

Notas autoetnográficas sobre a preservação de alto desempenho do artista: dilemas entre o processo de controle de qualidade da cerveja artesanal e o cuidado com o *performer*

Mamutte (Felipe Saldanha Odier)

Resumo: Nesse artigo, ensaiamos, desde a autoetnografia, reflexões sobre a experiência laboral do músico popular urbano no Brasil. O cuidado garantido pelo contratante no tratamento do *performer*, antes e durante sua apresentação, pode influenciar fortemente a qualidade do serviço artístico a ser executado. Para fermentar a discussão, traçamos um paralelo entre cuidado, atenção e interesse dirigidos ao processo de confecção e conservação de cerveja artesanal em um estabelecimento comercial, para garantir uma melhor experiência para sua clientela, aos modos como muitas vezes é dispensado o cuidado ao artista durante a realização de seu trabalho, por parte do contratante. Acerca desse dilema comparativo, sugerimos como consideração final a revisão da lida na contratação e produção de shows, por práticas de cuidado que possam favorecer o desempenho do artista em suas performances.

Palavras-chave: Música Popular Urbana, Cena Musical, Etnomusicologia, Autoetnografia, Show.

An autoethnographic notes about the maintenance of the artist's high performance: Dilemmas between craft beer quality control process and care for the performer.

Abstract: In this article, we rehearse from autoethnography, reflections on the work experience of the urban popular musician in Brazil. The care guaranteed by the contracting party in the treatment of the performer, before and during his presentation, can strongly influence the quality of the artistic service to be performed. To ferment the discussion, we drew a parallel between the care, attention and interest directed to the process of making and preserving craft

beer in a commercial establishment, to guarantee a better experience for its clientele, to the ways in which care is often given to the artist. during the performance of its work, by the contractor. Regarding this comparative dilemma, we suggest as a final consideration the review of the deal in the contracting and production of shows, for care practices that can favor the performance of the artist in his performances.

Keywords: Urban Popular Music, Musical Scene, Ethnomusicology, Autoethnography, Show.

Apuntes autoetnográficos sobre la preservación del alto rendimiento del artista: dilemas entre el proceso de control de calidad de la cerveza artesanal y el cuidado del *performer*

Resumen: En este artículo, ensayamos desde la autoetnografía, reflexiones sobre la experiencia de trabajo del músico popular urbano en Brasil. El cuidado garantizado por el contratante en el trato al *performer*, antes y durante su presentación, puede influir fuertemente en la calidad del servicio artístico a realizar. Para fermentar la discusión, trazamos un paralelo entre el cuidado, la atención y el interés dirigido al proceso de elaboración y conservación de la cerveza artesanal en un establecimiento comercial, para garantizar una mejor experiencia a su clientela, a las formas en que se suele cuidar a el artista, durante la ejecución de su obra, por el contratista. Frente a este dilema comparativo, sugerimos como última consideración la revisión del trato en la contratación y producción de conciertos, por prácticas de cuidado que pueden favorecer la actuación del artista en sus *performances*.

Palabras clave: Música Popular Urbana, Escena Musical, Ethnomusicología, Autoetnografía, Show.

Neste artigo, ensaiaremos a partir da perspectiva autoetnográfica, situações que ocorreram no desenvolver da minha trajetória recente, como artista/*performer* da música popular urbana, com atuação concentrada no estado de Minas Gerais, mais especificamente nos arredores da capital. O intuito desse exercício é de contribuir para o pensamento de produção e gestão de carreira artística, no contexto da música popular urbana, desde a autoetnografia (BRILHANTE, 2016; DANTAS, 2016; FORTIN, 2009; VERSIANI, 2005), que não se adéqua a nenhuma das principais representações do conhecimento etnográfico, pois tem formatos realistas, confessionais, impressionistas, críticos, todavia formais.

Segundo Mariza Peirano (2014), o encontro “do insólito da experiência, da necessidade de examinar por que alguns eventos, vividos ou observados, nos surpreendem” (PEIRANO, 2014, p.379), é que movem a observação, quando etnografamos o outro. Pois, para a etnografia, o motivo do estranhamento dos acontecimentos do campo, insurgem como potencialidade de contribuição teórico-etnográfica, no processo de pesquisa. Já no caso da autoetnografia, de acordo com Eduardo Fraire (2016), a diferença em justaposição à etnografia clássica, é de si colocar como agente observado, e pela a inclusão potente do indivíduo em conexão com os demais membros de grupos sociais particulares, tornando-se um rol central da discussão, porém buscando conexões com dilemas evocados por grupos afins das questões discutidas na (auto) observação. Ou seja, “A autoetnografia pode ou não representar aspectos específicos de uma cultura, mas ao fazê-la, o autoetnógrafo põem em risco a representação de tais experiência como “universais”” (FRAIRE, 2016, p.21, *tradução nossa*).

Logo verificamos que os modos de escrita autoetnográfica estão, cada vez mais, sendo utilizados em pesquisas acadêmicas desenvolvidas nas artes da cena (FORTIN, 2009) e na música (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014), visando pôr em conexão o processo do indivíduo criador, o artista em questão, com possíveis cenas artísticas/musicais que atravessam dilemas parecidos.

Poderíamos aqui evocar a famosa frase de Leon Tolstói (*ad-tempora*), “Se queres ser universal, escreve sobre a tua aldeia”. De mesmo modo, podemos entender o sujeito como esta “aldeia”, na pesquisa autoetnográfica que, ao refletir sobre suas questões individuais, poderia potencialmente universalizá-las. Desse modo, conseguiria aproximá-las de diversas outras situações, dilemas e problemáticas levantadas em outros contextos. Logo, queremos descrever situações representantes de aspectos culturais recorrentes na gestão e produção artística, no que tange o processo de construção de posicionamento de carreira no mercado da música, bem como na atuação profissional remunerada¹, atualmente.

