

**ENTRE A ARTE E O OFÍCIO: NOTAS PRELIMINARES SOBRE
DISCURSO, PODER E VIOLÊNCIA SIMBÓLICA NOS MEANDROS DO
FAZER MUSICAL**

Rodrigo Heringer Costa¹

Resumo: À(ao) artista idealizadx no romantismo ocidental foi concedida autonomia para o exercício do ofício. Em relação à música, a imputação de habilidades inatas e de caráter individualista – tais como o talento, o dom, a genialidade – à atividade dessxs atorxs contribui para promover a ruptura na compreensão de suas práticas como atividades laborais comuns. Discursivamente, a subjetivação e mistificação da prática musical reproduz um hiato já existente entre o modo como a musicista e o músico são projetadxs na sociedade moderna e a apropriação da significação profissional de seu trabalho. Partindo de revisão da bibliografia pertinente, pretendo demonstrar como tal distanciamento foi construído e reproduzido na modernidade, bem como as relações de poder e violência engendradas nos discursos que perpetuam as contradições expostas.

Palavras-chave: Música. Trabalho. Discurso.

INTRODUÇÃO

- *E com o que você trabalha?*
(Eu) - *Com música. Sou músico.*
- *Que lindo. Deve ser tão bom trabalhar com o que gosta!*

O diálogo acima é um recorte de conversa recente com uma pessoa com quem há pouco tive contato. De significados aparentemente triviais, ele esconde uma gama de valores compartilhados, por musicistas e músicos² ou não, que estão diretamente relacionadas a questões de extrema relevância para o cotidiano de profissionais da área e, conseqüentemente, para a pesquisa a que me proponho.

A positiva referência ao meu trabalho como músico soa elogiosa e de bom grado em primeira análise. Dela, porém, emergiram alguns antigos questionamentos que me incomodavam após anos de prática profissional na área de música. Por que trabalhar com música pressuporia um gosto pelo ofício ou pelo objeto? Se minha resposta ao

¹ Docente na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). rodrovas@gmail.com

² Busco, através da escrita, fugir dos sexismos que de modo tão acentuado marcam nossas regras gramaticais. Para contemplar a pluralidade de gêneros, além da reestruturação de frases para uma contemplação mais abrangente, frequentemente utilizarei a letra “x” substituindo outras que marcam indiscriminadamente uma associação com um gênero específico.

questionamento supracitado houvesse sido “– Com carpintaria” ou “– Com medicina”, haveria semelhante reação? O que traz ao trabalho musical, ou artístico em sua totalidade, tamanha carga positiva para pessoas com ele envolvidas ou não? O que justificaria o fato da idealização de tal prática, cuja metáfora seria a pronta reação de minha colega com a frase “– Que lindo”, frequentemente não encontrar ecos em minha realidade profissional e na realidade de meus colegas de profissão? Não poderiam profissionais de qualquer área gostar de suas profissões tais como, a julgar, gostamos da nossa?

Tal incômodo não seria tamanho caso o vislumbre em relação ao trabalho musical não fosse frequentemente utilizado como justificativa para condições de trabalho adversas com as quais frequentemente me confrontava. “– Vocês vão se divertir e irão beber bastante, podem ter certeza. Não temos condições de pagar nenhum valor pelo trabalho, mas vocês irão se esbaldar” propôs-me certa vez um possível empregador. “– Não me importo com o dinheiro. O importante é fazer a minha arte com amor”, ouvi de um colega de trabalho que, ainda assim, mostrou-se indignado com a proposta anteriormente referida. “– Ganhamos mal e muitas vezes trabalhamos em péssimas condições, mas, não dá para negar: a gente se diverte”, disse uma amiga, sorrindo e consolando-se, após receber a triste notícias de que entraria no palco para cantar 3 horas após o horário inicialmente previsto para uma apresentação. São várias as situações de violência simbólica³ travestidas de uma “romantização” discursiva acerca da prática profissional das musicistas e dos músicos às quais estxs se submetem em situações cotidianas reais.

