir dos indícios apontados nessa pesquisa, entendemos que esse aspecto merece ser mais bem investigado também entre os músicos profissionais no Brasil.

Outra temática que consideramos merecedora de futuras pesquisas diz respeito ao sofrimento psicológico decorrente das cobranças e da busca constante pela perfeição no meio musical. Como vimos, a atividade de trabalho na música é marcada por uma exposição permanente, onde os profissionais são supervisionados e avaliados a todo o momento, sendo o erro nesse contexto profissional percebido como inaceitável. A pressão exercida pela necessidade de sempre acertar, é descrita pelos músicos entrevistados por essa pesquisa como fonte de permanente tensão e sobrecarga psíquica.

Por fim, esperamos que essa pesquisa tenha contribuído para a discussão sobre a atividade de trabalho do músico tanto em seus aspectos coletivos, sociais e normalizados, mas também singulares.

## REFERÊNCIAS

- Adenot, Pauline. A questão da vocação na representação social dos músicos (2010). Tradução de Clotilde Lainscek. *Proa – Revista de Antropologia e Arte* [on-line]. 01 (02), p. 1-13. Recuperado de: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/paulineadenotPT.html>, em: 06/08/2014.
- Andrade, E. Q. & Fonseca, J. G. M. (2000). Artista-atleta: reflexões sobre a utilização do corpo na performance dos instrumentos de cordas. *Per Musi*, 2, p. 118-129.
- Araújo R. R. & Sachuk, M. I. (2007). Os sentidos do trabalho e suas implicações na formação dos indivíduos inseridos nas organizações contemporâneas. *Revista de Gestão USP*, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 53-66.
- Athayde, M. & Brito, J. (2011). Ergologia e clínica do trabalho. In P. Bendassolli & L. Soboll (Orgs.). *Clínicas do trabalho* (pp.258-281). São Paulo: Editora Atlas.
- Barbar, A. E. M, Crippa, J. A. S. & Osório, F. L. (2014). Performance anxiety in Brazilian musicians: prevalence and association with psychopathology indicators. *Journal of Affective Disorders*, V. 152 (154), p. 381-386.
- Barus-Michel, J., Enriquez, E. & Levy, A. (2005). Introdução. In J. Barus-Michel, E. Enriquez, & A. Levy (Orgs.), *Dicionário de Psicossociologia* (pp. IX-XXII). Lisboa: Climepsi Editores.
- Bendassolli, P. F. & Soboll, L. A. P. (2011). Introdução às clínicas do trabalho: aportes teóricos, pressupostos e aplicações. In P. Bendassolli & L. Soboll (orgs.), *Clínicas do Trabalho* (pp. 3-21). São Paulo: Editora Atlas.
- Bendassoli, P. F. & Wood Jr., T. (2010). O paradoxo de Mozart: carreiras nas indústrias criativas. In: *Organizações e Sociedade*, 17 (53), p. 259-277.
- Borges, V. (2003). A arte como profissão e trabalho: Pierre-Michel Menger e a sociologia das artes. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 67, p.129-134.
- Brito, J. (2004). Saúde do trabalhador: reflexões a partir da abordagem ergológica. In M. Figueiredo, M. Athayde, J. Brito & D. Alvarez (Orgs.), *Labirintos do trabalho* (pp. 91-114). Rio de Janeiro: DP&A.
- Canguilhem, G. (1990). *O normal e o patológico* (3a ed). Rio de Janeiro: Forense Universitária
- Carreteiro, T. C. O. & Barros, V. A. (2011). Clínicas do Trabalho: contribuições da psicossociologia no Brasil. In P. Bendassolli & L. Soboll (orgs.), *Clínicas do Trabalho* (pp. 208-226). São Paulo: Editora Atlas.
- Cassapian, M. R. & Pellenz, C. C. O. (2010). Doenças ocupacionais e sua prevenção em estudantes de música – Realidade de uma instituição de ensino superior de Curitiba. *Música Hodie*, V. 10(2), p. 91-107.

