

Marx e o Marxismo 2015: Insurreições, passado e presente

Universidade Federal Fluminense – Niterói – RJ – de 24/08/2015 a 28/08/2015



TÍTULO DO TRABALHO			
O HIATO ENTRE O ARTISTA MISTIFICADO E A APROPRIAÇÃO DA SIGNIFICAÇÃO PROFISSIONAL DE SEU TRABALHO			
AUTOR	INSTITUIÇÃO (POR EXTENSO)	Sigla	Vínculo
Rodrigo Heringer Costa	Universidade Federal do Rio de Janeiro	UFRJ	Professor Substituto
RESUMO (ATÉ 150 PALAVRAS)			
A predominante associação da obra musical ao universo interno de seu criador, sendo aquela uma forma de representação quase exclusiva dos dotes e das vocações artísticas deste, encontra ambiente propício à sua proliferação na modernidade. Tal ideologização estética, consonante às aspirações individualistas fortalecidas no mundo burguês, tende a desconsiderar ou a atribuir pequena importância aos fatores sociais, culturais e históricos como condicionantes da produção musical. Como aponta Leandro Konder, a compreensão da obra de arte como uma consequência exclusiva e singular de experiências subjetivas elimina desta as distorções ideológicas as quais está sujeita, fetichizando-a, e subtraindo de sua análise as considerações acerca de seu enraizamento histórico. Em consequência, percebe-se uma reprodução do hiato entre a produção artística fetichizada e a significação profissional dos artistas. A compreensão da música enquanto expressão do talento individual de seus agentes a distancia de sua apreensão como mercadoria no mundo moderno, e, concomitantemente, da percepção do artista como um profissional da arte.			
PALAVRAS-CHAVE (ATÉ 3)			
Música; artista; trabalho			
ABSTRACT (ATÉ 150 PALAVRAS)			
The predominant association of the musical work to the inner soul of its creator, being the artwork a form of representation almost exclusive of skills and artistic vocations of the artist, finds a perfect environment to its proliferation in modernity. Such aesthetic ideologisation, consonant to the individualistic aspirations strengthened in the bourgeois world, tends to ignore or give little importance to social, cultural and historical factors as music production conditions. As pointed out by Leandro Konder, understanding an artwork as a unique and singular result of subjective experiences eliminates the ideological distortion to which it is submitted, fetishising it, and subtracting from its analysis the considerations about its historical roots. As a result, we can see a reproduction of the gap between the fetishized art production and the professional signification of the artists. The understanding of music as an expression of individual talent of its producers keeps it away from its understand as a product in the modern world, and, concomitantly, makes harder the perception of the artist as a professional of art.			
KEYWORDS (ATÉ 3)			
Music; artist; work			
EIXO TEMÁTICO			
A luta libertadora da cultura e da arte			

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

1. Introdução

No presente artigo abordo de maneira crítica as dificuldades no trato do trabalho musical como uma atividade profissional no mundo contemporâneo. O distanciamento entre o artista e o profissional da arte deve-se, em grande medida, à fetichização de figura do primeiro, principalmente a partir do período romântico na Europa ocidental.

Busco realizar uma descrição histórica do papel exercido pelo artista na sociedade em função das transformações de ordem social, política e econômica que incidiram sobre a Europa a partir do século XVIII. Começo descrevendo, com base nos escritos de Norbert Elias, as expectativas que recaíam sobre o trabalho do artista-artesão no período clássico. Partindo dos relatos do autor sobre a vida do compositor Mozart, relato as especificidades do trabalho do artista no período e também os conflitos gerados pelas discrepâncias entre as expectativas vinculadas a tal profissional e os anseios revolucionários do jovem Mozart em relação à sua produção musical.

Discorro, então, a respeito do insucesso de Mozart em obter êxito profissional como um tipo de músico para o qual a sociedade se tornou mais receptiva apenas em período pouco posterior à sua morte, durante o romantismo. O artista romântico, diferentemente do artista-artesão que o precedeu, possuía mais autonomia sobre a sua produção, mas, por outro lado, passou a ter o seu trabalho explorado de maneiras que se mostraram tão plásticas quanto às mudanças que incidiram sobre os meios de produção vinculados à indústria do entretenimento.

Nem as técnicas de reprodução de partituras, nem o advento dos registros fonográficos e tampouco a transformação digital, que afetou de maneira drástica a indústria fonográfica no final do século XX, foram capazes de permitir uma democratização do acesso aos recursos gerados a partir do trabalho profissional do músico. A possibilidade deste em se afirmar enquanto profissional e, conseqüentemente, obter conquistas relevantes em relação ao seu trabalho laboral, esbarra na mistificação em torno de sua figura, associada corriqueiramente à idéia de genialidade, do talento inato e do dom divino.

Ao final, proponho uma busca discursiva pela emancipação dos músicos em relação aos atributos comumente a ele atribuídos, no intuito de facilitar a apropriação da significação profissional do seu trabalho.

