
“Ou a gente trabalha, ou mexe com música”: notas sobre hiatos entre 'fazer musical' e 'profissão' no cotidiano de músicos em Salvador

Rodrigo Heringer Costa¹

Resumo: Partindo de um processo de observação direta e participante conduzido entre musicistas na cidade de Salvador e também de entrevistas semiestruturadas realizadas com tais agentes, reflito sobre suas vivências ocupacionais a partir das particularidades nelas verificadas. Com atenção voltada especialmente às vivências de meus interlocutores na busca pela conciliação entre dois campos de características peculiares e distintas – o artístico e o econômico –, analiso algumas dos desafios por eles encontrados para a assimilação da condição profissional. A desvinculação socialmente estabelecida entre prática musical e ascese, bem como o condicionamento de tal prática a valores essencialistas atribuídos a seus protagonistas, a exemplo do talento, aparecem como fatores que reforçam o hiato acerca das compreensões partilhadas a respeito do ofício dos músicos e do trabalho profissional. Outro fator de destaque refere-se à ausência de critérios objetivos e racionais à avaliação do desempenho no campo musical.

Palavras-chave: Música; Profissão; Ocupação; Trabalho; Salvador.

“Either We Work or Deal With Music”: Notes on Gaps Between 'Musical Practice' and 'Profession' on Daily Experiences of Musicians in Salvador

Abstract: Based on a process of participant observation among musicians in the city of Salvador and also on semi-structured interviews applied to them, I reflect on their professional experiences addressing some of its particularities. Focusing on the contradictions experienced by such agents while pursuing conciliate two fields with peculiar and distinct characteristics – both artistic and economic – I analyze some of the obstacles faced by my interlocutors in assimilating the professional condition. The disconnection socially established between musical practice and asceticism, as well as the conditioning of that practice to essentialist values attributed to its protagonists, such as talent, appears as factors capable to reinforce the gap about the shared understanding regarding the musicians' labor and professional work. Another important factor refers to the absence of objective and rational criteria for performance evaluation in the musical field.

¹ Rodrigo Heringer Costa é professor adjunto na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Mestre em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO (2015) - e doutor na área pela Universidade Federal da Bahia - UFBA (2020). Graduado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG (2009) e em Música Popular na mesma instituição (2013), com bolsa de estudos para graduação sanduíche na New School for Jazz and Contemporary Music (Nova York/EUA, 2013). Possui experiência de pesquisa na área de performance musical, etnomusicologia e educação musical, mantendo contato cotidiano com as seguintes temáticas: música popular, música brasileira e sociologia da música. Atua, como musicista, nos grupos Assanhado Quarteto, Queindá? e Duo Aline Falcão e Rodrigo “Picolé”. E-mail: rhcosta@ufrb.edu.br.

Keywords: Music; Profession; Occupation; Labor; Salvador.

1. Introdução

Arte e trabalho são categorias de recorrente evocação nos enunciados sobre fazeres musicais trazidas a debate, via de regra, pelos antagonismos de seus significados. Atribui-se a Esopo, que viveu por volta do século VI a.C., a autoria de uma fábula que narra os diferentes destinos de uma cigarra e uma formiga em um inverno de carências, como consequência de iniciativas divergentes tomadas ao longo das estações que o antecederam: enquanto a formiga havia trabalhado ativamente no período visando a estocagem de alimento, a primeira teria destinado o seu tempo aos prazeres do canto e da dança, terminando por enfrentar a escassez. Em artigo publicado no ano de 1880 intitulado “Sobre música como profissão na Inglaterra”, o já veterano pianista e compositor britânico Charles Salaman argumentava que a profissão de músico poderia ser analisada sob duas distintas perspectivas: “[...] puramente artística e puramente profissional²” (1879/1880, p. 107, tradução nossa). À primeira, ele vinculava a música como arte, seu cultivo e seu progresso. À última, a prática musical como fonte exclusiva de renda. Referindo-se não à música, mas ao teatro, o jornalista Álvaro Moreyra demonstra indignação em coluna escrita para o jornal *O Observador Econômico e Financeiro*, em maio de 1937 (MOREYRA, 1937, p. 69). O motivo de sua ira: o relato da venda de espetáculos teatrais por empresários como se estas fossem mercadorias quaisquer³.

O samba, gênero musical que assumiu importante protagonismo no universo simbólico nacional, deu o tom para diversos compositores expressarem a paixão dos sambistas pela música e também a aversão destes ao trabalho. “Sei que eles falam deste meu proceder/Eu vejo quem trabalha andar no miserê/ Eu sou vadio, porque tive inclinação/Eu me lembro era criança, tirava samba-canção”, narra o compositor Wilson Batista em *Lenço no Pescoço*. Howard Becker (1951; 2008, p. 89-128), sociólogo, se refere a diferentes músicos de jazz quando, na impossibilidade de viverem da performance

² “[...] purely artistic, and the purely professional”.

³ Agradeço a Luciana Requião por ter me mostrado (ainda que involuntariamente) esta pérola.

daquilo que os inspira artisticamente, são levados à aproximação de outros gêneros e repertório mais requisitados pelos consumidores.

A figura do músico maldito, aquele que não consegue transformar a sua produção artística em rendimentos financeiros ou reconhecimento simbólico, ronda o imaginário popular. “– Ou a gente trabalha, ou mexe com música”, argumentou certa vez um percussionista, hoje também motorista de Uber, que me conduziu a um dos destinos do Campo⁴ realizados para a presente pesquisa. A longevidade e recorrência do antagonismo entre os fazeres musical e laboral é indício da relevância assumida pelo tema no campo artístico. Deste eterno retorno discursivo ao tópico é possível depreender a sua relevância para o cotidiano dos trabalhadores da área e, conseqüentemente, a necessidade de aprofundamento em seu debate.

Falar da prática musical enquanto trabalho ou ocupação, entretanto, não é das tarefas a mais fácil. O campo de produção artística – nos termos de Pierre Bourdieu (1996a; 1996b) –, ou, ao menos, a sua fração vinculada ao ideal de uma arte “pura” ou “desinteressada”⁵, afirma-se na modernidade ocidental a partir de uma lógica que não somente se diferencia do campo econômico, como frequentemente se posiciona como sua antítese (BOURDIEU, 1996b; 2005). A ordem musical mostra-se, assim, escorregadia a uma análise exclusivamente economicista, pois a relativa autonomia por ela adquirida pela nova e particular configuração de seu campo a partir do Romantismo (BOURDIEU, 1996b; DENORA, 1995; ELIAS, 1995) permitiu que se afirmasse como um mundo econômico⁶ às avessas: o do interesse pelo desinteresse⁷ (BOURDIEU, 1996b, p. 244-245).

Autores como Howard Becker (1982), entretanto, demonstraram que uma produção artística nunca é integralmente desinteressada ou fruto exclusivo de uma subjetividade criadora, apresentando-se antes como produto de negociações e conexões

⁴ Por realizar inúmeras referências ao Campo em subordinação ao exercício da pesquisa de Campo – adotado como parte do processo de estudos/práticas aqui conduzidas, de importância primordial à análise –, utilizo a inicial maiúscula em sua alusão escrita no intuito de diferenciá-lo do conceito homônimo de Bourdieu – campo –, também amplamente utilizado, porém, com significações bastante distintas.

⁵ Bourdieu a ele se refere como “subcampo de produção restrita”, como será visto adiante.

⁶ Segundo Pierre Bourdieu (2005), o campo econômico tem como especificidade a ampla aceitação de que as condutas são norteadas explicitamente para a finalidade da maximização do lucro material individual, mesmo que não possamos reduzir as trocas em seu interior a sua dimensão econômica.

⁷ Aqui entendido como desinteresse financeiro/econômico (no sentido estrito).

variadas entre diversos agentes envolvidos em sua cadeia de produção⁸. O autor não ignora, porém, ser a busca de uma “arte pela arte”, mais autônoma e, por consequência, menos comercial/ável, um ideal entre muitos de seus praticantes, os quais buscam deliberada e frequentemente por diferenciações e distanciamento em relação a seus consumidores (BECKER, 1951).