- Clot, Y. (2013). O ofício como operador de saúde. *Cadernos de Psicologia Social do Trabalhador*, v. 16 (especial 1), p. 1-11.
- Coli, J. M. (2003). “*Vissi D’Arte*” Por Amor a uma Profissão: um estudo sobre as relações de trabalho e a atividade do cantor no teatro lírico. Tese de doutorado, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Coli, J. M. (2006). A precarização do trabalho imaterial: o caso do cantor espetáculo lírico (2006). In: Antunes, Ricardo (Org.). *Riqueza e miséria do trabalho no Brasil* (p. 298-320). São Paulo: Boitempo.
- Costa, C. P. (2003). *Quando tocar dói: análise ergonômica da atividade de violonista de orquestra*. Dissertação de mestrado, Instituto de Psicologia, Universidade de Brasília, Brasília.
- Costa, C. P. & Abrahão, J. I. (2004). Quando tocar dói: um olhar ergonômico sobre o fazer musical. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*, Belo Horizonte, (10), 60-79.
- Costa, J. H. (2013). A atualidade da discussão sobre a indústria cultural em Theodor W. Adorno. In: *Trans/Form/Ação*, 36 (2), p. 135-154.
- Cunha, D. M. (2013). Trabalho, humana atividade. *Cad. Psicol. Soc. Trab.*, v. 16, (spe. 1), 25-35.
- Cunha, D. M. (2014). Ergologia e psicossociologia do trabalho: desconforto intelectual, interseções conceituais e trabalho em comum. *Cad. Psicol. Soc. Trab.*, v. 17, (spe. 1), 55-64, doi: 10.11606/issn.1981-0490.v17ispe1p55-64.
- Dobson, M. C. (2011). Insecurity, professional sociability, and alcohol: Young freelance musicians’ perspectives on work and life in the music profession. *Psychology of Music*, V. 39(2), p. 240-260.
- Echternacht, E. (2008). Atividade humana e gestão da saúde no trabalho: elementos para a reflexão a partir da abordagem ergológica. *Laboreal*, Porto, 4 (1), 46-55.
- Elias, N. (2005). *Mozart, sociologia de um gênio*. Trad. Sergio G. P. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Fischer, E. (1976). *A necessidade da arte*. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Zahar.
- Fragelli, T. B. O., Carvalho, G. A. & Pinho, D. L. M. (2008). Lesões em músicos: quando a dor supera a arte. *Revista de Neurociências*, V. 16 (4), p. 303-309.
- Fragelli, T. B. O. & Günther, I. A. (2009) Relação entre dor e antecedentes de adoecimento físico. *Per Musi*, n.19, p. 18-23.
- Franco, T., Druck, G. & Seligmann-Silva, E. (2010). As novas relações de trabalho, o desgaste mental do trabalhador e os transtornos mentais no trabalho precarizado. *Revista Brasileira de Saúde ocupacional*, São Paulo, V. 35(122), p. 229-248.