Percebendo um hiato entre as narrativas relacionadas à prática musical e, principalmente, à atuação dx profissional da música, e a realidade concreta, passei a me questionar sobre quais relações de dominação e poder estariam difusas no próprio emaranhado discursivo reproduzido e recriado por diversxs atorxs quando em referência às atividades artísticas. Compartilhando a crença de Michel Foucault (1992, 1996) na indissociabilidade entre verdade e poder, cri ser o desvelar dos discursos em disputa

³ Sobre violência simbólica e a abordagem do fenômeno da violência além de sua manifestação estritamente física, ver BOURDIEU e PASSERON (1975) e MICHAUD (1989).

sobre a verdade do fazer musical um passo importante para compreensão e transformação da realidade com as quais se deparam os profissionais da música.

Antes de prosseguir, porém, farei um breve e necessário regresso, buscando compreender como tais profissionais se filiaram a dois universos de valores⁴ cuja contradição resultaria no desconforto vivenciado não só por mim, como expus acima, mas pela quase totalidade de minhas colegas e de meus colegas de profissão.

1. DA ARTE DE ARTESÃO(O) À ARTE DE ARTISTA

O processo de radicalização do capitalismo europeu a partir do século XVIII, em decorrência não somente de transformações nas relações de produção mas também, entre outros fatores, da acentuada ascensão da ética burguesa (WEBER, 1967), propiciou o surgimento de novas relações de trabalho com a música⁵. Gradualmente, musicistas e músicos deixam, então, a condição de artesãos e artesãos comuns a serviço de sua corte ou clero para assumir outra: de artista⁶. Luciana Requião sintetiza tal processo de transição:

Na área da música, com o aprimoramento das técnicas de impressão musical e com o advento do concerto público – além das aulas particulares que já eram recorrentes –, o músico passa a poder contar com outras possibilidades de trabalho. Porém, esta relativa autonomia do trabalho do músico só vai efetivamente acontecer a partir do início do século XIX, onde se inicia o desenvolvimento de um mercado para a compra e venda de serviços e mercadorias musicais. A possibilidade de se estabelecer um mercado autônomo para a música mudava, aos poucos, o status social de seu produtor. De *artesão* o músico passava a *artista*. (REQUIÃO, 2010, p.84, itálico da autora)

O despertar do artista, na esteira das transformações econômicas, sociais e culturais de uma época, atrela-se a uma concepção comum acerca da musicista e do músico e, conseqüentemente, às valorações e discursos a eles dirigidos. Esta transição,

⁴ Me atendo às transformações em relação ao fazer musical ocorridas no mundo ocidental, não por qualquer crença etnocêntrica e tampouco por desconsiderar a relevância de histórias outras que não a que nos é prioritariamente reproduzida, mas devido ao recorte do presente trabalho, que busca problematizar as relações entre discurso e prática nas relações de trabalho de músicos contextualmente inseridos.

⁵ Ver ADORNO (2011, p.400-402).

⁶ Para informações sobre a mudança de condição das relações de trabalho com música durante o período de transição para a sociedade ocidental moderna, ver ELIAS (1995)

porém, é lenta e gradual, como demonstra Norbert Elias (1995, p.29-43) a partir de acontecimentos registrados sobre a vida do compositor Wolfgang Amadeus Mozart.

O que tinha a musicista e o músico artistas que ascenderam no período romântico que os diferenciavam de maneira tão profunda da musicista e do músico artesãos? Os primeirxs, distintamente destxs, possuíam maiores prerrogativas sobre sua criação e, conseqüentemente, uma maior autonomia sobre ela. Ao contrário da arte de artesã e artesão, que é produzida para um círculo de pessoas próximas, ligadas à igreja ou à realeza que se interessam inicialmente pelo valor utilitário da produção, a arte de artista é produzida visando atingir um público de consumidorxs anônimxs, mais dispersxs em relação a preferências e gostos e com algum poder aquisitivo que os permitem serem consideradxs consumidoxs de arte. Tais transformações afetaram de maneira drástica a disparidade entre os poderes dos produtorxs e dos compradorxs de arte:

(...) o artista individual tem muito mais espaço para a experimentação e a improvisação auto-regulada, individual. Comparado ao artista-artesão, na manipulação das formas simbólicas de sua arte ele dispõe de liberdade bem maior para seguir sua compreensão pessoal dos padrões sequenciais, sua expressividade e seu próprio sentimento e gosto, que se tornaram altamente individualizados. Agora a obra de arte depende, em larga escala, do autoquestionamento dos indivíduos sobre o que lhes agrada particularmente em suas fantasias e experimentos materializados e de sua capacidade para, mais cedo ou mais tarde, despertar um eco em outras pessoas através de tais estruturas simbólicas. Reduz-se a pressão coletiva da tradição e da sociedade local integrada sobre a produção da obra de arte; crescem os auto-condicionamentos, impostos pela consciência do produtor de arte individual. (ELIAS, 1995, p.50)

Partindo de parâmetros do individualismo burguês passa a se afirmar o artista no romantismo. Os discursos que os cercam se tornam frutos e reprodutores de valorações também individualistas, tais como autonomia, auto-condicionamentos, consciência e também genialidade, talento e dom.

2. ALÉM DO ARTISTA: O GÊNIO

Com o crescimento do poder e autonomia do artista, vinculado à uma ideia de produção individualista da arte, eleva-se sobre a figura de algumas e alguns também uma concepção individualista de genialidade e talento. O artista célebre toma, assim, o posto de instituição autônoma e espontânea, responsável pela produção ou execução da obra de arte. Narrativas se adaptam, então, à nova concepção da musicista e do músico

artista, que também passa a ser afirmada por aquelas. Em tal perspectiva, é atribuída à gênio e ao gênio uma maturação interior de determinados talentos sobre a qual diferentes configurações sociais, culturais e econômicas teriam pouco poder de influência. Esta concepção estaria vinculada “a outra noção comum, a de que a criação de grandes obras de arte é independente da existência social de seu criador, de seu desenvolvimento e experiência como ser-humano”. (ELIAS, 1994, p.53). Pela reprodução e difusão de tais ideias, seria responsável o que Nobert Elias denomina o “conceito romântico” de gênio (p.60).

A influência no mundo ocidental de tal conceito e das valorações por ele difundidas fizeram-se perceptíveis nos discursos de musicistas, músicos e leixs e se reproduzem, hoje, de maneira constante pelxs envolvidxs direta ou indiretamente com manifestações musicais. Uma concepção romântica dx artista, estendida às musicistas e músicos, ainda é a predominante entre e sobre elxs, como demonstra Sílvia Cordeiro Nassif Schroeder (2004). Em artigo, a autora argumenta que em uma visão por ela qualificada como oriunda de um “senso comum”, musicistas e músicos corresponderiam a seres dotados de habilidades inatas relacionadas às práticas musicais de diferentes naturezas, que xs difeririam das pessoas comuns. Argumenta ainda que a percepção e reprodução de tal idealização não seria um privilégio de pessoas excluídas do campo musical, sendo neste reproduzidas pelxs sujeitxs com ele diretamente envolvidxs.

Em torno das concepções de talento e musicalidade o etnomusicólogo Henry Kingsbury argumenta girar os valores de um conservatório de música por ele pesquisado em etnografia conduzida ao final da década de 1980. Ele resume de maneira enfática: “A vida no Conservatório é inteiramente relacionada ao talento. O talento musical é ao mesmo tempo o fenômeno mais universal e a maior questão na vida do conservatório⁷” (KINGSBURY, 1988, p.59, tradução minha). Se xs atorxs do conservatório em questão partilham, de um modo geral, uma visão inatista do talento, não é de se espantar que a compreensão de quão talentxs seria cada uma/um delxs seja motivo de grande preocupação entre xs que frequentam aquele ambiente. O autor demonstra, então, a

⁷ “Conservatory life is about talent. Musical talent is at once the most pervasive phenomenon and the biggest issue in conservatory life”.

condição irônica representada pelo conservatório de música na sociedade ocidental: em seu interior, algumas/alguns poucos deveriam ser ensinados sobre aquilo que, ao final, não é passível de ensinamento.