2. O artista-artesão no período pré-romântico

No decorrer do século XIX, período compreendido sob a alcunha do romantismo na Europa Ocidental, a compreensão da figura do artista recebe um contorno inédito. Tal fato deve-se às diversas mudanças de ordem social e econômica pelas quais atravessavam as sociedades europeias, trazendo consequências ideológicas marcantes para aquela comunidade. Antes de discorrer sobre tal período da história local, darei alguma atenção à concepção do artista em momento anterior, valendo-me, principalmente, da análise sociológica realizada por Norbert Elias (1995) sobre a vida de Wolfgang Amadeus Mozart.

Propondo uma compreensão da vida do compositor, Elias acaba por realizar, em extensão, a análise de um contexto. O autor, ao apresentar a tese de que “Mozart só emerge claramente como um ser humano quando seus desejos são considerados no contexto de seu tempo” (1995, p.15), demonstra que sua análise possui pretensões de transcender a dicotomia comumente estabelecida entre as categorias indivíduo e sociedade¹. Desta maneira, Norbert Elias examina a trajetória de Mozart, à luz de uma discussão sobre a “dinâmica do conflito entre padrões de classe mais antigas, em decadência, e os de outras, mais novas, em ascensão”. (p.15)

Mozart fora nascido e criado em Salzburgo, pertencente ao atual território austríaco, onde travou contato com um ambiente de educação musical e aristocrática exemplar, apesar de sua procedência burguesa. O trabalho exercido por seu pai – Leopold Mozart – em associação com a corte absolutista local, para a qual trabalhava como regente-substituto na orquestra de posse do arcebispo de Salzburgo, conferia-lhe diversas expectativas sociais. Dentre elas, Elias destaca a reprodução em ambiente familiar de comportamentos e sentimentos em consonância com os padrões da corte.

Leopold obteve êxito ao imergir o pequeno Mozart na tradição musical vigente, mas não logrou sucesso semelhante ao buscar observar, no filho, a reprodução dos valores comportamentais adequados à sua posição de integrante de uma família pequeno-burguesa a serviço da corte. Desta maneira, Wolfgang Amadeus Mozart “nunca se tornou um homem do mundo, um *homme du monde*, um cavalheiro, no sentido que tinha esse termo no século XVIII. A despeito dos esforços do pai, manteve por toda a vida a caracterização de um burguês de classe média”. (1995, p.23, itálico do autor).

Os sentimentos do filho mostram-se crescentemente distantes das expectativas da nobreza local, preferindo Mozart a vida de um músico autônomo, que a de um trabalhador sujeito aos

¹ Para melhor compreensão da compreensão dialógica entre sociedade e indivíduo estabelecida por Norbert Elias, ver *A sociedade dos indivíduos* (ELIAS, 1994)

desmandos de uma corte empregadora. O grande problema por ele enfrentado, porém, foi traçar como meta um projeto inviável frente à estrutura social de seu período. O compositor se encontra, então, em uma posição cujo seu projeto de vida burguês é impedido de ser posto em prática pelas amarras aristocráticas que o prendiam ao que havia de mais antigo em um sistema econômico em transição. Mozart, mostrou-se um gênio – na concepção burguesa do termo – em um mundo que desconhecia ou dava importância ínfima a tais sujeitos.

Não havia no período, como bem demonstra Elias e Requião (2010, p.83), muito espaço para uma produção musical que buscasse expressar a subjetividade de seu criador, sua personalidade e genialidade. Antes a música era tida como um trabalho feito para o agrado dos nobres, sendo status do músico, em consequência, comparável ao de qualquer artesão. O sistema de instrução destes músicos era, inclusive, muito semelhante ao desenvolvido pelos mestres do ofício para o ensino, por exemplo, do serviço de alfaiate ou de qualquer outra produção tipicamente artesanal (RAYNOR, 1981, p.70).

3. Da arte de artesão à arte de artista

O processo de radicalização do capitalismo europeu, consequência, dentre outros fatores, das transformações nas relações de produção e da ascensão de sua burguesia, propiciou o surgimento de novas relações de trabalho com a música². Gradualmente, o músico deixa, então, a condição de artesão para assumir uma outra: a de artista. 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

² Theodor W. Adorno demonstra que, apesar de muitas vezes as relações de produção atuarem no sentido de acorrentar o desenvolvimento das forças produtivas, em alguns momentos aquelas também assumem o papel de fortalecer as forças de produção emergentes. Segundo o autor: “As forças musicais produtivas e as relações de produção não se contrapõem de modo simplesmente antagônico umas em relação às outras, mas são recíproca e variegadamente mediadas. As próprias forças produtivas podem alterar as relações de produção na esfera socialmente particular da música, e, até certo ponto, inclusive criá-las. (...) Vez ou outra, (...) as relações de produção também intensificaram as forças produtivas. Sem a ascensão da grande burguesia alemã e sua influência sobre as instituições e sobre o gosto, Richard Strauss seria inimaginável.” (ADORNO, p.400-402)

poucos, o status social de seu produtor. De *artesão* o músico passava a *artista*".
(p.84, itálico da autora)