- Frank, A. & Mühlen, C. A. v. (2007). Queixas musculoesqueléticas em músicos: prevalência e fatores de risco. *Revista Brasileira de Reumatologia*, V. 47 (3), p. 188-196.
- Kaneko Y, Lianza S. & Dawson W.J. (2005). Pain as an incapacitating factor in Symphony Orchestra Musicians in São Paulo, Brazil. *Medical Problems of Performing Artists*, V. 20(4), p. 168-174.
- Kenny, D. & Ackermann, B. (2013). Performance-related musculoskeletal pain, depression and music performance anxiety in professional orchestral musicians: A population study. *Psychology of Music*, V. 0 (0), p. 1-18.
- Kuchenbecker, R. (1992). O modelo operário italiano 30 anos depois. *Saúde debate*, n. 36, p. 48-50.
- Lacaz, F. A. C. (2007). O campo Saúde do Trabalhador: resgatando conhecimentos e práticas sobre as relações trabalho-saúde. *Cad. Saúde Pública*, V. 23(4), p. 757-766.
- Lacaz, F. A. C. & Santos, A. P. L. (2010). Saúde do Trabalhador, hoje: re-visitando atores sociais. *Revista Médica Minas Gerais*, V. 20 (2 Supl 2), p. 5 –12.
- Lei N° 3.857 (1960, 22 de dezembro). Recuperado em 21 de dezembro de 2015 de [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/LEIS/L3857.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L3857.htm).
- Lhuiller, D. (2005). Trabalho. In J. Barus-Michel, E. Enriquez, & A. Levy (Orgs.), *Dicionário de Psicossociologia* (pp. 211-219). Lisboa: Climepsi Editores.
- Lhuillier, D. (2014). Introdução à psicossociologia do trabalho. *Cad. Psicol. Soc. Trab.*, São Paulo, v. 17 (n. spe. 1), p. 5-19, doi: 10.11606/issn.1981-0490.v17ispe1p5-19
- Lima, M. E. A. (1998). O papel da gerência na gênese e desenvolvimento da LER. In Lima, M. E. A.; Araújo, J. N. G.; Lima, F. P. A. (Orgs.). *Lesões por esforços repetitivos: dimensões ergonômicas e psicossociais* (p. 264-274). Belo Horizonte: Health.
- Lima, M. E. A. (2010). A questão do método em Psicologia do Trabalho. In I. Goulart (org.), *Psicologia organizacional e do trabalho: teoria, pesquisa e temas correlatos* (p. 123-132). São Paulo: Casa do Psicólogo.
- Lima, M. E. A. (2010). Dependência química e trabalho: uso funcional e disfuncional de drogas nos contextos laborais. *Rev. Bras. Saúde Ocup.* v. 35 (122), p. 260-268.
- Lima, R. C. (2007). *Distúrbios funcionais neuromusculares relacionados ao trabalho: caracterização clínico-ocupacional e percepção de risco por violinistas de orquestra*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Saúde Pública, Faculdade de Medicina Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Lima, R. C. (no prelo). Programa de Atenção Integral à Saúde do Artista de Performance: relato da experiência desenvolvida em um serviço universitário em Minas Gerais. *Revista de Terapia Ocupacional da Universidade de São Paulo*.

- Lin, T.Y., Teixeira, M.J., Romano, M.A., Picarelli, H., Settini, M.M., Greve & J.M.D'A. (2001). Distúrbios osteomusculares relacionados ao trabalho. *Rev. Med.* 80(ed. esp. pt.2), 422-442.
- Lisboa, D. R. C. (2014). *Ser músico em orquestras de excelência: relações de poder e processos de subjetivação no ambiente orquestral*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em Psicologia, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Martins, J. N. & Assunção, A. A. (2002). A dor na doença musculoesquelética associada ao trabalho. *Cadernos de Psicologia*, v. 12(1), p. 61-76.
- Mendes, R. & Dias, E. C. (1991). Da medicina do trabalho à saúde do trabalhador. *Revista de Saúde Pública*, V. 25 (5), p. 341-349.
- Menger, Pierre-Michel (2005). *Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo*. Trad. Vera Borges et al. Lisboa: Roma Editora.
- Minayo, M. C. de S. (2007). Trabalho de campo: contexto de observação, interação e descoberta. In M. C. de S. Minayo (Org.), *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. (26a ed, p. 61-67, Coleção Temas Sociais). Petrópolis, RJ: Vozes.
- Minayo, M. C. S. (2012). Análise qualitativa teoria, passos e fidedignidade. *Ciência & Saúde Coletiva*, v. 17 (3), 621-626,
- Minayo, M. C. S. & Guerriero, I. C. Z. (2014). Reflexividade como éthos da pesquisa qualitativa. *Ciência & Saúde Coletiva*, v. 19 (4), 1103-1112, doi: 10.1590/1413-81232014194.18912013.
- Morato, C. T. (2010) A formação profissional em música: uma reflexão pensada sob o ponto de vista da construção social da profissão musical. In: *XIX Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical*, Goiânia, GO.
- Nascimento, S. E. F. (2014). *Ansiedade de Performance Musical: um estudo sobre o uso de betabloqueadores por bacharelandos em música*. Dissertação de Mestrado, Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Oliveira, C. F. C. & Vezzà, F. M. G. (2010). A saúde dos músicos: dor na prática profissional de músicos de orquestra no ABCD paulista. *Revista Brasileira de Saúde Ocupacional*, São Paulo, 35(121), p. 33-40.
- Patel, N. B. (2010). Fisiologia da dor. In: Kopf, A. & Patel, N. B. (Eds.), *Guia de Tratamento da Dor em Contextos de Poucos Recursos* (capítulo 3, p. 9-13). Seattle: IASP Press® International Association for the Study of Pain.
- Pederiva, P. L. M. (2004). A relação músico-corpo-instrumento: procedimentos pedagógicos. *Revista da ABDEM*, Porto Alegre, V. 11, p. 91-98.
- Petrus, A. M. F. (2005). *Produção musical e desgaste musculo esquelético. Elementos condicionantes da carga de trabalho dos violonistas de uma orquestra*. Dissertação de