A compreensão do talento como algo presente na mente ou corpo dos indivíduos, como uma dádiva ou herança genética, é contestada por Kingsburry ao propor uma análise de tal atributo como uma representação cultural. Segundo ele, no conservatório, estudantes e professorxs comumente não são unânimes ao discorrer sobre o talento de terceirxs. Pessoas consideradas talentosas em um primeiro momento, são, em seguida, taxadas como pouco musicais, frequentemente pelos mesmos indivíduos que outrora as tomavam como exemplos de musicalidade. Tais constatações levantam uma série de questões sobre a “relação entre realidade e a forma que a concebemos”⁸ (ibidem, p.67, tradução minha). Para Kingsburry “A validade de um talento musical dado a uma pessoa é função direta da reputação da pessoa que atribuiu talento à primeira”⁹ (ibidem, p.68, tradução minha), evidenciando a natureza social de sua compreensão do talento.

Não apenas o “talento” musical é relacional, mas as relações sociais caracterizadas por uma atribuição de talento conecta a reputação das pessoas envolvidas. (...) Uma avaliação de musicalidade ou talento não é apenas algo que é sempre provado ou refutado. Antes, ela é validada com referência ao mesmo processo social do qual ela emergiu. Uma avaliação de talento musical é um julgamento estético. Um julgamento estético de uma performance musical é uma afirmação avaliativa de uma pessoa ou pessoas¹⁰. (ibidem, P.75, tradução minha)

A definição do talento de uma pessoa seria, então, antes relacionada a relações de poder e autoridade de caráter social que a atributos herdados e inerentes a tal indivíduo. A relativização do tratamento do talento, da genialidade – tomada aqui como

⁸ “[...] relation between reality and the way we know reality”.

⁹ “The validity of a given person’s musical talent is a direct function of the relative esteem of the persons who have attributed the talent to the person in question”.

¹⁰ “Not only is musical ‘talent’ relational, but the social relations characterized by an attribution of talent link the esteem of the persons involved. (...) An assessment of musicality or talent is not something that is ever proved or disproved. Rather, it is validated with reference to the same social process in which it first arose. An assessment of musical talent is an esthetic judgment. An esthetic judgment of musical performance is a statement that is evaluative of a person or persons”.

um caso excepcional de manifestação do primeiro –, do dom ou de qualquer atributo de semelhante natureza como algo inerente aos indivíduos é contestada, não somente por Kingsburry, mas também em parte significativa da literatura sobre o tema (BECKER, 1982; KINGSBURY, 1998; ELIAS, 1995; BLACKING, 2000; SCHROEDER, 2004; PENNA, 2012). Tais estudos, os discursos neles produzidos e por eles desencadeados não estão fora da disputa pela verdade no campo do fazer musical. Não representam, porém, a força dominante dentre as narrativas reproduzidas sobre e pelos envolvidos com a prática em questão, como argumenta Schroeder (2004). Isto justifica, inclusive o empenho de todos os referidos estudiosos na desconstrução da compreensão majoritária e comum acerca do tema. O artista talentoso ou genial corresponde a um dos ideais simbólicos com o qual a musicista e o músico necessitam dialogar e se reportarem ao se vincular à prática musical. Sobre o profissional da música, seu/sua quase antagônico, discorrerei a seguir.

3. O PROFISSIONAL DA MÚSICA CONTEMPORÂNEA

Leandro Konder, ao falar sobre a atuação da ideologia sobre a produção artística, também adverte para os perigosos da concessão de total autonomia a tal produção:

Se disséssemos que a arte elimina a distorção ideológica, estaríamos fetichizando a criação artística, transformando-a em conhecimento perfeito, cancelando seu enraizamento histórico. Estaríamos apagando nela as marcas do tempo e do lugar onde ela se realiza. As obras de arte, que vivem da força que lhes é conferida pela expressão singular de experiências subjetivas, estariam, então, nos proporcionando um conhecimento *puro* (e puramente objetivo) que, ao eliminar a subjetividade como tal – para eliminar todas as distorções ideológicas –, deixaria, paradoxalmente, de ser conhecimento artístico. Ora, essa concepção é insustentável: a arte não é imune às distorções ideológicas. (KONDER, 2002, p.219)