Com o despertar do artista, consequência das transformações econômicas e sociais de uma época, muda-se a concepção comum acerca do músico e as valorações a ele dirigidas. Esta transição, porém, é lenta e gradual, como demonstra o próprio Elias (1995, p.29-31). A coexistência de relações de trabalho que concediam ao músico um maior grau de autonomia com outras que o subordinava aos privilégios da corte era uma realidade já na época de Mozart. Este, porém, havia buscado por relativa autonomia e independência de maneira pouco proveitosa. As razões para tal insucesso são variadas, mas Elias destaca entre elas a enorme dificuldade que possuía Mozart para lidar com os costumes da corte que exigiam práticas do músico iam muito além de sua música. O autor atenta também para o sucesso da empreitada empreendida por Beethoven como músico "autônomo", em período pouco posterior ao que Mozart buscou se afirmar em tal prática (ibidem, p.43).

O que tinha o artista que ascendeu no período romântico que o diferenciava de maneira tão profunda do artista-artesão? O artista romântico, diferentemente do artesão, possuía mais prerrogativas sobre sua criação e, conseqüentemente, uma maior autonomia sobre esta. Ao contrário da arte de artesão, que é produzida para um círculo de pessoas próximas, interessadas inicialmente no valor utilitário da produção, a arte de artista é produzida visando atingir um público de consumidores anônimos, mais dispersos em relação a preferências e gostos e com algum poder aquisitivo que os permite ser considerados consumidores de arte. Tais transformações afetaram de maneira drástica uma disparidade entre os poderes dos produtores e dos compradores 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, p.50)

4. Para além do artista: o gênio

Com o crescimento do poder e autonomia do artista, vinculados à uma idéia de produção mais individualista da arte, eleva-se sobre sua figura também uma concepção inatista de genialidade. O artista toma assim o posto de instituição autônoma e espontânea responsável pela produção da obra de arte. Dentro de tal perspectiva, é atribuída ao “gênio” uma maturação interior de determinados “talentos³”, sobre a qual as diferentes configurações sociais atuantes sobre ele e o seu próprio destino humano pouco teriam poder de influência. Esta concepção estaria vinculada “a outra noção comum, a de que, 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 músicos e leigos e mantém-se, hoje, reproduzidas de maneira constante pelos envolvidos com manifestações musicais, direta ou indiretamente. Uma concepção romântica do artista estendida aos músicos, ainda é a predominante entre eles e sobre eles, como demonstra Sílvia Cordeiro Nassif Schroeder (2004). Em artigo, a autora defende que em uma visão por ela qualificada como oriunda de um “senso comum”, os músicos corresponderiam a seres dotados de habilidades inatas relacionadas à práticas musicais de diferentes naturezas, que os difeririam das pessoas comuns. Argumenta ainda que tal percepção não é um privilégio de pessoas excluídas do campo musical, sendo neste reproduzido pelos sujeitos com ele diretamente envolvidos.

Da análise de cadernos culturais de jornais e revistas relacionados à área de música, Schroeder conclui ser associada ao músico não só a ideia de genialidade, mas também outras referentes à intuição e ao talento/musicalidade. Todas elas possuiriam certa valoração genética, natural, inatista, deixando em segundo plano grande parte da trajetória profissional e artística do músico.

Em torno das concepções de talento e musicalidade, Henry Kigsburry 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

³ Acerca da relação entre a arte de artista e a manifestação do talento, Nobert Elias é esclarecedor ao definir aquela: “arte criada para um mercado de compradores anônimos, mediados por agências tais como negociantes de arte, editores de música, empresários etc. Mudança na relação de poder em favor dos produtores de arte, significando que eles podem induzir o consenso público quanto a seu talento. Maior independência dos artistas a respeito do gosto artístico da sociedade, paridade social entre o artista e o comprador de arte (democratização)”. P.135

relacionada ao talento. O talento musical é ao mesmo tempo o fenômeno mais universal e a maior questão na vida do conservatório⁴” (KINGSBURRY, 1988, p.59, tradução minha). Se os atores do conservatório em questão partilham, de um modo geral, uma visão inatista do talento, não é de se espantar que a compreensão de quão talentoso seria cada um deles seja motivo de grande preocupação entre os que frequentam aquele ambiente. O autor demonstra, então, a posição irônica ocupada pelo conservatório de música na sociedade ocidental: em seu interior, alguns poucos deveriam ser ensinados sobre aquilo que, ao final, não é passível de ensinamento.