Mestrado, Departamento de Engenharia de Produção, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

- Pichoneri, D. F. M. (2006). *Músicos de orquestra: um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Pichoneri, D. F. M. (2011). *Relações de trabalho em música: a desestabilização da harmonia*. Tese de doutorado, Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Requião, L. P. S. (2008). *“Eis aí a Lapa”*: Processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da lapa. Tese de doutorado, Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro.
- Ribeiro, C. R. B. (2014). *Usos de si e (in)formalidade no trabalho da empregada doméstica diarista*. Tese de Doutorado, Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Rocha, S. F., Dias-Neto, E. & Gattaz, W. F. (2011). Ansiedade na performance musical: tradução, adaptação e validação do Kenny Music Performance Anxiety Inventory (K-MPAI) para a língua portuguesa. *Revista de Psiquiatria Clínica*, V. 38(6), p. 217-221.
- Schwartz, Y. (1996). Trabalho e valor. *Tempo Social Revista de Sociologia*, São Paulo, v. 8(2), p. 147-158.
- Schwartz, Y. (2000). A comunidade científica ampliada e o regime de produção de saberes (E. H. Santos & D. M. Cunha, trad.). *Revista Trabalho e Educação*, Belo Horizonte/MG: NETE/FAE/UFMG, 7, 38-46.
- Schwartz, Y. (2010). A experiência é formadora? *Educação & Realidade*. Porto Alegre, v. 35(1), 35-48.
- Schwartz, Y. (2014). Motivações do conceito de corpo-si: corspo-si, atividade, experiência (Sobral, A., trad.). *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 49 (3), 259-274.
- Schwartz, Y & Durrive, L. (Orgs.). (2007). *Trabalho e ergologia: conversas sobre a atividade humana*. (2ª ed., J. Brito e M. Athayde, trad.). Niterói: Editora da UFF.
- Schwartz, Y & Durrive, L. (Orgs.). (2008). Glossário de ergologia. *Laboreal*, Porto, 4 (1), 23-28.
- Schwartz, Y. & Echternacht, E. H. (2007). O trabalho e a abordagem ergológica: “usos dramáticos de si” no contexto de uma central de tele-atendimento ao cliente. *Informática na educação: teoria e prática*, Porto Alegre, V. 10 (2), p. 10-24.
- Segnini, L. R. P. (2006). Acordes dissonantes: assalariamento e relações de gênero em orquestras. In: *Riqueza e miséria do trabalho no Brasil* (p. 321-336). São Paulo: Boitempo.