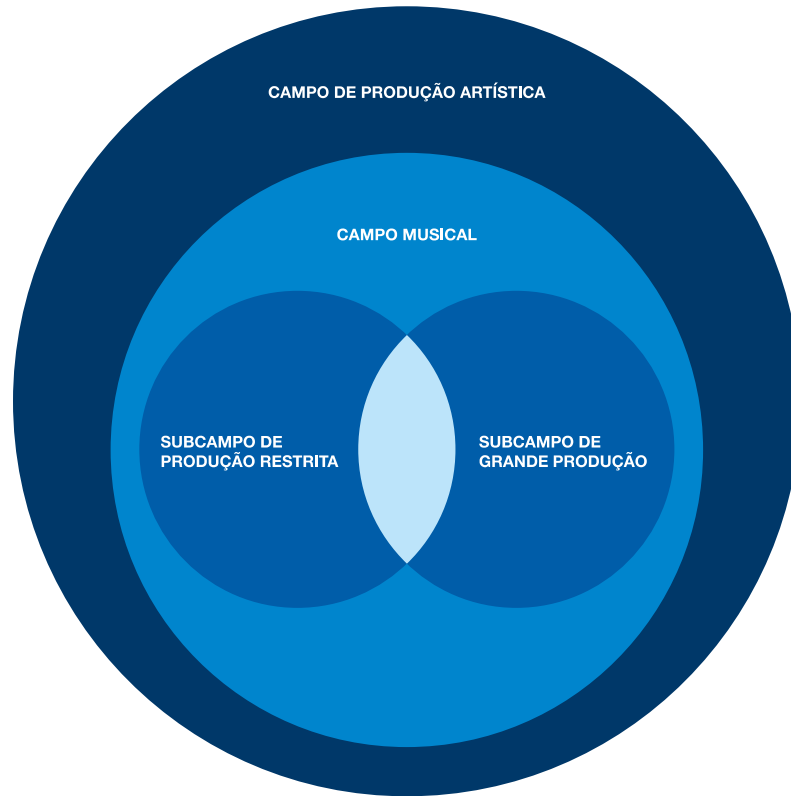
É importante notar que o ideal de uma produção artística desinteressada, individualista e insubordinada, que ganhou terreno na modernidade, tampouco tirou de cena a figura do trabalhador da música: aquele que necessita extrair do fazer musical o seu “ganha-pão”, tornar a música uma “arte de viver”. Estes estão entre os quais as discussões a respeito da música como ocupação mais podem interessar. Vivenciam cotidianamente as ambiguidades relacionadas à vinculação dupla a dois subcampos que se constituem em torno de valores⁹ e práticas antagônicas: de um lado o subcampo de produção restrita, que exalta o desinteresse da produção artística e evoca total independência em relação ao mercado (financeiro), do outro o subcampo da grande produção, pautado pela submissão às demandas econômicas¹⁰ (BOURDIEU, 1996a;1996b) (Figuras 1 e 2).

⁸ Bourdieu tampouco deixa de reconhecer que o entendimento do campo artístico como aquele no qual uma ordem econômica às avessas se faz vigente “não significa que não existe uma lógica econômica dessa economia carismática baseada nessa espécie de milagre social que é o ato puro de toda determinação que não a intenção propriamente estética: ver-se-á que existem condições econômicas do desafio econômico que leva a orientar-se para as posições mais arriscadas da vanguarda intelectual e artística, e da capacidade de manter-se aí de maneira duradoura na ausência de toda compensação financeira; e também condições econômicas do acesso aos lucros simbólicos, que são eles próprios suscetíveis de ser convertidos, em prazo mais ou menos longo, em lucros econômicos”. (1996b, p. 245).

⁹ O epíteto “valores” é de complexa conceituação. Salgado (2005) realiza uma discussão aprofundada sobre o tema. Para as finalidades da presente pesquisa, o compreenderei como disposições e gostos (preferências) subjetivos inculcados objetivamente nos indivíduos por meio do *habitus* (BOURDIEU, 1983; 1996a).

¹⁰ A divisão do campo musical nestes dois polos – “subcampo da produção restrita” e “subcampo da grande produção” (Figura 1) – muito nos diz sobre a atuação dos agentes em seu interior. No primeiro caso, vemos uma produção voltada a outros produtores, ou seja, fazeres artísticos cuja clientela é composta por integrantes do próprio campo, concorrentes diretos pelo prestígio nesse espaço simbólico. A valorização de uma produção comercialmente desinteressada o caracteriza como um “mundo econômico às avessas”, no qual a ausência de ganhos pecuniários advindos da produção artística não somente deve se prestar à indiferença dos agentes como, por vezes, merecer ser tomada como fator de legitimação de suas produções. A economia das práticas neste subcampo “exclui a busca do lucro e não garante nenhuma espécie de correspondência entre os investimentos e os rendimentos monetários” (ibid., p. 245-247). O subcampo da grande produção, por sua vez, é aquele que, simbolicamente desacreditado no interior do campo artístico, abarca agentes que se dedicam à produção de uma arte de viés comercial. Seus protagonistas submetem-se às demandas do “grande público” e não se negam à redução dos negócios da arte aos negócios do dinheiro, aproximando a lógica interior ao subcampo daquela dominante no campo econômico: “negócios são negócios” (ibid., p. 253; 2005, p. 18). A principal característica que o posiciona em contraste ao subcampo de produção restrita é a de ser heterônoma em relação às demandas circundantes

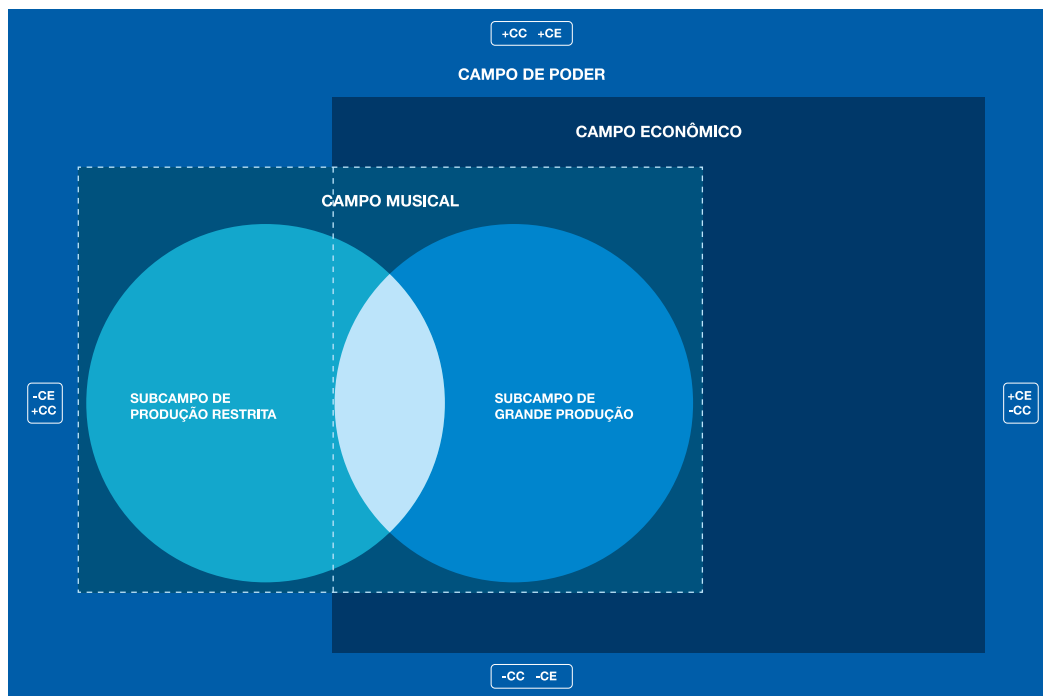
Figura 1 – Subcampo de produção restrita e de grande produção no interior dos campos musical e artístico



Fonte: elaboração do autor¹¹ sobre Bourdieu (1996a; 1996b).

¹¹ Todas as ilustrações contidas no trabalho foram realizadas por Bernardo Silveira, a quem agradeço muito pela dedicação e esmero com a tarefa.

Figura 2 – Relações entre os subcampos de grande e restrita produção e o campo econômico no campo de poder. CC = Capital Cultural / CE = Capital Econômico¹²



Fontes: elaboração do autor sobre Bourdieu (1996a; 1996b).

O presente artigo é um recorte de minha pesquisa de doutoramento, direcionada às particularidades das vivências laborais de musicistas na cidade de Salvador¹³. Enfatizo a compreensão de como os desafios relacionados à busca por fazer da música uma arte de viver se objetivam e adquirem significados peculiares em experiências cotidianas. A escrita que aqui se apresenta, frutos de entrevistas e pesquisa de Campo (observação participante), é focada em experiências partilhadas com meus quatro principais

¹² Bourdieu compreende as principais formas de capital (recursos reconhecidos nos campos e conversíveis em elemento de distinção) como: “capital econômico” e o “capital cultural”. O primeiro refere-se às posses materiais (adquiridas e/ou herdadas) e ao poder aquisitivo dos agentes, enquanto o último, às competências educacionais socialmente legitimadas, podendo assumir distintas formas: incorporada (ex.: capacidade de partilhar signos legitimados e compreendê-los; capacidade de expressão), institucionalizada (ex.: diplomas, certificados) e objetivada (ex.: posse de estrutura material de acesso ao conhecimento legitimado, como bibliotecas, instrumentos musicais etc.). A distribuição dos indivíduos em classes sociais se dá, assim, a partir do volume de ambos capitais acumulados no campo (volume global do capital) e da composição relativa deste volume (v., p. ex., BOURDIEU, 2007a, p. 107-121).

¹³ Pesquisa de Doutorado conduzida sob orientação da profa. Dra. Angela Lühning e vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA), dentro da linha de pesquisa em Etnomusicologia.

interlocutores - Aline¹⁴, Mário, Kátia e Elias – e também com outros quatro – Léo, Rocío, Túlio e Teresa –, com os quais dialoguei exclusivamente por meio de entrevistas semiestruturadas (GIL, 1994) e correspondências via e-mail e mensagens via aplicativos de celular¹⁵.