O entendimento do talento como algo presente na mente dos indivíduos ou herdado geneticamente é contestado por Kingsburry, ao propor uma análise de tal “atributo” como uma representação cultural. Segundo ele, no conservatório, estudantes e professores comumente não são unânimes ao discorrer sobre o talento de terceiros. Pessoas consideradas talentosas em um primeiro momento, são, em seguida, taxadas de “pouco musicais” por aqueles que outrora as tomavam como exemplos de musicalidade⁵. Tais constatações levantam uma série de questões sobre a “relação entre realidade e a forma que conhecemos a realidade⁶” (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 pessoa em questão⁷” (ibidem, p.68, tradução minha), evidenciando a natureza social da 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 referencia ao mesmo processo social do qual ela emergiu. Uma avaliação de talento musical é um julgamento estético. Um

⁴ “Conservatory life is about talent. Musical talent is at once the most pervasive phenomenon and the biggest issue in conservatory life”.

⁵ Como exemplo, Kingsburry conta a história de Johanna, uma cantora e ex-aluna do conservatório com a qual tinha costume de conversar. Ela procurou o autor após falhar em audição final com os professores de canto. Em um local onde tudo gira em torno do talento, falhar em um exame de tal natureza poderia significar uma possível ausência de tal “atributo” e, conseqüentemente, colocar o futuro da estudante no conservatório em sério risco. Os professores, apesar de atestarem que Johanna possuía uma voz maravilhosa para o canto, alegaram ser a estudante “pouco musical”, sugerindo-a que buscasse refletir sobre a possibilidade de investir seus estudos em outra área que não a música. Contra o atestado de “não-musicalidade” pouco poderia fazer a estudante, já que a tal atributo não se apresenta como algo possível de ser trabalhado. O mais curioso é que no mesmo exame em ano anterior, a estudante foi classificada por alguns dos mesmos professores como “musical”, em uma demonstração de cômica ambigüidade relacionada a tal julgamento.

⁶ “[...] relation between reality and the way we know reality”.

⁷ “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”.

juízo estético de uma performance musical é uma afirmação avaliativa de uma pessoa ou pessoas⁸. (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. Ao entendimento difundido do talento musical como uma propriedade do sujeito, Kingsburry opõe a compreensão de tal conceito como uma propriedade da ideologia cultural, daí o entendimento do talento como uma representação cultural. Em sua argumentação o autor problematiza o entendimento do talento como uma concepção “absoluta”, existente em termos próprios e estruturais, de maneira independente aos caprichos da vida social mundana. Em contrapartida, ele argumenta ser tal entendimento uma construção social, baseada em relações de poder e negociações entre agentes envolvidos com a sua reprodução.

A relativização da compreensão do talento como algo inerente ao indivíduo é contestada também em outros estudos de caráter etnomusicológico. John Blacking, em sua dissertação intitulada *How Musical is Man?* (2000), demonstra como a noção de musicalidade é concebida e partilhada entre os Venda, povo de uma comunidade africana na qual se propõe a estudar. O autor argumenta que, ao contrário do que ocorre na sociedade ocidental, todos os sujeitos daquele grupo social são considerados competentes em música. Desta maneira, a habilidade ou o “talento” musical não se difere de outras habilidades como, por exemplo, o domínio do idioma praticado no contexto o qual o indivíduo se insere. Blacking argumenta que o entendimento ocidental de que a musicalidade ou o talento seriam um privilégio de alguns poucos “escolhidos” é “diametralmente oposto à concepção dos Venda de que todos os seres humanos normais são capazes de realizarem performances musicais⁹”. (p.34, tradução minha)

⁸ “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”.

⁹ “diametrically opposed to the Venda idea that all normal human beings are capable of musical performance”.

5. O profissional da música¹⁰ contemporâneo

Leandro Konder, ao falar sobre a atuação da ideologia sobre a produção artística, 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. (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. A produção destinada a um patrono é substituída por outra cuja destinação corresponde a uma 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 a impressão musical favoreceram inicialmente tal transição, possibilitando a conversão da música em um produto com compradores fiéis, formados, em sua maioria, por representantes da sociedade letrada. (LEME, 2006, p.5)

Ao mesmo tempo em que o músico se libertava gradualmente da aristocracia empregadora, ele estabelecia relações comerciais e profissionais nem sempre muito amistosas com novos atores, a exemplo dos editores. Um painel da relação entre músicos e editores europeus ainda no século XVIII é traçado por Henry Raynor (1986, p.386):

O interesse do compositor não coincidia com o do editor, cujo lucro dependia de sua capacidade em satisfazer a procura de música novíssima. O editor com muita satisfação compraria tudo o que um compositor conhecido estivesse disposto a

¹⁰ Segundo Elizabeth Travassos (1999) o conceito de músico profissional compreende “não só aquele que exerce atividades remuneradas, mas também aquele cuja prática, independentemente da geração de renda, se desenrola num determinado enquadramento de relações sociais que a distingue da prática de estudo (na qual o músico é aluno), de ensaio (que é preparatória da *performance* propriamente dita), ou de passatempo (que dispensa público e uma situação de *performance* formalizada)”. (p.123-124, itálico da autora). Como as preocupações do presente artigo são voltadas para a questão da apropriação da significação profissional do trabalho do músico, considero aqui como profissional da música o sujeito que se insere em relações de produção e remuneração vinculadas à atividades que dialoguem diretamente com a prática musical. Em outras palavras, o profissional da música seria aquele que troca o seu trabalho vinculado à prática musical por dinheiro.