- Segnini, L. R. P. (2007). Criação rima com precarização: análise do mercado de trabalho artístico no Brasil. In: *Anais do XIII Congresso Brasileiro de Sociologia*. Recife.
- Seligmann-Silva, E. (1994). *Desgaste mental no trabalho dominado*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Cortez Editora.
- Sévigny, R. (2002). Experiência. In J. Barus-Michel, E. Enriquez, & A. Levy (Orgs.), *Dicionário de Psicossociologia* (pp. 81-85). Lisboa: Climepsi Editores.
- Silva, C. O. (2014). Pesquisa e intervenção em clínica da atividade: a análise do trabalho em movimento. In P. Bendassolli & L. Soboll (Orgs.), *Métodos de pesquisa e intervenção em psicologia do trabalho: clínicas do trabalho* (pp. 81-99). São Paulo: Casa do Psicólogo.
- Silva, C. O. & Ramminger, T. (2014). O trabalho como operador de saúde. *Ciência & Saúde Coletiva*, 19(12), p. 4751-4758.
- Silveira, A. M., Dias, E. C., Silva, J. M. & Pinheiro, T. M. M. (2013). Compasso e descompassos na trajetória do Serviço Especial de Saúde dos Trabalhadores vinculados ao Hospital das Clínicas da Universidade Federal de Minas Gerais: 30 anos. *Rev. Bras. Saúde Ocup.* v. 38 (128), p. 216-229.
- Trinquet, P. (2010). Trabalho e Educação. *Revista HISTEDBR On-line*, número especial, 93-113.
- Turato, E. R. (2004). A questão da complementaridade e das diferenças entre métodos quantitativos e qualitativos de pesquisa: uma discussão epistemológica necessária. In S. Grubits & J. Noriega (orgs), *Método Qualitativo: epistemologia, complementariedades e campos de aplicação* (p.17-52). São Paulo: Vetor.
- Vieira, C.E. C.; Lima, F.P. A. & Lima, M. E. A. (2012). E se o assédio não fosse moral? Perspectivas de análise de conflitos interpessoais em situações de trabalho. *Revista Brasileira de Saúde Ocupacional*, 37 (126), p. 256-268.
- Zaza, C. (1998). Playing-related musculoskeletal disorders in musicians: a systematic review of incidence and prevalence. *Canadian Medical Association Journal*, 158(8), p.1019-1025.
- White, W. & Stein, C. (2010). Histórico, definições e opiniões atuais. In: Kopf, A. & Patel, N. B. (Eds.), *Guia de Tratamento da Dor em Contextos de Poucos Recursos* (capítulo 1, p. 1-5). Seattle: IASP Press® International Association for the Study of Pain.

## **ANEXOS**

## ANEXO A – Participantes Grupo 1

GRUPO 1º SEMESTRE DE 2015										
NUMERO DE PARTICIPANTES: 19										
Participante	Sexo	Idade	Escolaridade	Ocupação Principal	Instrumento Musical	Tempo de Estudo Musical	Tempo de Experiência Profissional	Vínculo Trabalhista	Principal Queixa/Dores	Já ficou afastado das atividades profissionais
Músico 1	F	23	Superior incompleto	Estudante e professor	Piano	16 anos	8 anos	Autônomo	Dor espontânea ou a movimentação: dor nos ombros	Sim
Músico 2	F	23	Superior incompleto	Estudante e professora	Trompa	11 anos	6 anos	Informal - remuneração por apresentação	Dor espontânea ou a movimentação: ombro esquerdo	Não
Músico 3	M	36	Pós-graduação: mestrado	Estudante e músico profissional	Bateria e percussão	20 anos	10 anos	Autônomo	Dor espontânea ou a movimentação: cotovelo direito	Não
Músico 4	M	29	Superior incompleto	Estudante e músico em banda	Bateria	13 anos	8 anos	Autônomo	Dor espontânea ou a movimentação: costas, ombro, joelhos e região lombar	Não
Músico 5	F	33	Pós-graduação: mestrado	Professora e instrumentista	Violão	26 anos	15 anos	Assalariado sem CLT	Dor espontânea ou a movimentação: costas	Não
Músico 6	M	37	Superior incompleto	Estudante e professor	Contrabaixo	15 anos	12 anos	Autônomo	Dor espontânea ou a movimentação: braço esquerdo	Sim
Músico 7	M	30	Superior completo	Estudante, professor e cantor popular	Violão/canto	12 anos	8 anos	Autônomo	Dor espontânea ou a movimentação: ombro esquerdo	Não
Músico 8	M	27	Ensino medio completo	Estudante e músico	Violino	6 anos	3 anos	Autônomo	Dor espontânea ou a movimentação: parte de traz do pescoço	Não
Músico 9	F	36	Superior completo	Cantora	Canto	18 anos	12 anos	Autônoma	Fibromialgia	Dores relacionadas a fibromialgia.
Músico 10	M	27	Superior incompleto	Estudante e músico	Percussão	14 anos	Não informado	Informal - remuneração por apresentação	Dor espontânea ou a movimentação: 2º dedo da mão esquerda e antebraço	Sim
Músico 11	F	19	Superior incompleto	Estudante e músico de orquestra	Violino	8 anos	4 anos	Autônoma	Dor espontânea ou a movimentação: dor quando começa a tocar na coluna, ombros e membros superiores	Não