Trajetos e trajetória

Inicialmente, situarei minha perspectiva sociomusical, condição *sine qua non* para que se elabore as questões de pesquisa aqui levantadas. Iniciei minha formação musical aos dez anos de idade, quando ganhei meu primeiro violão, cujo aprendizado se deu por meio de aulas particulares em uma pequena escola de música no bairro Glória, região noroeste de Belo Horizonte. Participava de corais infanto-juvenis e tocava violão nas missas em Conceição do Mato Dentro,

¹ Não nos referimos aqui ao mercado da música do *mainstream*, mas do nicho *underground* (ou *lowstream*), de artistas independentes, com pequeno e ou médio alcance de público.

durante as férias escolares, sempre nas festas de São Sebastião, que aconteciam em janeiro na Igreja do Rosário.

Mais tarde, em 2004, ingressei no curso experimental da Escola de Música (ESMU) da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Dei continuidade aos estudos em violão erudito, já no curso básico de música da escola, por mais dois anos. Quando decidi atuar em música popular, formei uma banda de pop rock no ano de 2007 e nesse fazer musical, iniciei às minhas primeiras experiências como intérprete e compositor, sendo contemplado com alguns prêmios em festivais².

Após sair do Ensino Médio, no ano de 2009, em que me preparava para o ingresso universitário, estudando num cursinho pré-vestibular, comecei a trabalhar pela primeira vez realizando apresentações solo, no formato voz e violão, em um bar no boêmio bairro de Santa Tereza, região leste da cidade de Belo Horizonte. Grande parte do repertório que tocava era composto por canções da MPB e do pop rock dos anos 1990 e 2000.

Na missão do entretenimento da escuta dos pagantes de *couvert* artístico da noite, músicas dançantes eram uma expectativa para a última metade das apresentações. Foi quando, pela primeira vez, me deparei com a escolha de um repertório que afetava aquele público. Em um bar que se chamava Massalas, de temática indiana, que tinha como público alvo “pessoas alternativas”, a primeira vez que toquei “Eu vi Mamãe Oxum na Cachoeira, sentada na beira do rio, colhendo lírio, lírio ê, colhendo lírio, lírio lá, colhendo lírio pra enfeitar o seu Congá”, canto de umbanda que foi massificada pela gravação de Zeca Baleiro com participação de Chico César, havia uma comoção diferente por parte do público e do dono da casa. As pessoas se levantavam e começavam a dançar sempre que esse tipo de repertório, com motivos da religiosidade afro-brasileira deslocados para o entretenimento, era executado. Eu, que tinha predileção pelo repertório mais pop, que era a base fundamental dos shows, entendi que estrategicamente deveria inserir sempre esse tipo de música para “animar a festa”.

O dono do bar, me disse, que o meu “diferencial entre os músicos que tocavam lá, era esse”, sugerindo que eu ampliasse o repertório de músicas da religiosidade afro-brasileira, nos shows. Essa negociação de repertório, era ali, um fator de sobrevivência naquele contexto, desde minha condição de amador profissional³ que necessariamente deveria oferecer um serviço que atendesse o gosto do público, que favorecesse o aumento de público e de mais pagantes de *couvert* artístico na noite em que eu tocava.

A lógica da efusividade causada por esses momentos do repertório no evento musical gerava consumo e desejo por parte do público de permanecer mais no local, além de chamarem outras pessoas para retornarem nos próximos shows. Eram entretidos com levadas ritmadas do violão, que interpretava a

² Primeiro lugar do *Festival Estudantil Maestro Villa Lobos* em 2007; Primeiro lugar no *Festival da Canção Universitária ASSUFEMG* no XXIII Rosas de Abril da UFMG e segundo lugar do *Festibandas* da rádio Extra FM e UNI-BH, ambos em 2008.

³ Termo utilizado, no mercado da música (informação verbal, veiculada em palestra da Semana Internacional de Música de São Paulo - SIM SP) para diferenciar músicos que atuam em bares, clubes e demais contextos de entretenimentos, e sobrevivem desse trabalho, dos que mantêm suas carreiras em perspectivas autorais, circulando em contextos mais elitizados e restritos a um público de nicho da música independente contemporânea.

música percussiva que acontecia nos momentos do repertório afro-brasileiro, nas apresentações. Uma espécie de fórmula do “sucesso” era verificada, quando executado esse tipo de estética musical, em um momento específico do *set list*, em que se obtinha o êxito e um comportamento de fruição dessa música naquele contexto.

Essa rede de fruição, gosto e consumo do evento musical no contexto do entretenimento gerava uma formação de público para o bar e, indiretamente, para o músico, que era quem proporcionava a experiência estética em questão. Estamos tratando do processo de transmissão e recepção da música na *performance* ao vivo, ainda que no contexto de entretenimento noturno, cuja escuta estava fragmentada e exposta à disputa de diversos outros estímulos sociais, e inclusive à precariedade técnica da sonorização e do espaço de um bar, que não era uma casa de espetáculo com o aporte de infraestrutura específico para a realização de shows.