Uma das formas de compreender as artes, e entre elas a música, de maneira contextual e situada historicamente é perceber os contornos de trabalho individualista que sua produção toma gradualmente no mundo moderno ocidental. A produção destinada a uma patronesse ou um patrono é substituída por outra cuja destinação corresponde a um mercado em expansão. Transformações na forma de distribuição da produção musical favoreceram a transformação da música em mercadoria nos dois últimos séculos. A escrita e impressão musical alavancaram tal transição, favorecendo a

conversão da música em um produto com compradorxs fiéis, em sua maioria representantes da sociedade letrada. (LEME, 2006, p.5)

Ao mesmo tempo em que a musicista e o músico se libertavam gradualmente da aristocracia empregadora, estabeleciam relações comerciais e profissionais nem sempre muito amistosas com novxs atorxs, a exemplo dxs editorxs. Um painel da relação estabelecida entre musicistas, músicos e editorxs europeus ainda no século XVIII é minuciosamente traçado por Henry Raynor (1986, p.386-388).

Além de se relacionar com xs editorxs, xs novxs profissionais da música tinham agora que se relacionar também com um público mais amplo, mais heterogêneo em seus gostos e, em muitos casos, mais exigentes quanto às inovações. Tudo isso contribui na condução da produção musical dxs compositorxs e intérpretes, demonstrando as limitações do tratamento desta enquanto fruto exclusivo de uma genialidade inerente aos/às sujeitxs por ela responsáveis.

A negociação determinante para a o resultado do trabalho dx profissional da música não ocorre, porém, exclusivamente com o público ou editorxs. Howard Becker (1982) demonstra o quanto a produção artística ocorre em diálogo com mundos¹¹ dos quais ela constantemente procura se diferenciar. Dx editor(a) ao público, dxs patrocinadorxs privadx ao Estado, diversas forças atuam sobre o processo e, consequentemente, ajudam a estabelecer a resultante do trabalho dessxs profissionais. Ao utilizar o conceito de *mundos da arte*, Becker traz à discussão as diversas atividades que atuam em constante diálogo com a produção artística.

Com o surgimento e expansão das técnicas de gravação e reprodução do som, o mercado da música se amplia de maneira vertiginosa. O disco representava uma incrível possibilidade de distanciamento entre a escuta e x intérprete, permitindo às/aos proprietárixs das grandes gravadoras novas formas de exploração do trabalho das musicistas e dos músicos.

Como consequência, as formas artesanais de produção se convertem em processos marginais, ao mesmo tempo em que sua sobrevivência fica reduzida aos poucos espaços não preenchidos pelo mecanismo industrial de produção. [...] Um outro aspecto fundamental a ser apontado como

¹¹ A palavra *mundo* para expressar um campo de conhecimento e especialização é vastamente utilizada por Becker no livro em questão.

característico da conversão da música em produto industrial, dá conta da alienação do músico, isto é, no processo industrial de produção, o músico está definitivamente separado do produto final. O músico perde o controle do processo de produção do qual participa e passa a ser um mero fornecedor de matéria prima e força de trabalho para o processo de produção industrial-musical. (JARDIM, 1988, p.16)

A possibilidade de reprodução ilimitada do trabalho artístico, advinda das gravações mecânicas, revolucionou a cadeia produtiva a ele relacionada. Enquanto o disco distanciava o ouvinte do intérprete, ele aproximava a interpretação registrada do público consumidor, facilitando a assimilação da música pela indústria massificada do entretenimento¹² e, posteriormente, por indivíduos isolados em posse de recursos eletrônicos.

O profissional da música, como profissionais de outras áreas na contemporaneidade, transforma seu trabalho em mercadoria. Muito distante da produção artística desinteressada, ele assume o direcionamento de sua produção a um mercado consumidor. Ao se profissionalizarem em acordo com os valores profissionais da sociedade burguesa, musicistas e músicos se expõem a explorações, violências simbólicas e relações de poder às quais estão também vinculados trabalhadores de outras áreas no mundo moderno. A mística em torno de sua figura, manifestada discursivamente na sociedade ocidental contemporânea, não a afasta de uma realidade laboral perversa e desigual podendo, frequentemente, reforçá-la.

4. O HIATO ENTRE O ARTISTA MISTIFICADO E A APROPRIAÇÃO DA SIGNIFICAÇÃO PROFISSIONAL DE SEU TRABALHO

Dois ideais identitários que, não raro, se mostram antagônicos, apresentam-se no horizonte da musicista e do músico contemporâneo. Ambas referências se consolidam no período moderno, mas posiciona os que a elas se associam em um terreno de ambiguidades em que o discurso aparece como uma de suas principais afirmações.