Sem mirar generalizações de qualquer natureza, interessou-me compreender como situações peculiares ao trabalho com música, algumas já abordadas na literatura, se objetivam no cotidiano de meus interlocutores de pesquisa. Sendo a assimilação da condição profissional/ocupacional um desafio constante aos que se dispõem ao trabalho com música – verificado no discurso e experiências de meus colaboradores e reiterado na literatura (FREDERICKSON; ROONEY, 1990; SALGADO, 2005) – reflito, a partir da experiência dos interlocutores de pesquisa, alguns elementos que caracterizam e/ou particularizam o ofício no que diz respeito às suas possibilidades de tornar-se uma ocupação ou profissão e também de suas singulares conexões com a lógica econômica¹⁶. Compreender quais fatores contribuem para o verificado hiato entre a prática musical e a

¹⁴ Por motivos diversos, dentre eles, o de preservar meus interlocutores de possíveis retaliações profissionais, utilizo pseudônimos para a eles me referir.

¹⁵ A pesquisa teve como foco o contato com músicos instrumentistas. Alguns critérios foram adotados para a escolha dos interlocutores. Houve uma busca deliberada por diversidade de perfis, entre eles, no que diz respeito às características etárias, raciais, de gênero, de orientação sexual, de classe social e de escolaridade. Ademais, procurei por perfis distintos no que diz respeito à forma de envolvimento de meus colaboradores com o campo. Entre os critérios, poderia destacar o instrumento aos quais se dedicam prioritária e secundariamente, o tempo de atuação no ramo, as formações instrumentais com as quais mais se apresentam, gêneros musicais os quais mais executam e aqueles com os quais mais se identificam e as localidades de apresentação mais regulares. Outros critérios/recortes para a seleção destes também foram estabelecidos, podendo ser aqui resumidos da seguinte maneira: (1) exercício, somado ou não a outras atividades, da função de músico instrumentista, incluindo aqueles que têm a voz como instrumento principal; (2) compreensão das práticas musicais com as quais se envolvem como trabalho, profissão ou ocupação; (3) compreensão dos ganhos pecuniários a partir das práticas musicais como o principal ou um dos mais relevantes objetivos manifestados de sua prática musical; (4) atuação mais frequente como músico circunscrita aos limites da cidade de Salvador.

¹⁶ Na modernidade, destacou-se a forma remunerada do trabalho em relação às demais, dada a sua importância à consolidação da ordem econômica capitalista. Sendo a ocupação – e também as modernas profissões – formas de trabalho postas a serviço de uma compensação financeira¹⁶, suas compreensões se confundem àquela atribuída ao próprio conceito de trabalho no mundo moderno. Daí a constatação de que, ao falar do trabalho musical ou da música enquanto trabalho – ou mesmo profissão, quando compreendida como tal – é evidenciar de sua prática, entre outros fatores, aquilo que diz respeito à relação estabelecida com o campo econômico – e, portanto, com a remuneração. O campo profissional e ocupacional, portanto, mostram-se na modernidade profundamente imbricados aos valores dominantes no campo econômico, os quais serão contemplados a seguir.

prática profissional, tão caro aos trabalhadores da área, é outro dos objetivos aqui almejados.

O trabalho com música desperta especial interesse ao estudo das profissões devido às suas particulares configurações. O individualismo exacerbado (intensificado por hierarquizações baseadas em valores inatistas, tais como o dom, o talento, a genialidade, etc.), a desigualdade interindividual, o acúmulo de tarefas (perfil multitarefas) por seus protagonistas, a flexibilidade de seu trabalho, dentre outras características particulares ao mercado de trabalho no qual os músicos se inserem, aproximam a realidade de tais trabalhadores daquela projetada como ideal ao “trabalhador do futuro” (BANCO MUNDIAL, 2019; MENGER, 2005). Tal realidade reforça a importância de tomarmos o trabalho musical como objeto de estudo, sob distintas perspectivas, visando compreender melhor não somente as suas particularidades, mas as metamorfoses contemporâneas do trabalho no capitalismo.

2. “As pessoas acham que é um hobby, que é coisa de quem não tem o que fazer”.

Kátia é baterista e atua como freelancer em grupos de samba, além de trabalhar como funcionária terceirizada da Escola de Enfermagem da Universidade Federal da Bahia (UFBA). A principal atividade profissional de Elias com a música refere-se a apresentações no formato voz e violão em barzinhos de Salvador. Mário é cantor e dedica-se, principalmente, à performance de samba-jazz em casas noturnas e bares da cidade, além de realizar trabalhos como assistente de obras no ramo da construção civil. Aline se dedica exclusivamente ao canto e atividades a ele relacionadas, como ocupação; possui um projeto autoral, toca em eventos diversos (casamentos, festas e outras cerimônias) e atua como professora de música. De trajetórias profissionais e origens socioeconômicas distintas, eles partilham vivências comuns que dizem respeito à compreensão distanciada do fazer musical enquanto prática laboral por pessoas de seu convívio:

Quando você está começando, as pessoas acham que aquilo ali, para você, tanto fez como tanto faz. As pessoas acham que é um *hobby*, que é coisa de quem não tem o que fazer, coisa de vagabundo. Existem pessoas que ainda associam o trabalho com música a trabalho de quem não tem o que fazer, trabalho de preguiçoso. Existe essa

cultura. (Mário: cantor, homem, negro, heterossexual, nascido em 1991, casado, tem 1 filho, ensino médio completo e reside no bairro Águas Claras).

Eu sinto que tem muita gente que não entende que existe uma formação para você trabalhar com música, né? Que você pode viver de música. Uma das coisas que eu mais acho que acontece é que as pessoas não entendem o nosso campo de trabalho. (Kátia: baterista, mulher, negra, homossexual, nascida em 1988 e casada, não tem filhos, tem ensino médio completo e reside no bairro Massaranduba).

Então, pelo fato de haver essa ligação com entretenimento, transmite pra sociedade [a ideia] que o músico se diverte quando ele tá fazendo. Eventualmente, ele pode se divertir [...] mas aquilo é trabalho de qualquer forma, né? [...] eu acho que socialmente não se vê tanto como um trabalho. (Elias: cantor e violonista, homem, pardo, heterossexual, nascido em 1973, solteiro, não tem filhos, tem ensino superior completo e reside no bairro Bonfim).

Isso que eu ia dizer: eu enxergo [a prática musical] como trabalho, com certeza. Agora, muita gente não enxerga, né? (Aline: cantora, mulher, parda, heterossexual, nascida em 1992, solteira, não tem filhos, tem ensino superior completo e reside no bairro Pituba).

[...] As pessoas acham que o musicista que está na rua não é um profissional, entendeu? [Que] isso não é uma profissão. É um trabalho, simplesmente. Já teve comentários de: “– Ah, sim, você pode ir a tocar no sinal, [mas] não precisa ser profissional” (...). Tudo bem, eu não estou gravando música na academia, mas, para mim, é minha profissão. (Rocío: cantora, violonista, charanguista e quenista, mulher, heterossexual, nascida em 1979, não tem filhos, tem ensino superior completo e reside no Alto da Sereia – bairro Rio Vermelho).

Rapaz, tem gente que [enxerga música como trabalho] sim. Tem pessoas que não. [...] às vezes, quando eu tô na laje mesmo – estudando –, a galera [me] chama de maluco. (risos). “– Olha o louco, começou o louco”. [...] tem pessoas que têm certo ranço. Chamam de maluco até hoje [...]. Não ligo não. [...] A galera achava que tocar era coisa de vagabundo. (Léo: percussionista, homem, heterossexual, nascido em 1997, casado, não tem filhos, sem informações sobre escolaridade, reside no bairro Engenho Velho de Brotas).

É, eu acho que [as pessoas, em geral] não veem como trabalho, não! [...] a gente lida o tempo inteiro com uma série de situações que demonstram isso. Existem aquelas perguntas básicas que a gente já conhece, sobre o que você faz e se, de fato, aquilo é um trabalho, né? “– Você faz o quê? Música? Sim, mas trabalha com o quê?”. Então, em geral, eu acho que a sociedade não tem consciência de que música é trabalho. (Túlio: violinista, homem, heterossexual, nascido em 1986, não tem filhos, tem ensino superior completo e reside no bairro Rio Vermelho).

A dificuldade de assimilação da condição laboral de seus fazeres musicais por meus interlocutores mostra-se sujeita às particularidades da experiência de cada um, mas, vincula-se, via de regra, a uma compreensão valorativa – partilhada por/com as pessoas de seu convívio –, a distanciar os fazeres musicais da ideia de trabalho, mesmo quando colocados a serviço de uma prática ocupacional. De natureza simbólica, tal compreensão, socialmente estruturada, assume características estruturantes em relação ao *habitus*¹⁷ dos sujeitos, com consequências relevantes para suas trajetórias. Caminhando com um dos entrevistados para a pesquisa – Léo – durante o campo, fui introduzido a um de seus amigos da comunidade onde reside, informando-me, posteriormente, que este era um excelente musicista que havia se afastado completamente da prática musical. O distanciamento deveu-se, segundo meu interlocutor, à insistência de pessoas do círculo de convivência desse amigo em apontar o distanciamento estabelecido entre a performance musical e a profissionalização: “Ele parou de tocar porque a galera falava que música não era uma profissão”.