Segundo o sociólogo francês, Antoine Hennion (2004, p. 17-18), a escuta está implicada na “produção de espaços e de durações próprias, de cenas e dispositivos “dedicados”, constituição progressiva e evolutiva de um repertório, treinamento dos corpos e espíritos, formação de um meio de profissionais, de um ofício de crítica e de um círculo [...]”. Nesse sentido, o contexto da música em bar, se dava, não somente ao que se propõe o artista, mas também a uma demanda de gosto e do gostar do público, que constituem “redes de cooperação”, de acordo com Howard Becker (2010), que fomentam a continuidade do evento musical, este, que atende e depende desse público que gosta desse tipo de música, para que haja a continuidade e sobrevivência financeira dos envolvidos no fazer musical amador profissional.

Resumindo, diferentes grupos e subgrupos possuem em comum o conhecimento das convenções em vigor numa disciplina artística e adquiriram-na de diversos modos. Quando as circunstâncias o permitem ou exigem, aqueles que partilham esse saber podem agir concertadamente segundo as modalidades inerentes à rede de cooperação em questão e, desse modo, criar esse mundo da arte (da sua divisão interna em diversos tipos de públicos, dos produtores e dos indivíduos que constituem o pessoal de apoio) é outra maneira de falar da distribuição dos saberes e do seu papel da ação coletiva. (BECKER, 2010, p. 79)

O percurso de formação de um repertório, por demanda do gosto musical de determinado público frequentador de um tipo específico de bar “alternativo”, emerge como um sintoma estabelecido pela rede da arte e pela escuta amadora (daqueles que amam gostar de determinada música), que sustenta a permanência desses eventos musicais no tempo e no contexto do entretenimento. Tal processo acaba por se conformar a uma estética e/ou um modo de fazer música por atendimento às maranhas do gosto que movimenta o mercado vigente em que determinado evento musical está inserido.

Ao passo que a perspectiva de carreira e identidade artística foram se consolidando, os rumos e formatos de apresentações, repertórios e *performance* foram se conformando numa perspectiva mais autoral, outros espaços de atuação foram sendo galgados, em detrimento aos da atuação como amador profissional.

Nos dois anos consecutivos, realizei algumas apresentações em que circulei meu trabalho autoral, em shows, acompanhado de banda, mas, dessa vez, dando continuidade à assinatura como artista solo. Nesse mesmo período preparava repertório para a gravação de meu primeiro álbum, que experimentou fortemente os sons referenciados na música regional e nos ritmos brasileiros, EP⁴ com três faixas, gravado no ano de 2014.

A partir desse momento, as aprovações em editais públicos, de eventos culturais, começaram a acontecer e a passagem entre os “Mundos da Arte” (BECKER, 2010), do amador profissional, para o de músico profissional, na perspectiva de uma carreira autoral, começaram. Ou seja, essas fronteiras foram marcadas desde a iniciação/lançamento do primeiro trabalho fonográfico, fator que institucionalizou a trajetória já em curso, como iniciada, para a imprensa e o mercado musical.



Figura 1. Joanna Del’Papa, Show do artista Mamutte no Festival Projeto Matriz, 2019. Conceição do Mato Dentro, MG. Fonte: acervo do autor.

Tendo circulado em teatros, centros culturais, museus e eventos, na capital e no interior do Estado e, fora dele, em alguns outros (poucos) palcos, dei continuidade à hercúlea missão de gravar, em 2017, o primeiro álbum cheio⁵. E mais uma vez de forma independente. Com esse segundo álbum, realizei circulação local viabilizada pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura, no ano de 2018, que oportunizou o registro audiovisual de um show, que foi lançado, canção por canção em cada mês, durante todo o ano de 2019.

⁴ *Quase-disco*, que foi elencado pela *Revista Noize* e pelo site *Banana Music Branding* em 2016, entre os destaques da nova música mineira.

⁵ *Epidérmico* foi indicado ao *Prêmio Xeque Mate Local* (BH) e concorreu como finalista na categoria cantor do *Prêmio Profissionais da Música 2019* (DF).

O dilema da profissão do músico, *performer*, frente a questão da “reproduzibilidade técnica da obra de arte”, discutida por Walter Benjamin (1935), é refletida por Roland Barthes, que evoca a importância da presença do músico, no fazer ao vivo.

Para que compor, se o produto será confinado no recinto do concerto ou na solidão da recepção radiofônica? Compor é, pelo menos tendencialmente, *dar o que fazer*, não dar o que ouvir, mas dar a escrever: o espaço moderno da música não é a sala, mas o palco onde os músicos transmigram, em uma atuação frequentemente magnífica, de uma fonte sonora à outra: é verdade que somos ainda nós quem tocamos por procuração; mas não se pode conceber que - mais tarde? - o concerto seja exclusivamente um ateliê, de onde nada, nenhum sonho nem nenhum imaginário, em uma palavra, nenhuma “alma” transbordaria e onde todo o “fazer” musical seria absorvido em uma *praxis sem vestígios*. (BARTHES, 1999, p. 234-235)

A obra composicional, a partitura e/ou a canção, no caso da música popular urbana, são a substância do fazer e do ser, do músico, que se encontra dividido entre a arte ao vivo e a importância fonográfica, que é a mídia que o faz ser considerado com importância profissional, produto que viabiliza sua prestação de serviço como *performer* que faz música ao vivo.

Essa breve revisão de trajetória artística quer enunciar o quanto custa o desenvolvimento de uma carreira independente, que se demora mais de década para ser considerada iniciante, perante a mídia e o mercado da música. Isso, levando em consideração que os lançamentos fonográficos até então realizados, não se adequaram aos formatos contemporâneos das plataformas de *streaming*, tendo sido lançados num momento de transição da escuta e distribuição da música digital (visto que os dois álbuns foram publicados, também, em CD físico).