vender e admitia que comprava todos os direitos sobre uma obra que, para o modo de ver do século XVIII, havia sido paga duas vezes quando chegava à sua mão. Um patrocinador a havia pedido ou encomendado, de modo que o pagamento pelo editor era uma bonificação ao afortunado compositor. (RAYNOR, 1986, p.386)

O trecho acima mostra que, as mudanças nas relações de trabalho experimentadas pelos músicos no período, apesar de determinar certa mudança na dinâmica de poder entre o produtor e seu público, permitia a criação de novas formas de exploração do trabalho daquele, condizentes com as formas de produção que expandiam-se e afirmavam-se no período. Para agravar a situação, ainda não estavam estabelecidas quaisquer regulamentações e garantias sobre o direito de execução ou sobre o direito autoral, o que deixava o músico ainda mais vulnerável em relação à apropriação de sua produção por terceiros. (RAYNOR, p.388)

Além de se relacionar com os editores, os novos 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 ajudava a conduzir a produção musical dos compositores e intérpretes, demonstrando as limitações do tratamento de tal produção enquanto fruto exclusivo de uma genialidade inerente aos por ela responsáveis. Tanto Mozart quanto Beethoven e outros tantos músicos que os sucederam, deveriam ajustar sua “genialidade” à capacidade de aceitação de sua produção musical por um público composto por especialistas e leigos, em uma negociação que desnuda a natureza social, cultural e histórica da produção musical¹¹.

A negociação determinante para a o resultado do trabalho do profissional da música não ocorre, porém, exclusivamente com o público. Howard Becker (1982) demonstra o quanto a produção artística ocorre em diálogo com mundos dos quais ela constantemente procura se diferenciar. Do editor ao público, dos patrocinadores privados ao Estado, diversas forças atuam sobre o processo e, conseqüentemente, ajudam a estabelecer a resultante do trabalho desses profissionais. Ao utilizar o conceito de “mundos da arte”, Becker procura compreender as diversas atividades que atuam em constante diálogo com a produção artística.

¹¹ Theodor W. Adorno, apesar de reconhecer a influência das relações de produção sobre as forças produtivas no campo do trabalho artístico, defende a idéia de que “Mozart escreveu algumas obras à sua própria maneira e como bem desejava” (2011, p.401). Ao relatar a preocupação de Mozart com a aceitação de suas obras em determinados círculos, Nobert Elias, por outro lado, demonstra como a opinião do público determinou de maneira incisiva as composições do músico: “Mesmo em Salzburgo, suas melhores peças foram as que escreveu para pessoas a quem queria agradar, quando podia soltar as rédeas da imaginação. Acreditava que teria esta possibilidade em Viena. Mas ali também foi obrigado a fazer concessões. Tomemos por exemplo alguns concertos para piano que compôs em meados da década de 1780. Para ele, era uma necessidade vital que tais obras satisfizessem o gosto do público, já que dependia da renda de suas "academias". (1995, p.42)

Becker defende que os caminhos adotados para se referir à atividade artística são, de um modo geral, caminhos para reflexão da sociedade e dos processos sociais em um contexto determinado. Em relação à arte, ele entende a organização social como um conjunto de pessoas vinculadas umas às outras e em cooperação no intuito da produção de uma obra artística. Tal grupo se organiza em referência a convenções correntes dentro do universo do qual fazem parte e contribui para a constante reprodução destas. Tais convenções que, por sua vez, tornam a ação coletiva mais previsível e menos custosa, ainda que não suprima de maneira radical a possibilidade de existência de trabalhos pouco convencionais. Assim sendo, transformações dos padrões convencionados podem ocorrer, desde que quem as propõe seja capaz de mobilizar uma quantidade de recursos materiais e imateriais suficientes para que tais mudanças ocorram. O seu entendimento da arte como ação coletiva possui implicações objetivas para a análise da organização social. Para o estudo de um evento faz-se, então, necessário observar a rede¹² de relações de pessoas com ele envolvidas, cuja ação coletiva possibilitou a sua ocorrência de uma maneira específica. A organização social não representa, portanto, apenas um conceito, mas também a um objeto de pesquisa empírica, levando Becker a afirmar que “ações coletivas e os eventos que elas produzem são a unidade básica da investigação sociológica¹³” (1982, p.370, tradução minha). Através da organização social as algumas pessoas atuam conjuntamente para produzir uma variedade de eventos de um modo recorrente.

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 o intérprete, permitindo aos proprietários das grandes gravadoras novas formas de exploração do trabalho 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 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)

¹² Becker utiliza a palavra *network* que é comumente traduzida para o português como “rede”. A tradução é limitada, porém, pois não consegue superar a sua condição de substantivo, deixando o caráter ativo dos indivíduos com ela envolvidos em segundo plano. Na ausência de uma palavra que melhor traduzisse o termo original, utilizo “rede”, mas sempre com o objetivo mais amplo de denotar as intenções do autor ao utilizá-lo. Para mais detalhes, ver BECKER (1982)

¹³ Collective actions and the events they produce are the basic unit of sociological investigation.