Pierre Bourdieu (1989) argumenta que as interações estabelecidas pelos indivíduos em sociedade são permeadas por relações de poder. Estas podem se manifestar de uma maneira mais direta e perceptível, através de estruturas burocráticas e institucionais – sempre sob mediação de um aparato de proteção/repressão –, mas podem também disseminarem-se de modo oculto, sendo necessário um poder de abstração a fim de concebê-las em sua forma e organização. O poder simbólico é justamente o “poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (p. 7-8), possui a capacidade de construir realidades e estabelecer um sentido imediato de mundo, já que os símbolos são justamente os instrumentos de conhecimento e de comunicação, sendo, portanto, também os

¹⁷ Ao serem socializados em contato com ambientes sociais objetivados, os indivíduos incorporam disposições que virão a guiar as tomadas de posição no campo. Tais disposições, inculcadas nos indivíduos nos referidos processos de socialização, tornam-se parte importante e duradoura de suas individualidades. Podem ser encaradas, portanto, como objetividades subjetivadas. Por outro lado, uma vez que a estrutura é incorporada pelos sujeitos de ação, estes podem mobilizá-la no intuito de atuarem sobre o mundo, fazendo das disposições adquiridas subjetividades estruturadas. Os *habitus* seriam justamente esses “sistemas de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes” (BOURDIEU, 1983, p. 60-61) e seu duplo caráter – gerado e transformador – permite aos indivíduos deixarem a sua marca no mundo social, sem que da influência deste, porém, possam se abster.

instrumentos por excelência do consenso e da “integração social”. “A 'integração lógica' é a condição da 'integração moral’”, reforça o autor. A violência simbólica representa, em consequência, uma das formas de manutenção de tais expressões de poder, atuando de modo a favorecer a dominação de uma classe ou fração de classe sobre outras. Por meio de disputas simbólicas que são pouco frequentemente percebidas como tais, a violência simbólica favorece, assim, o processo de “domesticação dos dominados”¹⁸.

Bourdieu ilustra o ponto com exemplos cotidianos quando aborda, por exemplo, o trabalho profano realizado em favor de instituições religiosas (BOURDIEU, 1996a, p. 184-191). Ele argumenta ser a Igreja uma instituição econômica que, por sua vez, se nega enquanto tal em prol de sua legitimação simbólica no campo autônomo, o qual integra e é dele relevante parte estruturante: o religioso. Ao fazê-lo, alguns de seus membros precisam reforçar a recusa da explicitação da “verdade econômica” da instituição, pois explicitá-la levaria a “uma alteração destruidora quando toda a lógica do universo explicitado se apoia no tabu da explicitação” (BOURDIEU, 1996a, p. 184-5):

Quando o pessoal laico, realizando funções profanas como as de telefonista, secretária ou contabilista, formula reivindicações, esbarra com a tendência dos clérigos de considerar as tarefas que ele executa como um privilégio, um dever sagrado. [...] Quando os sacristãos lembram que seu trabalho tem uma finalidade religiosa, mas que isso não significa que esse trabalho não mereça salário, os bispos respondem que salário é uma palavra que não tem curso nesse universo (BOURDIEU, 1996a, p. 189).

Ao aproximar-se do sagrado, o sacristão se distancia da possibilidade de fazer entender o seu trabalho como um que deva ser retribuído com ganhos financeiros, devendo contentar-se com a receita simbólica (capital simbólico¹⁹/religioso) que o campo religioso lhe permite.

¹⁸ Bourdieu (1989, p. 11) esclarece que a expressão foi tomada de empréstimo de Max Weber, que primeiramente a teria cunhado.

¹⁹ Para Bourdieu, o capital simbólico corresponde a uma propriedade de qualquer tipo de capital, compreendidos pelos agentes sociais e por eles imbuídos de valor. É o capital correspondente à consagração dos indivíduos, ao seu reconhecimento, correspondendo, portanto, à importância social acumulada e passível de ser evocada a qualquer momento em um determinado campo. O reconhecimento dá ao indivíduo também o poder de reconhecer, consagrar, em suma, de produzir hierarquias. Este poder é determinado, portanto, por aquilo que Bourdieu se refere como capital simbólico, sendo, subjetivamente, uma de suas medidas. Para maiores informações, ver Bourdieu (2001; 2007a).

Do mesmo modo, o campo artístico somente costuma ser validado em sua autonomia pela negação do economicismo que lhe é subjacente. Daí, a compreensão distanciada entre o fazer musical e o fazer profissional – no sentido do engajamento com uma remuneração *à la* campos profissional e econômico –, manifesta como estrutura simbólica socialmente partilhada e identificável nos enunciados de meus interlocutores. Como tais estruturas inspiram disposições e são mobilizadas por meio de ações, prestam-se, frequentemente, a dificultar a obtenção de vantagens econômicas pelos agentes no interior do campo. O discurso torna-se, assim, parte da economia musical, tendo nesta um papel ativo: “O discurso não é algo mais (como se tende a fazer crer quando se fala de ‘ideologia’); ele faz parte da própria economia. E, se quisermos ser justos, é preciso levá-lo em conta”. (BOURDIEU, 1996a, p. 191).

Quando as relações de força que estão em jogo em uma determinada fração do campo social não são percebidas como arbitrárias, sendo assimiladas como “naturais” ou inevitáveis, é possível identificarmos manifestações do que Bourdieu denomina violência simbólica. É ela que se responsabiliza, no plano simbólico, pela eficiência de tal “cumplicidade ontológica” entre dominantes e dominados. A dissociação entre os fazeres musicais e laborais/profissionais, identificada nos enunciados de meus interlocutores, podem ser tomadas como uma crença particular imposta aos músicos – muitas vezes veremos, posteriormente, com o seu consentimento – a partir de sua generalização. Sua análise traz a percepção de que a visão socialmente partilhada acerca dos fazeres musicais não somente se choca com as valorações comumente atribuídas ao trabalho, como os posicionam como sua antítese: o não-trabalho. Categorias como “preguiçoso”, “vagabundo” e “hobby” situam-se em polo oposto àquelas que caracterizam, por exemplo, a ascese, indissociável à apreensão moderna do trabalho³. Max Weber (2004) demonstra como uma ressignificação da compreensão do trabalho operadas por determinadas correntes protestantes pôs-se a protagonizar a exitosa trama de ascensão do sistema capitalista. Este que, por sua vez, se mostraria incompatível com a preguiça e o

ócio permissivo, como evidencia o autor ao retratar o pensamento partilhado à época da apoteose do modelo econômico em questão²⁰:

O “descanso eterno dos santos” está no Outro Mundo; na terra o ser humano tem mais é que buscar a certeza do seu estado de graça “levando a efeito, enquanto for de dia, as obras daquele que o enviou”. Ócio e prazer, não; só ser a ação, o agir conforme a vontade de Deus inequivocamente revelada a fim de aumentar sua glória. A perda de tempo é, assim, o primeiro e em princípio o mais grave de todos os pecados. [...]. Sem valor, portanto, quando não diretamente condenável, é também a contemplação inativa, ao menos quando feita às custas do trabalho profissional (WEBER, 2004, p. 144).

O músico projetado no Romantismo, porém, tem na contemplação e no encantamento uma das características inerentes à sua prática, bem como aqueles que usufruem daquilo que resulta dos fazeres artísticos. São tais disposições e ações – contemplação e encantamento, no caso dos consumidores, e desinteresse financeiro, no caso dos produtores – algumas entre aquelas que se prestam a estruturar o campo musical em suas particularidades e a diferenciá-lo, por exemplo, em relação ao campo econômico. Tais distanciamentos, por sua vez, se prestam a dificultar a assimilação da prática musical como atividade laboral. Podemos posicioná-los em um *continuum* a contemplar posicionamentos possíveis nos trânsitos exercidos pelos musicistas ao dialogarem, concomitantemente, com os *habitus* musical e profissional/econômico:

Figura 3 – Continuum entre o campo musical e profissional²¹ (Contemplação/Ascese)



Fonte: elaboração do autor (2020).

²⁰ Em seu livro *A ética protestante e o espírito do capitalismo* (2004), Max Weber refere-se ao período de transição de um domínio da lógica religiosa feudal àquela da sociedade burguesa.

²¹ O campo profissional, como aqui compreendido, é aquele no qual agentes vinculados a diferentes profissões disputam recursos econômicos, prestígio e autoridade. Pode ser também estudado sobre o prisma das disputas entre as profissões regulamentadas e aquelas ocupações em busca de regulamentação e de uma possível “reserva” de mercado daquela advinda. Muito atreladas aos valores do campo econômico por

Uma situação narrada em Campo pelo próprio Mário e reproduzida a seguir exemplifica o argumento exposto. Ao seu modo, o relato reforça a percepção, aqui evocada – e reiterada na literatura acerca do distanciamento corriqueiro entre as práticas musicais e profissionais – que associa o fazer musical a uma ideia de não trabalho, “vadiagem”. Esta frequentemente mostra-se ainda robustecida por um viés de dominação de classe e raça/cor, entre outros marcadores sociais²² (COSTA, 2020; LÜHNING, 1995/1996; SANDRONI, 2012; SANTOS, 2005; VIANNA, 2008).