De um modo geral, os artistas exploram progressivamente as suas próprias inovações e elaboram assim uma série de convenções peculiares ao seu trabalho. (Muitas vezes, os artistas colaboram no desenvolvimento de inovações no seio de grupos, e as escolas ou as <<capelas>> artísticas que se formam elaboram então convenções que lhes são próprias). Aqueles que cooperam com os artistas, principalmente o público, fazem a aprendizagem dessas convenções mais singulares e originais em contacto com as obras isoladas ou com um conjunto delas (BECKER, 2010, p.76).

Acompanhando o pensamento de Becker, podemos compreender que, assim como o público que acompanha as diversidades expressivas dos artistas em suas obras e circulações entre os “Mundos da arte”, os artistas também se empenham, de alguma forma, em se adaptar as novas formas, formatos/fórmulas e ou formulações de desempenharem suas criações, nas condições que insurgem com a contemporaneidade.

Nesse sentido, segundo Anthony Seeger (2008, p. 244), “[...] para entender os efeitos da música sobre uma audiência é necessário entender de que maneira as performances afetam tanto os *performers* quanto a audiência. De fato, música é mais que física [...]”, pois depende de “redes de cooperação” (BECKER, 2010), que estão implicadas em aspectos do gosto, de comportamento,

de tendências, de *network* e ou tráficos de influência que fomentam sua circulação e fruição, ao vivo e/ou em seu formato físico e/ou digital.

Desde a condição de se estabelecer a criação artística, até à de circulá-la e se inserir no mercado, o desempenho do *performer* está em jogo, pois é a sua arte ao vivo, na atualidade, que fomentará e será fomentada na cadeia produtiva da música. E toda uma complexidade de questões atravessam sua execução, nos espaços de apresentação/*performance* e influenciam fortemente no serviço que será entregue ao contratante e ao público/consumidor.

Performance e o Performer

A abordagem epistêmica de *performance*, aqui, será utilizada para se referir a execução de arte ao vivo, afim de designar a *práxis* da produção estética do artista (*performer*), uma vez que, segundo Paul Zumthor (2014, p. 34), “em outros termos, performance implica competência”. O que é inerente ao desempenho de mostrar-se fazendo, no acontecimento (apresentação), em que o artista performa ações que ultrapassam a noção de *savoir-faire* (saber-fazer). O entendimento performativo segundo Zumthor, está imbuído de uma compreensão mais expandida que vai além do saber e do fazer, mas, de um saber-ser, singular que se expõe na arte (experiência estética) daquele sujeito que se expressa, unicamente, por causa e efeito de suas idiossincrasias.

Nesse sentido, devemos considerar que, segundo Howard Becker (2010, p. 29), “uma vez realizada a obra, é necessário que alguém lhe seja sensível, afectiva ou intelectualmente, que <<descubra nela alguma coisa>>, que a aprecie. [...] o fenómeno que aqui nos ocupa consiste na realização e na fruição de uma obra”; ou seja, da presença de um público que esteja engajado e que a aprecie, se afete, com a experiência estética proposta no ato/ação artística, no caso da arte ao vivo. Pois, “o gosto não é nem o consequente (automático ou educado) dos próprios objetos degustados, [...] ele é um dispositivo reflexivo e instrumentalizado que coloca nossas produções à prova. Ele não é mecânico, é sempre, “tentativa”, é um acontecimento” (HENNION, 2004, p. 11).

Segundo Roland Barthes (1990, p. 232), no ensaio “Musica Practica”, a exemplo sobre o processo criativo e obra de Beethoven, em que menciona o compositor como o “primeiro homem *livre* da música”, em referência ao grande valor atribuído ao mesmo, “pelo fato de ter várias *maneiras* sucessivas; foi-lhe reconhecido o direito de metamorfose”, visto os vários matizes estéticos apresentados em sua obra, cujo efeito se dava pela liberdade de “ao longo da vida, mudar seus códigos”. Causas estas que são apresentadas por Barthes, tendo em vista suas questões cotidianas e ou biográficas, como seus desejos, bons ou ruins, angústias, insatisfações, etc. Modos causais de inspirações, ou afetos, aquilo que afeta a composição de seu trabalho, que alimenta seu processo criativo. Isto, que iremos chamar de situações *biomíticas*, considerando os percursos do artista, nas ocasiões que antecedem e, no dia de sua *performance*. Segundo o autor:

[...] do momento em que a obra torna-se vestígio de um movimento, de um itinerário, passa a levar uma ideia de destino; o artista procura sua “verdade”, e esta busca torna-se uma ordem em si, uma mensagem globalmente legível, a despeito das variações de seu conteúdo, ou cuja legibilidade alimenta-se de uma espécie de totalidade do artista; sua

carreira, seus amores, suas ideias, seu temperamento, suas palavras tornam-se traços de sentido: surge uma biografia [...] (deveríamos poder dizer: uma biomitologia) (BARTHES, p.232, 1999).

E é nesse sentido que abordarei minha trajetória recente⁶, para compartilhar algumas implicações que tangem a manutenção e continuidade, para não dizer a sobrevivência, de carreira artística, no campo da prática musical. Relatando algumas problemáticas que influenciam potencialmente a *performance*, aspectos de ordem extra-musicais, importantes para a preservação de alto desempenho do artista.