A possibilidade de reprodução ilimitada do trabalho artístico 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 entretenimento¹⁴.

6. O hiato entre o artista mistificado e a apropriação da significação profissional de seu trabalho

Luciana Requião (2010) demonstra como as sucessivas transformações nas condições de trabalho dos músicos não foram capazes de emancipá-los da condição de exploração a qual a qual se submetiam em diferentes momentos da história. A autora argumenta, a partir de estudo realizado com músicos da Lapa¹⁵, 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 empoderamento do músico “autônomo” frente ao músico-artesão registrado por Elias acarretou em uma maior liberdade daquele em relação à sua produção criativa, ainda que tal produção permanecesse vinculada aos anseios do público e a outras limitações das quais nos fala Howard Becker em texto supracitado. A sua libertação econômica, por outro lado, não ocorreu de maneira definitiva. 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 arte¹⁶.

Segundo Becker (1982, p.52), nenhuma forma de arte possui recursos suficientes para atender a todos que se preparam e empregam tempo e esforço no intuito de terem nela a sua principal fonte de rendimento econômico. Na área de música, exemplos dos que se dedicam à empreitada com sucesso são antes a exceção que a regra. O autor pondera, por outro lado, que “Se

¹⁴ 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)

¹⁵ A Lapa é uma área localizada em uma região tomada convencionalmente como Centro da cidade do Rio de Janeiro. Atualmente, a Lapa é associada à sua intensa atividade comercial, principalmente a relacionada ao entretenimento e ao lazer. Reduto da boemia carioca, “a ocupação dessa área de forma mais organizada teve início no século XVIII, tendo sido frequentada com maior intensidade desde o final do século XIX por intelectuais, artistas e políticos, além dos malandros e das prostitutas. (REQUIÃO, 2010, p.183)

¹⁶ Autores (REQUIÃO e RODRIGUES, 2011) destacam o papel da Indústria Criativa como um dos mercados mais prósperos no Brasil e no Mundo. Questionam, porém, a parcela de tal prosperidade que seria destinada a favorecer a ponta desse mercado, ou seja, até os profissionais da arte. Tal questionamento nos leva a crer que muitos dos problemas encontrados por tais trabalhadores em suas atividades profissionais cotidianas são antes relacionados à distribuição de recursos que à sua escassez.

as artes fossem organizadas de maneira diferente – menos profissional, menos orientada para o estrelato, menos centralizada – tais recursos poderiam estar disponíveis¹⁷” (p.52, tradução minha).

Nos resta a pergunta: o que faz de um profissional, cuja mística em torno de sua genialidade é tão forte em nossa sociedade, enfrentar condições de trabalho tão difíceis como as registradas por Luciana Requião? Defendo a ideia de que parte da resposta pode estar justamente vinculada à aura que ronda o artista em seu fazer musical.

A associação da figura do artista à uma genialidade inata, que manifesta um talento recebido como dom (em uma concepção quase sagrada do termo), fetichiza-o, criando enormes dificuldades para a sua compreensão enquanto um profissional da arte. O distanciamento que se estabelece entre o profissional da música e o trabalhador comum é reproduzido discursivamente no meio musical e também fora dele, como nos mostra a já referida análise de documentos escritos realizada por Schroeder (2004). A consideração dos méritos do músico como frutos de algo inato e não construído e apreendido no decorrer de sua vida promove um recorte, uma espécie de fotografia através da qual todo um passado de construção de conhecimento é esquecido ou deixado em segundo plano por quem a ele se refere.

Para o músico a associação de sua figura a uma espécie de ser dotado de talento é 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 dos 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. Para além do conservatório de música descrito por Kingsburry, a vida do músico gira constantemente em torno do talento. Muitas vezes, portanto, para o próprio profissional torna-se mais interessante apresentar-se e comportar-se como um ser dotado de dons inatos que como alguém que trabalhou muito para adquirir certas habilidades artísticas.

A possibilidade de apresentar-se como um artista genial, torna-se, assim, bastante sedutora. A fetichização do artista o permite, por exemplo, circular em ambientes sociais privilegiados – em princípio incompatíveis com sua condição de classe –, garante a ele uma tietagem ocasional e também entrada livre em eventos de diversas naturezas. Tudo isso pode parecer atraente aos

¹⁷ “If the arts were organized differently – less professional, less star-oriented, less centralized – that support might be available”.

sentidos do profissional da música, como o cavalheirismo pode se mostrar como uma manifestação de cordialidade sutil em diversas ocasiões, mesmo para as mulheres. O que acontece, porém, é que, assim como o machismo costuma travestir-se de cavalheirismo¹⁸, a desvalorização profissional do músico manifesta-se corriqueiramente de modo a enaltecer a sua mística, concedendo-lhe, inclusive, privilégios aparentes.