¹² Sobre as transformações relacionadas à produção artística em conexão com as técnicas de reprodução a ela associadas, ver Walter Benjamin (1983). Para outras informações relacionadas às transformações nas formas de distribuição e circulação da música em associação com as transformações nos processos de gravação ver Thomas Turino (2008)

A musicista ou músico artista associadx a um fazer autônomo, produz arte para contemplação. Se vincula também, valorativa e discursivamente, à ideia de uma produção desinteressada, cuja preocupação estética se configuraria como referência primária. Sua produção se direciona a um público especializado e restrito e colabora para construir e renovar uma distinção de caráter elitista¹³ (BOURDIEU et al, 2007). As obras que produzem ou executam se organizam antes por seu valor estilístico que por seu valor utilitário. A produção auto expressiva e auto reguladora das práticas simbólicas é um fator distintivo da modernidade. (CANCLINI, 2013)

X profissional da música, por sua vez, eleva as necessidades materiais ao plano do discurso. Por depender da música a sua sobrevivência, dialoga intimamente com uma produção musical de caráter utilitário. Se adapta facilmente às exigências externas em relação à sua produção, aproximando desta o *status* de produto. Vincula-se a uma estética pragmática e funcionalista imposta por necessidades econômicas de diferentes procedências. Se aproxima da indústria cultural e vale-se dela para obter ganhos materiais relevantes.

Entre ambas identidades transita a musicista e o músico moderno, se identificando alternada ou concomitantemente com discursos e valores majoritariamente vinculados a cada uma delas. Tais vinculações são comumente tênues e passageiras, mas suficientes para expor as contradições desta dupla identidade. Interessa particularmente à presente produção a maneira como tais contradições se manifestam discursivamente e o modo como são utilizadas, conscientemente ou não, em favorecimento da perpetuação de situações de desigualdade nas relações profissionais de músicos e musicistas, através de violências de natureza simbólica.

Luciana Requião (2010) demonstra como as sucessivas transformações nas condições de trabalho dxs musicistas e músicos não foram capazes de emancipá-lxs da condição de exploração a qual se submeteram em diferentes momentos da história. A

¹³ Para Pierre Bourdieu as elites neste caso não são, necessariamente, compostas por detentores de capital econômico, sendo o que ele denomina capital cultural de extrema relevância para a sua apreensão como tal. A burguesia afirma seus valores no campo da arte legitimada e restringe seu acesso, buscando naturalizar seus privilégios através de distinções que transcendem sua acumulação econômica.

autora argumenta, a partir de estudo realizado com músicos da Lapa - região central da cidade do Rio de Janeiro –, que gradualmente “vem se constituindo uma grande demanda pela força de trabalho do músico, ao mesmo tempo em que se desenvolvem formas capitalistas de se apropriar de maneira eficiente dessa força de trabalho”. (p. 224) O músico contemporâneo vê-se diante de um mercado cuja concentração de recursos é um reflexo da própria estrutura de produção, através da qual dificilmente tais recursos escoam em favorecimento dos profissionais da arte.

Nos resta a pergunta: o que faz um(a) profissional cuja valorização simbólica se apresenta de maneira tão singular e positiva em nossa sociedade, confrontar uma desvalorização econômica concreta tão evidente? Sendo a indústria do entretenimento uma que movimenta um dos maiores montantes de recursos no mundo ocidental atualmente (REQUIÃO e RODRIGUES, 2011), por que motivo estes não se distribuem de modo a favorecer democraticamente os profissionais da arte que se encontram, juntamente com outros atores, na ponta de sua cadeia produtiva? Qual o papel do discurso na reprodução de relações de poder e desigualdade?

Discursivamente, a subjetivação e mistificação da prática musical reproduz um hiato já existente entre o modo como musicistas e músicos são projetados na sociedade moderna e a apropriação da significação profissional de seu trabalho. A hipótese de que tal projeção reforce as condições de trabalho precárias com a qual o profissional da música é disposto a dialogar, mostra-se, portanto, plausível.