O Campo da autoetnografia

Por conta da ausência de contratações de shows e de aprovações em diversos chamamentos e editais locais e nacionais, tornou-se impossível dar sequência à minha turnê (2018/2019), acompanhado de banda. Sem fomento para subsistência básica, enquanto pesquisador em formação no nível de pós-graduação, bem como para executar e exercer meu direito de trabalhar remuneradamente com minha profissão, artista. Nesse momento, fui convidado por um grande amigo para tocar no evento de comemoração de 2 anos de seu estabelecimento, no interior do estado de Minas Gerais, cidade onde convivi toda minha infância criando laços sociais e afetivos com o lugar. Esse estabelecimento é uma distribuidora de bebidas com característica de loja de conveniência, mas que também é um dos principais bares da cidade, uma vez que apresenta um conceito de *design* estratégico de um público alvo jovem, classe média e alta, oferecendo bebidas mais elaboradas, como *drinks*, vinhos e cervejas artesanais. Eventualmente acontecem shows neste espaço para os quais não são cobrados ingressos e os sócios do estabelecimento arcam com o cachê dos músicos que se apresentam.

Para a ocasião em que fui convidado para realizar o show, em formato voz e violão, por se tratar de um evento comemorativo, o valor do cachê foi maior que o teto máximo praticado normalmente, de acordo com a atração e com a dimensão do evento no estabelecimento. Porém, o valor que recebi na ocasião daria conta de pagar a diária⁷ de apenas um músico, que geralmente me acompanha como integrante da banda, nos shows autorais. Nessa situação, sendo o artista, autor, gestor e diretor do trabalho em questão, meu cachê mínimo deveria ser calculado ao dobro da diária de músico que me acompanharia, ou a quantia de três vezes o valor do cachê de um músico instrumentista. Contudo, o acordo envolvia várias relações pessoais, afetivas e de subsistência, que firmaram a negociação dessa apresentação, na ocasião específica.

Há várias situações que envolvem o ofício do artista. Tratam-se de várias tarefas simultâneas que enumero: a manutenção cotidiana e *workaholic* de comunicação (divulgação, produção de conteúdo e marketing digital); cuidados com a saúde física e mental; busca por *networking* (às vezes sabotada por coerência, dignidade e autenticidade com a maneira verdadeira de se relacionar com seres ainda humanos); publicização exacerbada do percurso da vida (às

⁶ Ocasião situada no ano anterior da pandemia da Covid 19.

⁷ Remuneração prevista na tabela da Ordem dos Músicos do Brasil, referente a cachê de músico de banda.

vezes sucumbidas pela falta de paciência e desejo de vender minha intimidade além da arte); o que causa prejuízos todas às vezes que não dou conta de cumprir todas as tarefas, atendendo as demandas de exibicionismo do gosto *voyeurístico* do atual comportamento da cultura digital. Além disso, as atividades de agenciamento, produção executiva e técnica são, ainda, assumidas por mim, o artista, que deveria fazer arte, sobretudo. Esta atividade deveria ser prioritária e acatar os elãs e intempestividades do "eu lírico" e inspirações do bem-aventurado ser vivente, que medeia a criação da obra de arte, a qualquer momento do dia, da noite, do sono ou do despertar.

A realização de obras de arte exige tempo. O fabrico dos equipamentos e dos materiais também. Esse tempo tem de ser obtido a partir de outras actividades. Regra geral, os artistas conseguem o tempo e os materiais de que necessitam ganhando dinheiro de uma forma ou de outra e utilizando-o para comprarem aquilo de que necessitam. Na maioria dos casos, mas nem sempre, ganham dinheiro difundindo as suas obras junto ao público em troca de alguma forma de pagamento. (BECKER, 2010, p. 29)

Ele, meu amigo e contratante, me liga, sabendo que o meu patamar de atuação profissional vem se estabelecendo a mais de dez anos e que atualmente estava, ou deveria estar trabalhando com "dignidade" (no sentido de realizar shows maiores, com qualidade de profissionalização e remunerados de maneira mais valorizada), para me pedir a indicação de alguém que cumprisse a função, que o seu evento demandasse. Ele é exigente, pois sua preocupação não é com o nível de sofisticação da arte que se instaurará ali em sua loja, mas com o crivo do repertório (se agrada o entretenimento do público) e se o músico interagirá com seus clientes (uma maneira alegórica que a indústria da música mercadológica e midiática encontrou para criar uma espécie de "apego"⁸ do público com o artista, que assume o papel contíguo de animador de plateia). Eu sabendo que no fundo poderia ser eu, mesmo eu não fazendo essa *mise en scène* do bufão querido, por ter um trabalho que já circulou na cidade e que seria uma *persona grata* naquela ocasião, necessitando de trabalho-remunerado, me propus a fazer o show. Perguntei se a minha apresentação seria adequada a situação, afinal de contas eu quero que meu cliente fique satisfeito, e ele quer que os clientes deles inebriados se animem e consumam mais e mais. E para isso nada melhor que uma espécie de *opereta* contemporânea e ao *modus* da escuta radiofônica, com mais do mesmo da escuta massificada de temas reproduzidos do *mainstream* e pragmatizada no padrão do gosto popular midiático e mercadológico, ou seja, músicas conhecidas, que despertam memórias e emoções de natureza afetiva e não necessariamente artísticas, nas dimensões de uma *experiência estética*.

⁸ De acordo com as reflexões sociológicas de Antoine Hennion (2011; 2004; 2002), o gosto musical se relaciona ao conceito chave de sua teoria que é o de *attachments*, o vínculo de apego ao objeto do gostar, uma espécie de amor pelo gosto. O que posicionaria aquele que gosta como um "amador" do objeto degustado, ou seja, de uma espécie de amor que se instaura no prazer da fruição do que se escuta/se vê, na emergência do gosto e do gostar.