A não consideração do trabalho musical como fruto de uma construção laboriosa atribui à atividade exercida pelo músico um caráter lúdico, natural e espontâneo, sendo corriqueiramente recompensada com baixas remunerações, quando tais existem. A condição de gênio vem, portanto, enfraquecer a democratização das conquistas dos músicos enquanto trabalhadores comuns, o que não ocorre com outros grupos profissionais que não carregam o fardo do dom, do talento e da genialidade. Toco no ponto da democratização pois a fetichização do músico acaba por conceder grande poderio econômico a alguns poucos que conseguem se destacar dentro da cadeia de produção da música. Esta realidade, porém, só ocorre às custas de uma crença generalizada entre os que pertencem à classe artística acerca do alcance do topo da pirâmide, o qual, por sua vez, uma fração quase insignificante dos profissionais da música alcançará. Tal situação pode explicar, ao menos em parte, o fato do trabalho dos músicos passarem intactos em relação a diversas discussões acerca da flexibilização das leis trabalhistas, proteção ao pleno emprego, redução da jornada de trabalho, entre outros temas que costumam pautar a agenda de interesses das classes trabalhadoras no Brasil e no mundo¹⁹. Qual o sentido de trazer tais discussões para a área de música se a preocupação dos agentes deste campo estão antes voltadas ao alcance de fama e glória, às quais estariam fadados por suas genialidade e inventividade inatas, e que lhes renderão em um futuro incerto as condições materiais dignas dos artistas por vocação. Os profissionais da música, em sua grande maioria, estão estruturalmente destinados a conviver com a precariedade das condições de trabalho e a fetichização de sua atuação só o faz distanciar da conquistas por direitos no campo trabalhista.

¹⁸ Em artigo, Juliana Carneiro da Silva argumenta que “o ponto fundamental do cavalheirismo é a honra e a estima pública, e não o cumprimento de um rigoroso código de condutas, sendo este apenas o meio privilegiado de obter tal distinção; isso porque, como afirmei anteriormente, a partir do momento que o seguimento deste código é incapaz de manter ou conferir honra e prestígio, pode-se partir para outros comportamentos, em geral mais rudes e autoritários (cujo âmbito privilegiado é o *privado*), que, embora não previstos pela etiqueta, não a subvertem e ainda conferem estima *pública*”. (SILVA, 2012, p.160-161, itálico da autora)

¹⁹ Luciana Requião (2010, p.156) relata serem frequentes no cotidiano profissional do músico a duplicação da jornada de trabalho e a ausência de regras claras a respeito da remuneração de tais trabalhadores. A autora argumenta ainda que, ainda que regulamentada e com regras específicas para nortear a sua atuação, “a atividade de trabalho do músico tem como característica primordial a informalidade”. (ibidem, p.157)

A fetichização do artista mostra uma de suas mais perversas faces quando desnudam-se relações profissionais nas quais empregadores buscam utilizar da ideia do “amor à arte” associada à mística em torno do trabalho artístico em proveito pessoal. Sobre tal associação, José Alberto Salgado relata:

ouvi certa vez uma observação instigante, feita por um colega: ao fim de um ensaio, afirmei – em conversa sobre situações de trabalho musical – que era uma característica nossa (de músicos) gostar do que fazíamos. A proposição não era original e faz parte do senso comum. Mas exatamente nesse teor de satisfação pessoal, respondeu meu colega, estava um problema importante para a atuação profissional: é que o gostar do trabalho e as diversas expressões de prazer manifestadas nessa atividade geram ocasião para que os empregadores *se aproveitem disso para oferecer menor pagamento e condições insatisfatórias de trabalho*. (...) a proposição confirmava e problematizava a presença da afetividade, do prazer, como fator componente e mesmo característico nas ações do músico. (SALGADO, 2005, p.250, itálico do autor)

A utilização da ideia de um amor ao exercício da profissão por atores no intuito de obter vantagens em relação a determinada função é corriqueira e não dirige-se exclusivamente aos músicos, apesar de se direcionarem a eles de maneira muito recorrente²⁰. A confusão entre aptidão e gosto provocada pela combinação do entendimento da habilidade musical como dom e de um conseqüente e necessário amor ao exercício da atividade musical, demonstra o tamanho do desafio a ser encarado pelos músicos para uma real apropriação da significação profissional das atividades por ele exercidas.