A prática musical, como outras práticas artísticas, é simbolicamente incluída mas tal não pressupõe uma inclusão econômica equivalente de suas/seus atores em nossa sociedade. Valorizam-se os objetos de determinadas manifestações e, no limite, mistificam-se alguns de seus representantes e sua forma de atuação, mas, concomitantemente, esconde-se através desta valorização uma exclusão de natureza econômica destes indivíduos. Fenômeno com características semelhantes, ainda que com outras muitas especificidades, ocorre atualmente também em relação à cultura negra (PINHEIRO, 2015), com algumas religiões não cristãs no mundo ocidental (OLIVEIRA et al, 2012), e com as mulheres e o feminino (SILVA, 2012).

O distanciamento que se estabelece entre x artista e x trabalhador(a) comum é reproduzido discursivamente no meio musical e também fora dele, como nos mostra a já referida análise realizada por Schroeder (2004). A consideração dos méritos da musicista e do músico como frutos de habilidades inatas, vinculada à compreensão dx artista na modernidade, acompanhada da recusa pela consideração do caráter acumulativo e laboral de seus êxitos promove um recorte, uma espécie de fotografia através da qual todo um passado de construção de conhecimentos e habilidades é esquecido ou deixado em segundo plano por quem a ele se refere.

Para x musicista ou músico, a associação de sua figura a de um indivíduo dotado de atributos naturais, inatos ou místicos, comumente percebida de maneira agradável. Isto porque, como bem observa José Alberto Salgado,

o que se projeta de expectativa sobre ele/ela contém elementos contraditórios, cujo ordenamento vai variar de acordo com a ênfase dada em cada situação – e em termos simbólicos, essa variação resulta ora com vantagem, ora com prejuízo para o agente. (SALGADO, 2005, p.226)

O caráter ambíguo associado à situação dxs musicistas e músicos profissionais, cuja profissão “constitui-se de fazeres especializados, quase herméticos, assim como inclui aquelas representações de naturalidade (do dom inato, do talento)” (ibidem, p.226) ajuda a provocar muitas das reações favoráveis relacionadas às últimas. Além do conservatório de música descrito por Kingsburry, a vida dxs musicistas e músicos contemporâneos constantemente gira em torno do talento. Muitas vezes, portanto, para x próprio profissional torna-se mais interessante construir-se discursivamente e engajarem-se em práticas que xs posicionem como seres dotados de habilidades inatas que como indivíduos que muito trabalharam para adquiri-las. O discurso, portanto, é uma referência privilegiada através da qual tais comportamentos são percebidos e afirmados.

Se por um lado a associação de musicistas e músicos à posse de dotes e habilidades inerentes conduz a uma idealização dx artista e à elevação do grupo a um distinto patamar de reconhecimento simbólico, por outro ela frequentemente se presta à justificativa de um não reconhecimento profissional de tais indivíduos. São atribuídas às artes, como justificativa, características que não são exclusivas ou distintivas do trabalho artístico, a exemplo do amor à profissão. Sobre a ambiguidade da posição

ocupada por musicistas e músicos e os problemas profissionais por ela desencadeados
Luciana Requião argumenta:

A associação ao lazer e ao ócio vem reforçar não só a dissociação que se faz da atividade musical com um trabalho, assim como a idéia de dom e talento artístico, que seriam as características que distinguem os artistas dos demais seres humanos “não artistas”. Na verdade o que percebo é a noção de dom e talento como características que ocultam o processo de trabalho realizado pelos músicos desde seu aprendizado musical até o momento em que seu trabalho é consumido pelo público. Nesse sentido, o momento da apresentação musical, por exemplo, tende a ser visto não como o resultado de um processo de trabalho, mas como o trabalho em si, como se para a sua execução não fosse necessário nenhum esforço laboral anterior. Essa ideia também contribui para a fetichização do artista, como um ser com capacidades extraordinárias, visão que elimina do artista suas necessidades humanas. (REQUIÃO, 2010, p.154)