Nesse sentido, tocamos em um dos motivos fundamentais que movem a etnografia da música, pois segundo Jean-Jacques Rousseau⁹ “*nesse caso a música não age como música mas como um sinal de recordação*” Tanto é verdade que não devemos procurar pelos grandes efeitos dos sons em sua ação física, mas no coração humano” ([1771] 1975, p. 266-267, apud SEEGER, p. 244, 2008). Aspectos que nos permite compreender as agências - o que a música faz agir na audiência - no processo de sociabilidade musical.

Ele me pede uma lista de músicas, já conhecidas (interpretações que eu faço de cantores famosos, usualmente chamados de *cover*, tenho pavor dessa categoria nativa). Eu envio a proposta, ele pergunta se eu posso inserir “um Tim Maia ou Jorge Bem”, ou seja, fica a dica do tipo de ativação estético-sonora que se faz necessária para que as pessoas se embriaguem em potencial e se engajem no prazer *tannatico* do consumo e na histeria coletiva da alegria *shallow now* como mania de existência grupal em um bar no interior de Minas.

Eu faço contrapropostas e encerro o assunto evocando meu *savoir-faire* de quem sobreviveu artisticamente, egresso dos “bares da vida” e de longa data nesse *status quo*. Ele ri, cúmplice de toda minha trajetória e fecha a data. Topo fazer por aquele valor, sabendo que é uma ocasião em que também aproveitaria a viagem estando na casa de sua família, grandes amigos, e claro, é um estabelecimento do meu amigo e eu não tinha dinheiro para pagar a conta de luz vencida a mais de quinze dias. Ele tenta dizer que em razão do teto que ele estava me pagando (que na ocasião do dia seguinte seria o equivalente ao valor referente a dois músicos que se apresentariam na sequência da programação, eu estaria recebendo igual a dupla, contudo eu sou apenas um, fazendo o popular “voz e violão”), ele não providenciaria nada além, nem extensão de energia para ligar o som. Ele é meu amigo!

Eu digo a ele com muita *finesse* que seria impossível por esse valor e reiterarei os motivos de eu estar aceitando o convite, até mesmo porque ele já havia me convidado no ano anterior e eu não aceitei, diante das condições e do meu contexto de turnê em curso. Ou seja, eu conseguiria prestigiar a comemoração também e retornar à cidade e naturalmente exercer a pulsão do *fugere urban* tão raras em meu contexto de ausência de trabalho-remunerado. Ele concorda e oferece uma solução imediata de uma parceria com alguém da cidade que já havia oferecido um equipamento em outra ocasião de shows, como patrocínio. Me pergunto, porque ele não havia anteriormente incitado esta questão imediatamente, antes de tentar me persuadir à exigência hiperativa de contratante e “chefe”/dono do negócio? Estava, ali na ocasião, desenterrando um repertório “*cover*”, tendo que estudar cotidianamente várias canções que já não executava há muito tempo, para agradar ao público e a ele, mas com a ética de tocar apenas canções que eu gostasse.

⁹ Referência ao “Dicionário Completo da Música” de Jean-Jacques Rousseau em Anthony Seeger (2008, p. 244).



Figura 2. Fotografia de *Outdoor do show*, 2019. Fonte: acervo do autor.

Grande divulgação foi providenciada em toda a cidade, bem como nas redes sociais. Estrutura de fechamento da rua, com grades de segurança, banheiros químicos e um pequeno tablado, com rotunda ao fundo, sonorização e iluminação que atendiam bem a dimensão da apresentação solo, foram organizados para o evento que acolheu cerca de 300 a 400 pessoas. Ou seja, a experiência foi melhor do que se imaginava diante do acordo/proposta inicial, supracitados, que foi estabelecido no contato de negociação da apresentação. Diálogo realizado diretamente com o artista, neste caso, que tem que lidar com todas as instâncias de constrangimento, raiva e ou chateação que emergiam diante de algumas incoerências ou propostas descabidas - que com constância - são mediadas nesse tipo de trato comercial.

A posição de “vanguarda” (no sentido bélico), assumida pelo produtor ou agente do artista é trasposta para o próprio artista, que além de lidar com suas moções, que diretamente alimenta seu trabalho - arte e ofício -, tem que cuidar e se manter firme/duro/frio para assegurar o mínimo de condições para realizar o seu trabalho. E responder, deste modo, por questões que geram mal-estar e situações conflitivas, por exemplo, sobre o que tange a consumação no estabelecimento, trivial em qualquer contratação de artistas, que é garantida na montagem de seu camarim. Ou em relação ao formato do show, cuja *performance* acontece de maneira integral, com roteiro configurado com uma dinâmica de espetáculo que tem início, meio e fim, como qualquer arte da cena. Mas no caso de apresentações musicais em contextos de entretenimento, a garantia da atuação do artista de forma integralmente linear, vem sendo atentada, uma vez que o período de intervalo, dividindo em atos fragmentados, é solicitado pelo contratante, para dilatar o tempo da atração no palco. Deste modo, com intervalos que preveem música ambiente, visando a comercialização da loja em questão, propiciando que o público tenha mais tempo sob efeito da efervescência musical ao vivo, para consumir ainda mais, uma vez que o tempo da apresentação acaba se alongando.