7. Conclusões

As valorações atribuídas ao trabalho artístico passaram por enormes transformações na história ocidental. A concepção estabelecida acerca do artista romântico, de quem o trabalho

²⁰ Em 2011, durante greve de professores da rede estadual de ensino do Ceará, foram atribuídas ao ex-governador do estado, Cid Gomes, as seguintes palavras: “Quem quer dar aula faz isso por gosto, e não pelo salário. Se quer ganhar melhor, pede demissão e vai para o ensino privado”. Cid Gomes, posteriormente, alegou terem sido suas palavras distorcidas pelos professores, e alegou: “Isso é uma opinião minha que governador, prefeito, presidente, deputado, senador, vereador, médico, professor e policial devem entrar, ter como motivação para entrar na vida pública, amor e espírito público. (...) Quem está atrás de riqueza, de dinheiro, deve procurar outro setor e não a vida pública”. (DANIEL ADERVALDO. Professor deve trabalhar por amor, não por dinheiro, diz Cid. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/ce/professor+deve+trabalhar+por+amor+nao+por+dinheiro+diz+cid/n1597184673225.html>>. 9 de julho de 2015).

expressaria a sua genialidade interior através da obra de arte, corresponde à concepção dominante do artista contemporâneo. Parte significativa da literatura sobre o tema (BECKER, 1982; KINGSBURY, 1998; ELIAS, 1995; BLACKING, 2000; SCHROEDER, 2004; PENNA, 2012) contesta, porém, a validade universal da tese de que o artista personificaria um ser dotado de um talento inato cuja manifestação independeria da vivência social, cultural e histórica na qual o sujeito encontra-se imerso.

Se, por um lado, a designação do artista como um ser-humano genial, quase sobrenatural devido aos seus dotes inerentes, leva a uma idealização dos artistas e a uma aparente elevação da classe a um distinto patamar, por outro ela 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 do artista, a exemplo do amor à profissão. Sobre a ambiguidade da posição ocupada pelos músicos e dos 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)

“A arte no mundo burguês ganhou status de trabalho, remunerado e reconhecido segundo lógicas específicas, mas que nem por isso deixa de seguir as regras básicas de um trabalho comum inserido na lógica de produção capitalista” (COSTA, 2014). O músico vende a sua performance como um carpinteiro ou um engenheiro vendem os seus serviços. A não compreensão do trabalho do músico enquanto uma atividade profissional, o distancia de possíveis conquistas no que tange à compreensão da valoração profissional de seu trabalho. Não quero dizer com isso que não existe nenhuma especificidade no trabalho destes profissionais em relação aos demais, mas que estas passam longe das que são atribuídas às tarefas do músico nas referências corriqueiras.

Faz-se necessária a contestação da genialidade, do talento e do dom como atributos inerentes aos indivíduos que se prestam à atividade musical, à luz das dificuldades que tais vinculações criam para o tratamento do artista enquanto um profissional da arte e, conseqüentemente, do músico como um profissional da música. Sendo o vínculo de tais atributos aos artistas uma construção de caráter histórico, social e cultural, ela mostra-se passível de transformações que podem ser iniciadas no âmbito discursivo.

Michel Foucault (1996) argumenta que, em qualquer sociedade, os discursos e sua produção são selecionados e distribuídos através de procedimentos que possuem a função de exorcizar-lhe os poderes e também os perigos. Ele aponta a vontade de verdade como um dos principais sistemas de exclusão que atingem o discurso. Dada a necessidade de transformações nas precárias condições de trabalho experimentadas pelo músico profissional, uma outra vontade de verdade deve ser exposta e disputada no âmbito do discurso no que tange à genialidade e ao talento inerente dos músicos.

As categorias e o discurso, entendidas aqui como construções sociais, historicamente enraizadas, devem ser combatidas ou afirmadas de acordo com os interesses sociais em um dado contexto. Para os músicos o fetiche em torno da figura do artista é algo difícil de ser superado, mas de essencial importância para um avanço verdadeiro e democrático das relações profissionais que permeiam o mundo da música.

Referências

- ADORNO, Theodor. *Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas*. São Paulo: Editora Unesp, 2011. 419 p.
- BECKER, Howard Saul. *Art worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982. 392 p.
- 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. 343 p.
- BLACKING, John. *How musical is man?* 6. ed. Seattle: University of Washington Press, 2000. 119 p.
- COSTA, Rodrigo Heringer. “Precisamos acabar com o artista”; *Revista Pittacos*. Disponível em: <http://revistapittacos.org/2014/06/03/precisamos-acabar-com-o-artista/>. Acesso em 09/07/2015
- ELIAS, Norbert; SCHROTER, Michel (Org.). *Mozart: Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995. 150 p.
- ELIAS, Norbert; SCHROTER, Michel (Org.). *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. 201 p.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. São Paulo: Edições Loyola, 1996. 79 p.
- JARDIM, Antônio. *Música: uma outra densidade do real*. Rio de Janeiro: Editora CBM, 1998. 436 p.
- KINGSBURRY, Henry. *Music, talent and performance: a conservatory cultural system*. Philadelphia: Temple University, 1988. 201 p.
- KONDER, Leandro. *A questão da ideologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 279 p.
- LEME, Mônica Neves. *E “sairam 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.
- PENNA, Maura. *Musica(s) e seu ensino*. 2. ed. revista e ampliada Porto Alegre: Sulina. 2012. 247 p.
- RAYNOR, Henry. *História social da música: da idade média a Beethoven*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986. 434 p.
- REQUIÃO, Luciana. “Eis aí a Lapa...”: processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa. São Paulo: Annablume, 2010. 241 p.
- 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.