Entre narrativas diversas e frequentemente antagônicas se posiciona o musicista e o músico na sociedade ocidental contemporânea. Em pesquisa recém-formulada¹⁴ e da qual o presente artigo seria conteúdo preliminar, me proponho a uma análise etnográfica sobre engajamentos de musicistas e músicos profissionais com os discursos e significações que os posicionam enquanto artistas ou profissionais. Através de observação participante conduzida entre profissionais da música que se vinculam à prática de repertórios de características distintas – popular e erudito¹⁵ – buscarei analisar o modo como as contradições advindas da identificação com a figura do artista e do profissional da música são percebidas, vivenciadas e reproduzidas discursivamente por musicistas e músicos de diferentes áreas de atuação e por pessoas com os quais convivem em ambientes de trabalho, bem como as relações de poder e violência engendradas pelo discurso diante de tais contradições.

¹⁴ Tal pesquisa foi proposta por mim como projeto vinculado à área de Música e Cultura da UFRB e também ao doutorado do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA, cujo processo seletivo encontra-se em andamento.

¹⁵ Tais termos são controversos e desencadearam grandes debates na área. Para maiores informações sobre as limitações e complexidades vinculadas à utilização dos termos *popular* e *erudito* ver NEDER (2010), CANCLINI (2013) e FONSECA (2014)

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

BECKER, Howard Saul. *Art worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; MARCUSE, Herbert; HABERMAS, Jürgen. *Textos escolhidos*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BLACKING, John. *How musical is man?* 6. ed. Seattle: University of Washington Press, 2000.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. 1 ed., 6 reimp. Buenos Aires: Paidós, 2013

ELIAS, Norbert; SCHROTER, Michel (Org.). *Mozart: Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

ELIAS, Norbert; SCHROTER, Michel (Org.). *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. São Paulo: Edições Loyola, 1996

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

JARDIM, Antônio. *Música: uma outra densidade do real*. Rio de Janeiro: Editora CBM, 1998.

OLIVEIRA, Kathlen Luana de; REBLIN, Iuri Andréas; SCHAPER, Valério Guilherme; GROSS, Eduardo; WESTHELLE, Vítor (Orgs). *Religião, política, poder e cultura na América Latina*. São Leopoldo: Escola Superior de Teologia, 2012.

KINGSBURRY, Henry. *Music, talent and performance: a conservatory cultural system*. Philadelphia: Temple University, 1988.

KONDER, Leandro. *A questão da ideologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

- LEME, Mônica Neves. *E “saíram à luz” as novas coleções de polcas, modinhas, lundus, etc.: música popular e impressão musical no Rio de Janeiro (1820-1920)*. 2006. Tese (doutorado em História Social) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.
- MICHAUD, Yves. *A violência*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- PENNA, Maura. *Musica(s) e seu ensino*. 2. ed. revistada e ampliada Porto Alegre: Sulina. 2012.
- PIERRE, Bourdieu; KERN, Daniela; TEIXEIRA, Guilherme. *Distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk. São Paulo: EDUSP, 2007.
- PINHEIRO, Lisandra Barbosa Macedo. Negritude, apropriação cultural e a “crise conceitual” da identidades na modernidade. In: XXVIII Simpósio Nacional de História, 2015, Florianópolis. Anais do XVIII Simpósio Nacional de História, 20115
- RAYNOR, Henry. *História social da música: da idade média a Beethoven*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986
- REQUIÃO, Luciana. “Eis aí a Lapa...”: processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa. São Paulo: Annablume, 2010.
- REQUIÃO, Luciana; RODRIGUES, José. Trabalho, economia e cultura no capitalismo: as noas relações de trabalho do músico no meio fonográfico. *Revista Educação Skepsis*, São Paulo, v. 1, n.2, p.321-396, Jan/Jul. 2011
- SALGADO, José Alberto. *Construindo a profissão musical: uma etnografia entre estudantes universitários de Música*. 2005. Tese (doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.
- SILVA, Juliana Carneiro da. Perigosa relação: cavalheirismo e machismo através de um olhar sobre o romance de Laclos. *Sem Aspas*, Araraquara, v. 1, n. 1, p.155-163, jan/jul. 2012.
- SCHROEDER, Sílvia Cordeiro Nassif. O músico: desconstruindo mitos *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v.10, p.109-118, 2004.
- TURINO, Thomas. *Music as social life: the politics of participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008. 258 p.