Isso demonstra uma atitude sem cuidado em relação ao longo tempo que o artista tem que ficar à disposição do contratante, e do público, esfriando seus músculos, aspecto vocal e corporal, sendo que é de suma relevância que o artista tenha seu aquecimento conservado em uso contínuo, para um bom desempenho em cena. Situações como essas nem sempre são consideradas e podem vir a gerar dissabores entre as partes e potencialmente comprometer o desempenho do artista, movido também pelo desejo, pelo estado de presença, por suas afetações, afetos esses que chamamos de biomíticos, ou seja, segundo Barthes (1999) são da ordem da “biomitologia” do *performer*.

Para compreendermos um caminho possível de tratar esses aspectos de lidas comerciais, no contexto do trabalho do artista, é que busco exemplificar com uma situação de ‘cuidado’, neste mesmo estabelecimento, em relação a um produto específico, que é realizado com muito esmero. Afim de preservar suas condições de excelência, oportunizando assim uma experiência satisfatória para o cliente.

Cuidado é um ‘modo de fazer na vida cotidiana’ que se caracteriza pela ‘atenção’, ‘responsabilidade’, ‘zelo’ e ‘desvelo’ ‘com pessoas e coisas’ em lugares e tempos distintos de sua realização. A importância da vida cotidiana na produção do ‘cuidado’ está na oferta de múltiplas questões específicas que circulam no espaço da vida social e nos conteúdos históricos que carregam. O cotidiano é produzido social e historicamente sob dois ângulos: primeiro, porque se trata - como noção geral e dimensão do conhecimento - do ‘vivido’, quer dizer, do repetitivo-singular, do conjuntural-estrutural: no cotidiano ‘as coisas acontecem sempre’. Segundo, porque essa noção se constrói e se identifica com o dia-após-dia em que tudo é igual e tudo muda - ‘nada como um dia após o outro’ - ao menos em algumas sociedades, não em todas. O dia-após-dia assim concebido é uma dimensão da vida social singular-específica, o que significa dizer que ele delimita tempos, espaços, interações, ou seja, um modo de vida, cuja produção de ‘cuidado’ se faz contextualizada exercendo efeitos e repercussões na vida dos sujeitos e se transformando em ‘experiência humana’. O ‘cuidado’ consiste em um modo de agir que é produzido como ‘experiência de um modo de vida específico e delineado’ por aspectos políticos, sociais, culturais e históricos, que se traduzem em ‘práticas’ de ‘espaço’ e na ‘ação’ de ‘cidadãos’ sobre os ‘outros’ em uma dada sociedade. Daí o ‘cuidado como ato’ resulta na ‘prática do cuidar’, que, ao ser exercida por um cidadão, um sujeito, reveste-se de novos sentidos imprimindo uma identidade ou domínio próprio sobre um conjunto de conhecimentos voltados para o ‘outro’. O outro é o lugar do ‘cuidado’. O outro tem no seu olhar o caminho para construção do seu ‘cuidado’, cujo sujeito que se responsabiliza por praticá-lo tem a tarefa de garantir-lhe a autonomia acerca do modo de andar de sua própria vida. [...] Cuidar deriva do latim *cogitare* que significa ‘imaginar’ ‘pensar’, ‘meditar’, ‘julgar’, ‘supor’, ‘tratar’, ‘aplicar’ a atenção, ‘refletir’, ‘prevenir’ e ‘ter-se’. Cuidar é o ‘cuidado’ em ato. (PINHEIRO, 2009)

A aproximação que proponho cotejar aqui é referente à venda de uma cerveja artesanal da casa, elaborada com rapadura de um distrito bem conhecido da cidade. Acompanhei alguns *stories* do *Instagram* desse meu amigo, gravando o teste de qualidade dos lotes das cervejas produzidas e amadurecidas para o consumo/venda. Ao degustar o lote das cervejas, ele elucida a

importância de assegurar a qualidade do produto que será comercializado. Prezando pela “experiência do cliente”, afinal assim ele consegue vender uma garrafa desse produto por quarenta reais, deixando sua degustação mais palatável, ou seja, controlando o amargor, o dulçor e a carbonatação da bebida. Que deve ser produzida para um gosto sem muitas intensidades, mais *pop*, digamos, pasteurizado. Para isso, ele experimenta os lotes da cerveja com rapadura e em algumas garrafas, ele identifica a falta de “espuma” necessária, talvez isso queira dizer do procedimento de carbonatação. Nessa prova, ele publiciza que a cerveja é de qualidade e que houve um tratamento e um crivo, uma seleção e um cuidado para aprovar a sua entrada em mercado. Acompanhando e cumprindo todos os aspectos técnicos de sua elaboração, fermentação e amadurecimento, fechando o ciclo, que é percebido na degustação e na consistência da bebida, também verificado no aspecto visual da mesma, de acordo com os referenciais de qualidade. Parafraseando o comerciante, cujo o controle de qualidade é verificado de acordo com o gosto, para ser uma bebida de paladar fácil, ou seja, uma bebida satisfatória para a experiência de sua clientela, que apresenta esta característica de apreciação e consumo.

Estamos falando aqui de *performance*, no sentido do desempenho de “qualidade” do produto. E para assim ser, é necessário uma série de procedimentos de cuidado, para garantir um alto grau de satisfação no cliente. Sendo assim, queremos pensar o mesmo nível de preocupação e cuidado, com o serviço artístico que, implicitamente, implica em um cuidar/um cuidado com pessoas sensíveis. Um chamado para partilhar o sensível na lida com o *performer*, ou seja, com o artista da presença que irá fazer arte ao vivo, que é afetado como ser humano emocional, e, ainda, como artista sensibilizado pelo estado de potência apresentacional do ato artístico que será realizado naquele dia.