Caminhava Mário para casa, após aquisição de alguns produtos alimentares em um mercado próximo ao seu local de residência. No percurso, avistou uma viatura da Polícia Militar e alguns “praças²³” a circundá-la. Podendo eleger um entre alguns caminhos possíveis para chegar ao seu destino, optou por seguir aquele o qual partilharia a presença dos policiais avistados, julgando, assim, serem menores as chances de ser assaltado. Quando se aproximou dos agentes de segurança, no entanto, estes o abordaram, arremessaram seu corpo contra a parede, pondo-se, então, a realizar uma vistoria nos pertences de meu interlocutor. Questionaram sobre seus documentos e profissão e Mário, muito envolvido com as atividades de seu grupo de samba-jazz, à época, chegou a considerar responder ser músico. No entanto, receando uma retaliação ainda maior, advinda de uma possível associação da profissão à “vadiagem” pelos agentes de segurança, achou mais prudente se declarar desempregado no ramo da construção civil, o que era, igualmente, uma verdade. A compreensão imediata, quase um reflexo, de que seria melhor se identificar como desempregado em outro campo que como eventualmente ocupado no campo musical é uma clara demonstração da visão dissociada ao trabalho socialmente atribuída à ocupação de musicista²⁴. Neste caso, é possível constatar uma

terem nos provimentos financeiros um dos principais objetivos a caracterizar a sua existência, as profissões modernas se estabelecem a partir de requisitos que serão vistos posteriormente no presente artigo.

²² Os marcadores sociais da diferença se afirmam a partir da constituição social das desigualdades, baseada em distinções fenotípicas e relacionadas aos diferentes capitais acumulados pelos indivíduos. Eles promovem a reprodução, no âmbito individual e coletivo, das desigualdades estruturantes do campo de poder.

²³ Termo informalmente utilizado para designação de agentes policiais que pertencem às mais baixas patentes da hierarquia militar, a exemplo dos cabos e soldados.

²⁴ Posteriormente, Mário chegou a confessar-me que outro fator a influenciar a sua escolha pela não identificação enquanto músico na ocasião foi o contexto político brasileiro. Governado por um presidente de extrema direita que frequente e publicamente promove declarações ofensivas aos profissionais da área de artes, ele tem nas baixas patentes da Polícia Militar um de seus mais importantes interlocutores.

manifestação ainda mais radicalizada de tal percepção, havendo Mário optado por identificar-se como uma pessoa desocupada no ramo da construção civil em detrimento à admissão de uma ocupação, esporádica, na área de música²⁵.

Ao analisar os fatores que levaram à situação descrita, seria equivocado deixar de levar em conta, interseccionalmente, questões raciais, de classe social, territoriais e etárias a ela subjacentes. A abordagem sofrida por Mário em seu bairro de residência, situado na periferia da capital, ocorreu de modo pouco corriqueiro às operações policiais objetivadas nas áreas nobres da cidade, principalmente quando direcionadas à população de cor branca. Estudos acusam diferentes dinâmicas de abordagem por agentes policiais sob filtros relacionados à raça, classe, pertencimento territorial e perfil etário dos indivíduos com os quais interagem nestes contextos. Jovens negros, de classes baixas e moradores de periferia – perfil de Mário – se inserem no grupo mais suscetível às abordagens policiais violentas no país²⁶, indicando elementos estruturais a influenciar as ações de agentes de segurança pública. A transmutação de violências simbólicas (p. ex., racismo estrutural²⁷) em violência física, identificada na abordagem relatada por Mário, foi favorecida não por sua atuação profissional, mas por sua vinculação racial, territorial, etária e de classe. O seu vínculo com a prática musical, no entanto, poderia vir a agravar as consequências daquela abordagem, representando um entre os diversos fatores estruturais a influenciá-la.

É importante ressaltar, portanto, que o hiato verificado entre a prática musical e a assimilação da condição profissional pelos agentes na área de música não é exclusiva de uma população, classe, raça, gênero ou faixa etária, ainda que distintas consequências podem ser percebidas ao levarmos em considerações estes marcadores sociais. Por ser inerente ao campo, o distanciamento em questão manifesta-se de uma ou outra maneira no cotidiano de todos os meus interlocutores, mesmo aqueles cujos perfis se antagonizam ao de Mário. Poderia trazer como exemplo a justificar a argumentação exposta a dificuldade de Léo em convencer os seus familiares sobre a possibilidade de atuação

²⁵ Como o padrão do trabalho do músico é aquele a tempo parcial, intermitente, *freelancing* e o auto emprego, a oscilação entre períodos de ocupação e desocupação é constante (MENGER, 2005, p. 18). Falar em desemprego na área torna-se, portanto, um contrassenso.

²⁶ Ver, por exemplo, Anunciação, Trad e Ferreira (2020), Sinhoretto, Batitucci, Mota, et al. (2014), entre outros.

²⁷ Ver, por exemplo, Almeida (2018).

profissional na área de música; ou as situações desconfortáveis lembradas por Aline quando, em uma festa privada, um dos presentes dispensou-lhe um tratamento pouco profissional e extremamente ofensivo; a inexistência de contratos a formalizar os acordos profissionais firmados por representantes dos grupos musicais aos quais Kátia se vincula; entre muitos outros.

A percepção partilhada por pessoas próximas a meus interlocutores acerca de suas atividades, distanciando-as dos aspectos laborais e profissionais que a constituem, não são partilhadas pelos próprios, ao menos quando questionados diretamente a respeito:

- Você tem a música como um trabalho?
- Com certeza.
- Você enxerga a música como uma profissão?
- Enxergo, com certeza.
- (...)
- Você se considera uma musicista profissional?
- Ah, me considero, eu acho.... [risos] (Aline)

Sempre enxerguei música como trabalho. E sempre profissional. Nunca tive música como *hobby*. Desde quando eu entrei [no ramo de atuação], eu sempre tive a música como trabalho. Até por que eu vivia disso, né? Eu não tinha emprego fixo. Então, as minhas contas, todo o meu material, de início, foi com as tocasas que eu consegui. Então, eu sempre tive ela [sic] como trabalho e profissional. (Kátia)

- Você enxerga a música como um trabalho hoje?
- Enxergo. [...] Eu vejo isso como... pra mim é um trabalho, pra mim é um trabalho. Só que é muito difícil associar agendas, sabe? Porque [são] outras pessoas, outras vidas. Cada cabeça [é] um mundo diferente, né? E são pessoas ocupadas. Então [...], hoje, eu não me vejo como um músico profissional. (Mário)

Eu me considero músico profissional... Olhe, eu entendo a profissão como sendo uma atividade que a gente faz como uma função social. Você tá fazendo algo não apenas pra você ganhar um dinheiro pra viver, se alimentar. Tem algo mais. (Elias)

- Você vê a música como um trabalho?
- Sim. Na verdade, desde quando eu comecei a tocar, eu sempre falei “– Pô, vou levar isso a sério” [...]
- [...]
- Você tem, hoje, a música como profissão?
- Sim, na verdade, a música... Sem a música, eu não sei o que eu ia fazer, não... Porque a música me levou pra vários lugares que eu nunca pensei que eu ia, entendeu? Passei por vários lugares que eu falei: “– Porra, hoje eu tô aqui”. (Léo)

Então, eu diria que música é trabalho? Também! Mas é também uma forma interessante de existir. [...] Sim, [a música é] uma profissão. Uma profissão porque ela vai te dar a perspectiva do sustento, ela vai te dar a perspectiva de se tornar específico em algumas áreas, [...] vai trazer pra você a perspectiva de ser alguém que execute e que faça um tipo de trabalho que vá te colocar numa esfera social com uma relativa consideração e, ao mesmo tempo, você vai poder fazer coisas em função daquilo. Então, eu diria que, sim, música é uma profissão. (Túlio, colchetes meus).

As compreensões de cada um em relação à profissionalização mostram-se heterogêneas, diferentemente do entendimento acerca da música como uma prática de trabalho, sobre o qual são unânimes em seus julgamentos.

Isto não quer dizer que a totalidade das vivências partilhadas com meus interlocutores levem a confirmar as impressões que possam surgir a partir de uma primeira leitura dos enunciados acima. Seus discursos e práticas são permeados pelas ambiguidades que caracterizam o próprio campo musical, ora vinculando-se a uma postura mais pragmática e economicista do fazer artístico, ora delas distanciando-se no intuito de evocarem uma distinção entre o fazer artístico e um “mero” trabalho. As aparentes contradições daí advindas nada mais são que um resultado de um processo de ajustamento entre situações cotidianas vivenciadas, o *habitus* de cada indivíduo aos quais aqui me refiro e a estrutura do campo em suas ambiguidades.

A compreensão do fazer musical em oposição ao ato laboral não é, portanto, exclusividade de não músicos. É reproduzida cotidianamente por musicistas, objetiva ou simbolicamente, ainda que, possivelmente, em menor grau ou intensidade (LENNEBERG, 1980, p. 221-2). Bourdieu ressalta, em diversos pontos de sua obra, com o realismo que lhe é peculiar, como a violência simbólica, para existir enquanto tal, opera com a cumplicidade dos dominados. No caso do distanciamento entre música e as práticas regulares de trabalho, é possível notar que:

Os próprios músicos [...] acabam por diferenciar sua prática do trabalho comum. Desse modo, não se sentem inseridos nas relações capitalistas de produção, não identificam a sua obra como mercadoria e tendem a se submeter passivamente às relações de exploração (ZAN In: REQUIÃO, 2010, p. 17).