Músico 12	M	30	Superior completo	Professor e músico solista	Saxofone	20 anos	7 anos	CLT e autônomo	Dor espontânea ou a movimentação: cabeça/ principal queixa: perda auditiva	Não
Músico 13	M	36	Superior incompleto	Músico de orquestra	Contrabaixo	16 anos	16 anos	CLT e contrato	Dor espontânea ou a movimentação: costas, lombar, pescoço	Sim
Músico 14	F	19	Superior incompleto	Estudante, professor	Violino	7 anos	2 anos	Contrato e autônomo em eventos	Dor espontânea ou a movimentação: membros superiores	Sim
Músico 15	F	62	Ensino médio completo	Não é músico profissional	Canto	8 anos	Não é profissional	Não é profissional	Dor espontânea ou a movimentação: ombros, coluna, pernas	Não
Músico 16	F	25	Superior completo	Professor, músico solista	Violão	19 anos	8 anos	Autônomo	Dor espontânea ou a movimentação: região torácica posterior com piora por ansiedade	Sim
Músico 17	F	22	Superior incompleto	Estudante e professor	Canto/contrabaixo	5 anos	4 anos	Bolsa da faculdade	Dor espontânea ou a movimentação: dores difusas.	Não
Músico 18	M	23	Superior incompleto	Músico solista e compositor	Violão e cantor	8 anos	Não informado	Autônomo	Dor espontânea ou a movimentação: costas, pescoço, braços, punho	Não
Músico 19	M	69	Superior completo – direito	Aposentado Instrumentista e compositor	Violão	54 anos	20 anos	Aposentado como advogado; músico autônomo	Dor espontânea ou a movimentação: pulso e ombro	Sim

## ANEXO B – Participantes Grupo 2

GRUPO 2º SEMESTRE DE 2015										
NUMERO DE PARTICIPANTES: 10										
Participante	Sexo	Idade	Escolaridade	Ocupação Principal	Instrumento Musical	Tempo de Estudo Musical	Tempo de Experiência Profissional	Vínculo Trabalhista	Principal Queixa/Dores	Já ficou afastado das atividades profissionais
Músico 1	M	38	Superior completo	Musico	Piano	20 anos	15 anos	Contrato	Distonia focal	Não
Músico 2	M	57	Superior incompleto	Musico	Contrabaixo	40 anos	35 anos	Autônomo	Dor espontânea ou a movimentação: membros superiores e inferiores	Sim
Músico 3	M	45	Ensino médio	Musico	Guitarra	30 anos	27 anos	Autônomo	Dor espontânea ou a movimentação: ombro direito	Não
Músico 4	F	21	Superior incompleto	Estudante e musico	Violino	12 anos	2 anos	Autônomo	Dor espontânea ou a movimentação: ombros	Não
Músico 5	M	29	Superior incompleto	Estudante e professor	Trompete	5 anos	2 anos	Autônomo	Dor espontânea ou a movimentação: mão direita	Não
Músico 6	F	34	Superior completo (química) estudante de musica	Química e musico autônomo	Piano	14 anos	1 ano	Estatutário (química) e músico autônomo	Dor espontânea ou a movimentação: mão esquerda	Sim
Músico 7	F	24	Mestrado	Musico	Percussão	14 anos	1 ano	Autônomo	Dor espontânea ou a movimentação: pulso esquerdo e costas	Sim
Músico 8	F	48	Superior completo	Professora de musica	Saxofone e oboé	29 anos	18 anos	Autônomo	Dor espontânea ou a movimentação: pulso direito e cotovelo	Não
Músico 9	M	42	Doutorado	Professor de percussão	Percussão	30 anos	20 anos	Formal/professor	Dor espontânea ou a movimentação: tornozelos, joelho, cotovelo, pulso	Não
Músico 10	F	27	Superior completo	Professora de musica, estudante e musico	Canto e flauta transversal	11 anos	6 anos	Autônomo	Fraqueza e dores nos ombros, braços, punhos e costas	Não