Outras actividades a que podemos genericamente chamar de <<apoio>> também têm de se realizar. Estas várias funções da disciplina artística: varrer o palco e trazer café, esticar as telas e emoldurar as pinturas acabadas, fazer a edição de texto e a revisão tipográfica. Incluem actividades técnicas - manipular as máquinas utilizadas para a execução da obra -, bem como outras que visam apenas libertar os executantes das tarefas quotidianas mais fastidiosas. Digamos que se trata de uma categoria residual onde englobaremos todas as actividades que se tornam mais difíceis de classificar. (BECKER, 2010, p. 29)

Pensar nos cuidados que o artista deve receber antes e após a execução de seu “serviço” é uma parte fundamental para que ele tenha uma boa *performance*, com alto desempenho, que é o que garantirá a experiência estética de ambas as partes, artista e público, e, conseqüentemente, também a do contratante.

Segundo Barthes (1999), o interprete de uma obra musical, ou seja, o músico prático tem atribuições em seu trabalho que implicam em uma gama sofisticada de complexidades sensíveis que atravessam seu saber/fazer. Para ele, “é necessário que nos coloquemos no estado, ou melhor dizendo, na atividade de um *performateur*, que sabe deslocar, agrupar, combinar, agenciar, em uma palavra (já bastante desgastada): estruturar” (BARTHES, p.234, 1999).

Essa complexidade que tange o ofício de um artista, muitas vezes não é claro ou óbvio ao olhar do senso comum. Sendo assim, todos os aspectos que subjazem o percurso do artista em seu período de trabalho, como a sua estada, alimentação, humor, cansaço, viagem, acomodações, tratamento (bom ou ruim, por parte de terceiros em seu percurso para realizar sua *performance*), sobrecarga de atividades práticas, físicas, emocionais e mentais, bem como a carga de *stress* que toda essa logística interna pressupõe, de produção executiva e técnica, pode gerar para o artista, dimensões de presença que influenciarão diretamente na excelência e na prática de sua arte, ao ser apresentada.

Contudo, pretendemos, nesse ensaio de alteridades e partilha das dimensões sensíveis e executivas das atividades laborais do artista, colocar os aspectos refletidos como urgências de revisão e (auto)cuidado no tratamento do *performer*, nos momentos que antecedem e na duração de sua arte ao vivo, para todas as partes envolvidas nas redes de cooperação que tangem os mundos da arte em que circulam e trabalham.

Referências

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BECKER, Howard S. **Mundos da Arte**. Trad. Luís San Payo. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BRILHANTE, Aline Veras Moraes; MOREIRA, Cláudio. Formas, fôrmas e fragmentos: uma exploração performática e autoetnográfica das lacunas, quebras e rachaduras na produção de conhecimento acadêmico. **Interface (Botucatu)**, vol.20, n.59 Botucatu Oto./Dec., 2016. Disponível em <https://www.scielo.br/j/icse/a/8S9dbpbvbtbgrn34bZFnKZSF/abstract/?lang=pt>. Acesso em 15/05/2022.

DANTAS, Mônica Fagundes. Ancoradas no corpo, ancoradas na experiência: etnografia, autoetnografia e estudos em dança. **Urdimento**, v.2, n.27, p.168-183, Dezembro, 2016. Disponível em <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/8731>. Acesso em 8/03/2022

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da autoetnografia para a pesquisa na prática artística. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 7, p. 77-88, 2009. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/11961>. Acesso em 16/03/2022

FRAIRE, Eduardo Betancourt. **Autoetnografia: Antropología Del Propio Ser**. 2016. Monografia (Licenciado em Antropología Social) - División de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana - IZTAPALAPA. Ciudad de México, 2016.

HENNION, Antoine. *Música e mediação*: para uma nova Sociologia da Música. Tradução: Flavio Barbeitas. In: **The Cultural Study of Music: A Critical Introduction**. M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton eds. London: Routledge, 2002.

HENNION, Antoine. *Pragmática do Gosto. Desigualdade & Diversidade - Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio*, no 8, jan/jul, 2011, pp. 253-277. Disponível em http://desigualdadediversidade.soc.puc-rio.br/media/artigo10_8.pdf. Acesso em 28/07/2022.

HENNION, Antoine. *Uma sociologia dos attachments*: de uma sociologia da cultura a uma pragmática do gosto. Tradução: Lúcia Campos. 2004/3 (n° 85), p. 9-24, 2004.

LÓPEZ-CANO, Rubén; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Esmuc, 2014.

PEIRANO, Mariza. *Etnografia não é método*. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 20, n.42, p. 377-391, jul./dez.2014. Disponível em <https://www.scielo.br/j/ha/a/n8ypMvZZ3rJyG3j9QpMyJ9m/?lang=pt>. Acesso em 20/07/2022.

PINHEIRO, Roseni. *Cuidado*. In: *Dicionário da Educação Profissional em Saúde*. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz, 2009. Disponível em: <http://www.sites.epsjv.fiocruz.br/dicionario/verbetes/cuisau.html#:~:text=Cuidado%20%C3%A9%20um%20modo,tempos%20distintos%20de%20sua%20realiza%C3%A7%C3%A3o.>> Acesso em 08/08/2022.

SEEGER, Anthony. *Etnografia da Música*. *Cadernos de campo*. São Paulo, n. 17, p. 1-348, 2008. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/47695>. Acesso em 31/05/2022.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

VERSIANI, Daniela. B. *Autoetnografias: conceitos alternativos em construção*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

Recebido em: 01/07/2022

Aceito em: 24/07/2022