De que modo tais distanciamentos puderam ser percebidos em Campo e nas entrevistas como fatores a caracterizar as disposições e práticas de meus interlocutores?

Busco sintetizar, nas próximas linhas, dois fatores a demarcar o referido hiato e o papel de meus interlocutores em sua reprodução a partir de seus *habitus* incorporados.

3. “Elas acham que é fácil, para quem tem o dom, chegar e fazer”

A legitimação do trabalho musical por meio do talento de seu criador/reprodutor ou mesmo de outros atributos de natureza semelhante – a exemplo do dom, da genialidade e da vocação –, ainda que frequentemente questionado enquanto fator primordial ao sucesso profissional no campo em análises de natureza sociológica e etnomusicológica (DENORA, 1995; ELIAS, 1995; SALGADO, 2005), é uma compreensão a caracterizá-lo na modernidade (SENNET, 2009, p. 48; SCHROEDER, 2004; KINGSBURRY, 1988). A crença em seu valor faz parte daquilo que Sennet (2009, p. 30) classifica como engajamento ou o que Bourdieu denomina *illusio* ou investimento: o conjunto de crenças do jogo que se joga de partilha necessária à sobrevivência como *player*, componente essencial do compromisso do indivíduo com o campo. Embora não haja definição consensual a respeito de quaisquer dos termos em questão na literatura ou mesmo no senso comum (KINGSBURRY, 1988, p. 80-83; MENGER, 2018, p. 19), a sua abordagem cotidiana toma, via de regra, significados essencialistas, inatistas e/ou individualistas: conservadores, portanto (KINGSBURRY, 1988; SALGADO, 2005, p. 41-2; MENGER, 2018). Uma compreensão essencialista do talento, ou de outras variantes do termo, transparece no discurso de meus interlocutores, ainda que seja por alguns deles também contestada, ocasionalmente:

É um pouco difícil para a maioria das pessoas enxergarem isso [o fazer musical] como trabalho porque tem gente que já nasce com o dom, tem gente que nasce pra aprender a tocar. Mas você vê a diferenciada da pessoa que nasce com o dom pra quem aprende. [...]
Rodrigo, é o seguinte: eu sempre tive vocação pra música. Mais parte percussiva, né?
(Kátia)

Eu tenho o ouvido inteligente, sabe? Eu consigo associar o que eu ouço ao que está escrito. Aí fica mais fácil. (Mário)

Eu tinha uns 13 anos de idade. Tive contato assim com a música. Eu já cantava, cantava em casa. Meus pais achavam que eu levava jeito, aquela coisa de família. (Aline)

O talento não passa por esse viés da religiosidade [atribuído por Elias ao dom], [...] Como se a pessoa tem uma coisa que, ainda que não seja um presente divino, é alguma coisa que a pessoa tem porque nasceu com ela. Eu entendo assim, dessa forma. (Elias)

Tem pessoas que são mais talentosas, ou que tem um dom para fazer as coisas. Mas eu acho que... que é isso: muitas pessoas podem fazer muita coisa mesmo sem ter esse talento, entendeu? [...] Se a gente consegue se dar conta que tem esse talento e explorar, aí é muito bom. Porque dá uma magia. Mas muitas pessoas que, mesmo sem ter o talento, podem explorar e fazer muita coisa. Ainda que não tenha essa coisa especial. (Rocío)

[...] eu venho de uma família que todo mundo toca. Na verdade, meu tio é músico e eu tenho cinco tios e eles todos tocam. Aí [a música] vem de dom mesmo. [...] Já vem de berço, véi [sic]! E, porra, não sei nem explicar, entendeu? Porque, às vezes, é, tipo assim: eu ensaio e eu não gravo os áudios pra chegar em casa e escutar. Quando eu chego no ensaio, parece que eu já ensaiei aquilo, véi [sic]! Entendeu, man [sic]? Parece que já tava [sic] ali, sei lá... É uma parada diferente.

– Você acha, então, que o talento, então, você nasce com ele?

– É. [...] o talento [...] já vem de dentro de você, entendeu? (Léo)

Um paralelo muito difundido nas discussões sobre o tema a influenciar a narrativa dos meus interlocutores quando abordam a relevância do talento para seus fazeres musicais é aquele que compreende, de modo alegórico, o músico como um diamante ou pedra preciosa em estado bruto a ser, portanto, “lapidada”. Tal processo de “lapidação” corresponderia àquilo que seria alcançado por fruto do trabalho, da dedicação, do esforço. Neste caso, o termo perde um pouco de sua valoração inatista, assumindo contornos menos fatalistas:

Mas eu acredito que essa facilidade seja uma questão genética, de ter uma percepção. [...] Não sei, essas facilidades são misteriosas também. [...] O dom é a facilidade em perceber as coisas, sabe? Ter facilidade em desenvolver determinada atividade. E acho que o talento, ele é adquirido com o dom, mas através de muito esforço, muito trabalho. [...] Talento precisa ser aprimorado. As pedras preciosas são encontradas brutas, de uma forma bruta, então, elas precisam ser lapidadas. Não deixa de ser uma pedra preciosa porque está em estado bruto. (Mário)

[...] eu acho que todo mundo nasce com uma aptidão, assim, pra alguma coisa. Eu acredito nisso, mas eu acho que você tem que aprimorar, né? Porque, se não aprimorar, você vai ficar ali mediando a vida inteira. Mas eu acho que nasce. (Aline).

No meu caso, por exemplo, comecei a cantar de maneira muito informal. Não tinha aula e já tinha uma voz... era afinadinha... fazia bonitinho. Então, eu acho que nasceu ali comigo. Não tive muita influência familiar... tem um tio meu que toca, mas sempre

viveu distante... então, nem foi de dizer que eu cresci, de repente, no meio, que eu tivesse trabalhando meu ouvido, alguma coisa do tipo, como tem algumas pessoas. Acho que foi uma coisa que... sei lá, que Deus deu. Mas, aí, assim: se eu não tivesse trabalhado, certamente, eu não teria evoluído como cantora. (Aline)

[...] acho que [...] o talento pode ser uma coisa que vem da pessoa, sim. Agora, como utilizar esse talento é algo que se aprende. Mas, independentemente de ter ou não ter talento, eu acho que a gente pode aprender a fazer muita coisa. (Rocío)

Ela [a música] fica sempre na esfera muito mágica, muito – demasiado – subjetiva. E isso leva a uma construção social completamente preconceituosa do que a gente 90% é inspiração e 10% é algum tipo de trabalho que a gente acha que deva fazer porque a gente já nasceu com talento. E eu acho que não. Os músicos, eles sabem que é muito trabalho. E daí você tem uma porcentagem muito menor o que é inspiração, o que é talento, né? Predisposição, enfim... Não gosto de usar muito estes termos, eu acho eles também um pouco reducionistas. (Túlio)

Elias foi quem, entre meus interlocutores, se pôs a desvincular o fazer musical da ideia de talento em seus enunciados, apontando, em contraponto, para o processo de construção do capital artístico-musical²⁸, relacionado à prática e às condicionantes estruturais. Túlio, após reconhecer uma tímida contribuição do talento para a formação musical, pôs-se a destacar a maior relevância de estruturantes socioculturais à tal trajetória:

[...] não vejo música como um dom, não. Eu vejo como algo assim, que [...] é difícil falar. [...] enfim, eu não vejo como algo que você nasceu e tem aquele... sabe? [...] Eu não vejo assim, não. Acho que tem as condições que vão formando aquilo na pessoa. (Elias)

– O talento, você acha que é algo inerente à pessoa?
– Eu não acredito, [...] porque quando eu comecei a estudar, antes de estudar música, eu cantava. Meus primos super me criticavam, não é? Brincavam, assim: “– Você não tem o tom!”. Aí, o outro dizia assim: “– Não tem o Tom nem o Jerry!”. Brincadeira com o desenho animado aí, né? Ou seja, eu era um fracasso, um fiasco. Com o ritmo, com uma série de coisas. Eu acho que tem algo dentro da gente que, obviamente, pode ser estimulado. [...] Pode ser trazido pra uma esfera de expressão. [...] Algumas pessoas têm mais facilidade nessa busca, não é? De buscar aquilo, aquele caminho que vai te

²⁸ Me refiro a um tipo específico do capital simbólico relacionado ao prestígio e à consagração no interior do campo musical sob o nome de capital artístico. O seu processo de acumulação se dá através de habilidades incorporadas (capital cultural), e é reconhecido por meio de reputações. Estas se constituem a partir de múltiplos julgamentos (entendidos, em seu sentido mais amplo, como produto de trocas múltiplas, reconhecimentos institucionais, experimentações e confrontações de ideias) por pares, consumidores e outros agentes do campo a partir do desempenho em atividades em seu interior (v. p. ex., MENGER, 2014, p. 187-235), sendo deste uma espécie de “gratificação” simbólica. O capital artístico corresponde, portanto, ao capital simbólico acumulado em relação às atividades dos agentes que os permite utilizá-lo em disputas no interior do campo musical.

fazer crescer, que vai te fazer... mas, nada como um bom estímulo, uma boa formação ambiental. Acho que formação ambiental, sim! É algo que deveria ser inerente pra todo mundo. Todo mundo devia ter acesso ao estudo de algumas áreas como a música. Mas, talento eu não acredito que seja uma coisa que a pessoa nasce. Tem gente que fala de outras vidas, etc. [...] Eu acho, trazendo pro campo racional, algo muito perigoso. Eu prefiro acreditar que todo mundo tem e que é só tirar ali de dentro que sai. (Túlio)

Vale notar que a diversidade na compreensão partilhada sobre o talento exposta acima – (1) essencialista/individualista; (2) socialmente condicionada; (3) síntese entre ambas – corresponde à diversidade de definições do termo (e de suas variantes) encontrada na literatura sobre o tópico aqui consultada (BLACKING, 1973; BOURDIEU, 2007b, p. 104; DENORA, 1995; ELIAS, 1994, p. 53-60; KINGSBURRY, 1988; LENNENBERG, 1988; MENDER 2014, p. 142-235; 2018, p. 15-26; MERRIAM, 1967; PENNA, 2012; SALGADO, 2005; SCHROEDER; 2004; TRAVASSOS, 2005). Entre meus interlocutores, entretanto, uma tendência à compreensão essencialista do talento verificou-se mais difundida, seja como elemento determinante para uma trajetória na área ou, mais comumente, como um atributo a ser trabalhado durante o percurso dos agentes no campo musical, lapidado.

Diante da verificada multiplicidade de compreensões sobre o epíteto, em suas distintas associações com os fazeres musicais, a predominância enunciada ao seu caráter total ou parcialmente essencial/inato pode ser percebido como um reforço às visões conservadoras sobre a apropriação ou construção dos conhecimentos musicais. Algumas situações podem ser evocadas para ilustrar o argumento. Nota-se que, frequentemente, o talento é utilizado de modo eficaz ao não reconhecimento da significação laboral do fazer musical, com consequências objetivas na remuneração de seus protagonistas, por exemplo.

Durante uma conversa em Campo, Elias relatou uma situação em que havia aceitado tocar em um evento religioso cuja remuneração financeira seria proporcional ao valor arrecadado junto aos presentes, abdicando-se, assim, da previsibilidade dos provimentos em troca do trabalho realizado. Percebeu, na ocasião, que alguns entre os presentes se recusavam a remunerá-lo sob a justificativa de considerarem a prática musical um dom e, aparentemente, nela enxergarem um exercício que não demandasse um esforço associado à sua preparação:

[...] eu percebia das pessoas, quando iam me pagar, um pouco isso, sabe? Como se dissesse assim: “– Olha, você tem esse dom aí de tocar, por que receber dinheiro?”.
(Elias)

Aline também vivenciou situações em que foi dela solicitado que se apresentasse de forma não remunerada, sob o argumento de serem aquelas excelentes oportunidades para “mostrar o seu talento”. As situações descritas são corriqueiras no cotidiano dos músicos, representando uma das consequências da compreensão do talento como um atributo essencial:

Acho que ao adotar esse pensamento de enxergar a música como um dom e achar que é uma facilidade, as pessoas acabam esquecendo [de] todo um trabalho que é feito, sabe? Elas acham que é fácil, para quem tem o dom, chegar e fazer. (Mário)

Me incomoda quando eu vejo muita gente famosa falando isso: “– Ah, eu já nasci cantando, nunca precisei fazer uma aula de canto”, se vangloriando disso. Eu não acho que isso é bom, principalmente porque a gente já mora num país em que as pessoas têm dificuldade de entender isso como uma profissão. Se você coloca desse jeito, aí que ferrou mesmo. (Aline)

[...] a música não é vista como trabalho pela sociedade. [Pela sociedade] Como um todo? Não, de maneira alguma.

– E você acha que isso acontece por quê, hein?

– Isso acontece porque, de fato, os artistas nunca tiveram um papel de valorização [das suas habilidades], como algo que se constrói. Algo que parte da coisa intelectual, que parte do estudo, que parte da pesquisa, que parte de uma construção completamente, como é que eu diria? Informativa mesmo e... de trabalho árduo. E o que você tem dentro desse processo. (Túlio)

Outras situações comuns vivenciadas em Campo foram aquelas em que, finda uma apresentação, pessoas se aproximavam a cumprimentar os músicos envolvidos, elogiando o seu talento ou dom para a música. Dias após um show que eu havia realizado com o grupo de samba-jazz integrado por Mário²⁹, por exemplo, abordou-me um amigo que o tinha

²⁹ Conheci Mário por intermédio de Léo - violonista de seu grupo com quem ele ocasionalmente se apresenta também no formato “voz e violão”. Léo me convidou a integrar o conjunto – até então, um trio de samba-jazz – na condição de baterista, pois estavam à procura de um músico para o exercício da função. Impossibilitado de assumi-la em definitivo, me coloquei à disposição para integrar provisoriamente o conjunto. Além de ter experiência na execução do instrumento e interesse pelo som do grupo, imaginei ser esta uma forma de retribuir a contribuição à ainda incipiente pesquisa daquele que veio se tornar, posteriormente, um dos meus principais interlocutores em Campo - o próprio Mário. Ocupi, provisoriamente, a posição denominada por José Alberto Salgado de “observador-participante-músico” (SALGADO, 2005, p. 9), o que me permitiu observar os acontecimentos de uma perspectiva particular e, de

assistido, solicitando que eu informasse “ao vocalista” da banda – no caso, o próprio Mário – sobre o quanto tinha achado linda a sua voz e de quão talentoso era para o canto: “– Um sucesso!”. O esforço necessário à uma performance satisfatória, por outro lado, raramente é lembrado ou evocado em ocasiões semelhantes.

Minha experiência como músico não permitiria surpreender-me com tal constatação. Elogios e reconhecimentos que se reportam a qualidades inatas são mais comumente dirigidos a pessoas envolvidas com práticas musicais que outros, relacionados ao processo de preparação dedicado à performance. Um integrante de uma plateia confrontado com uma execução instrumental virtuosa, por exemplo, tem como reação mais provável uma expressão que se assemelhe a “– Uau, quanto talento para fazeres o que faz”, que algo do tipo “– Uau, quanto estudo envolve isso que estás a fazer”. O desequilíbrio verificado é sintomático do reforço cotidiano às compreensões essencialistas acerca das determinantes das habilidades musicais, que se convertem em estruturas simbólicas e prestam-se a moldar percepções, disposições e ações no campo musical.

A ideia de talento, tal como regularmente evocada, tem o poder de disfarçar ou levar à segundo plano todo um processo essencial à performance, relacionado ao estudo e à preparação referente à ação com a qual se engaja o músico instrumentista. Opera como um recorte: destacando-se o que há de inato ao dom, deixa de lado um processo que tem muito a informar sobre o desenvolvimento das habilidades musicais. Isto mostra-se problemático à compreensão dos fazeres musicais como prática laboral, pois, ao ressaltar o caráter espontâneo atribuído àquelas, atesta a sua incompatibilidade com elementos a estruturarem, no plano simbólico, a sociedade do trabalho moderna: a ascese, o esforço individual, etc.

Esta sociedade, como aponta Weber (2004), fez do trabalho uma finalidade em si, tornando o comportamento obsessivo a persegui-lo uma de suas mais importantes características. O talento seria uma espécie de atalho para tal perseguição utópica, a colocar em risco, portanto, a própria utopia. Alguns questionamentos podem ajudar a elucidar a questão: como poderia ter valor, em uma sociedade que valoriza a eterna busca,

certo modo, privilegiada.

aquilo que se apresenta como ponto de chegada? Não havendo ascese que caracterize a compreensão comumente partilhada sobre o dom, o que restaria às atividades que lhe têm como elemento essencial a justificá-las? Das contradições apontadas por tais indagações, é possível extrair o papel conflituoso desempenhado por ocupações que têm no talento um elemento a estruturar o seu campo – a exemplo daquelas vinculadas às artes – e os valores associados ao trabalho na sociedade moderna. Poderíamos resumir a complementaridade do referido embate, com consequência para a configuração objetivada e simbólica do campo musical, a partir da seguinte esquematização:

Figura 4 – Continuum entre o campo musical e profissional (Talento/Trabalho)



Fonte: elaboração do autor (2020).

Ainda que alguns músicos partilhem o entendimento de que o dom frequentemente se presta a distanciar o fazer musical de seu aspecto laboral – e verbalizem, vez ou outra, de maneira direta a respeito –, não deixam de reproduzir, em outras situações e contextos, a defesa da relevância primordial do talento para a formação do capital artístico e/ou para o êxito profissional no interior do campo (ver os enunciados transcritos na parte inicial desta seção). Este traço dúbio do que enunciam meus colaboradores é uma consequência dos universos aos quais se põem a dialogar quando buscam na música uma arte de viver. Não podem romper com a *illusio* do talento e, via de regra, não o fazem (à exceção aparente de Elias) por não poderem romper com aquilo de constitui o campo musical em sua essência, ao mesmo tempo em que se veem impelidos a reconhecer o aspecto laboral de suas práticas musicais e todo o empenho nelas empregados no decorrer de suas trajetórias individuais.

O talento compreendido como algo de natureza extraordinária, cujas origens seriam fugidias a uma explicação racional, reforça sua aura transcendental ou mágica, distanciando-o ainda de outro elemento a caracterizar a organização social na qual se pauta

a sociedade moderna: a própria racionalização. A insubmissão à apreensão do dom por meio de prerrogativas exclusivamente técnicas reforça a síntese subjetiva e não racional a lhe configurar. Sua formulação é antiga, podendo ser encontrada já nos cantos a compor a *Ilíada* e a *Odisseia*³⁰, ainda que sua apropriação moderna se mostre muito particular. No presente, atualiza-se no interior do campo musical com reflexos sobre o discurso e prática de seus agentes. Trago aqui somente um exemplo ilustrativo, metonímico, de inúmeros outros que poderiam ser evocados a partir de diversas letras de canções a se direcionarem ao tópico: “Quando a inspiração bate na porta/Entra e traz consigo o tempo bom/Faz do sentimento o dom/Traz uma palavra, um som/Traz por um momento/A chave que abre o coração/O elo, a luz, a criação/Quando a inspiração liberta a alma/Ela dá as costas à razão”³¹.

O forte vínculo socialmente difundido entre as práticas musicais e atributos como o talento, dom ou genialidade acarreta desafios particulares à assimilação profissional dos músicos. Além das significações essenciais/biológicas/divinas/sobrenaturais, as quais se vinculam no senso comum, os atributos mencionados mostram-se de impossível mensuração a priori (MENGER, 2018, p. 7-100), gerando impasses ao seu questionamento crítico dentro das regras do jogo tal como é jogado no campo musical. É o conflito manifesto entre os *habitus* sociológico/etnomusicológico e o musical, que imprime à análise aqui proposta uma série de dificuldades ao seu ecoar entre os próprios musicistas. A legitimação das desigualdades interindividuais pelo talento torna-se, por sua vez, um

³⁰ Uma compreensão dos poetas como porta-vozes da expressividade das divindades reforçam uma atribuição sobre-humana da atividade artística. Transparecem já em textos da *Odisseia*, atribuídos a Homero: “[...] como não é em virtude de uma técnica que fazem poemas e dizem muitas e belas coisas acerca desses assuntos, como tu acerca de Homero, mas em virtude de uma concessão divina, cada um é capaz de fazer apenas isto a que a Musa o inspira. (...) não são humanos estes belos poemas, nem de homens, mas divinos e de deuses, e os poetas não são nada além de intérpretes dos deuses, possuídos por aquele que possui cada um” (HOMERO; LOURENÇO, 2003, p. 40-41).

³¹ Música: *Inspiração* (Flávio Henrique).

combustível à justificativa e naturalização daquelas no campo, tendo a significação inatista do talento um papel essencial à sua não contestação³².

Ao contrário do que ocorre em relação, digamos, às desigualdades relacionadas à distribuição do capital econômico – criticadas, ao menos em suas manifestações mais exacerbadas, por economistas alinhados a diversas perspectivas teóricas (PIKETTY, 2015, p. 9-12) –, as desigualdades no campo artístico são comumente encaradas com naturalidade quando não inspiram admiração:

Por um lado, as desigualdades próprias dos mundos artísticos ilustram de maneira perfeita a cotação das qualidades do trabalho pelo talento e os efeitos de alavanca que daí advêm, fornecendo às diferenças de sucesso uma legitimidade sem falha, numa altura em que os profissionais das artes não escondem a sua preocupação perante as injustiças sociais, as inovações destruidoras do capitalismo e os seus sistemas mercantis de cotação de toda a espécie de valores. Por outro lado, em todos os sectores de actividades nos diversos níveis das qualificações do trabalho, é difundida progressivamente uma lógica de definição e de cotação dos talentos e das competências que exporta o modelo concorrencial já prevalecendo nas artes e no desporto. (...) Mercados onde a concorrência é aceite, ou até reivindicada desde que pura e perfeita, e onde as desigualdades de sucesso são celebradas e exploradas para alimentar o fascínio sem suscitar a indignação contra o monopólio das retribuições, eis um sonho de capitalista! (MENGER, 2005, p. 78).

O trecho acima demonstra o papel exercido pela compreensão essencialista do talento na naturalização das desigualdades no campo artístico. Sendo o atributo apreendido como um divisor de águas a abençoar os poucos que o detém com o sucesso de uma trajetória individual, ineficazes seriam quaisquer ações que visassem expandir a sua abrangência a outros agentes do campo musical, por exemplo. O caráter essencialista assumido pelo talento, em sua compreensão dominante, não o torna passível de apreensão por quem não o “carrega” de modo espontâneo, sendo possível somente o seu desenvolvimento por aqueles indivíduos que já o possuem como atributo inerente. Ideais

³² A visão de Menger (2018) acerca do talento evidencia a concepção mais comum atrelada ao epíteto, associada a uma capacidade essencial/inata de indivíduos. Segundo o autor, “é necessário invocar fatores não observáveis, como talentos, habilidades e outros ‘termos residuais’ que aparecem nas equações salariais, para explicar as diferenças individuais de produtividade entre trabalhadores com capital humano semelhante, uma vez controlados a profissão exercida, o tamanho da empresa e o setor de atividade. Esses fatores não observáveis são a assinatura da heterogeneidade individual: mais do que resultar do investimento em capital ou do acúmulo de experiência, eles parecem qualificar a distribuição a priori de capacidades com as quais os indivíduos são dotados” (p. 57, tradução nossa).

solidários que se prestem à democratização das possibilidades de desenvolvimento de habilidades valorizadas no campo, por exemplo, perdem a razão de existir, pois ele tem suas hierarquias constituídas sob a primazia simbólica do talento.

A discussão acerca da legitimação das desigualdades no campo musical a partir da importância que a visão do talento inato assume no campo musical é abordada em detalhes por Pierre-Michel Menger (2005; 2014). Pretendi, nesta breve introdução à associação exposta (talento – desigualdade), somente trazer alguns elementos que demonstrem o caráter conservador assumido pela “naturalização” de determinados recursos, conhecimentos, competências e/ou habilidades – nos termos de Bourdieu, de determinados capitais – para dinâmica das disputas que se dão no espaço social.

4. “Quando você vai tocar num evento, ninguém quer saber se você é formado ou não”

Crença amplamente disseminada no meio musical, a convicção em torno do lugar dispensável ocupado pelas instituições de ensino de música para o processo de formação musical de instrumentistas destaca-se como uma das principais características do campo. Uma aprendizagem formal, além de minimizada como pré-requisito às avaliações das capacidades musicais dos instrumentistas, é frequentemente encarada como um elemento potencialmente prejudicial à espontaneidade e à musicalidade, atributos tão bem quistos e prezados entre os músicos em suas práticas cotidianas (KINGSBURY, 1988; COSTA, 2015). John Frederickson e James Rooney (1990) acreditam residir (ao menos parcialmente) nesta incompatibilidade, verificada entre mecanismos de legitimação institucional e os valores do campo musical, a responsabilidade pelo fracasso do projeto de profissionalização do trabalho na área.

Na compreensão dos autores, tal ocupação teria afirmado sua reivindicação de status na sociedade burguesa por meio de valores de âmbito estético, tendo esta vinculação nascido já ultrapassada por estabelecer ligações anacrônicas com um universo simbólico em decadência: o da nobreza. A música (ou, ao menos, a parcela desta produção vinculada ao campo de produção restrita), frequentemente referida por seu grande

potencial subversivo, havia se tornado, ironicamente, símbolo de distinção utilizado pela nobreza em relação a uma burguesia financeiramente ascendente durante o Romantismo.

Uma das formas encontradas por agentes do campo musical no intuito de afirmar a autonomia deste em relação às legitimações a ele externas foi através de um mercado de bens simbólicos, cujas regras deveriam ser estipuladas e aplicadas por mecanismos internos (COSTA, 2020). Sua lei de transformação, como a de qualquer campo de produção, reside na dialética da distinção estabelecida entre estrutura e *habitus* a moldar o campo em suas particularidades. A ideia de uma produção voltada a si, baseada em valores estéticos cuja produção estaria a cargos de seres excepcionais (quando não semideuses) a serviço de uma devoção de caráter místico e/ou transcendental, permite o estabelecimento de diversos paralelos entre o campo musical e o religioso, sendo este, por sua vez, dominante no campo de poder durante o período pré-moderno.

Não me refiro, portanto, ao campo religioso em suas características autônomas – marcada por uma forma específica de ascese, pelo desencantamento, o racionalismo e o cientificismo –, mas aquele comum ao mundo aristocrático, em suas valorações místicas e sacralizantes a subjugarem outras esferas de saber/poder aos seus pressupostos. Se, na modernidade, a afirmação de atores e sistemas outros – que não os religiosos – a protagonizarem as definições da realidade (a exemplo da própria ciência) mostrou-se um fator dela distintivo, no campo musical, as explicações amplamente aceitas sobre o seu domínio tiveram destinos que se aproximavam cada vez mais daquelas comuns às antigas ordens religiosas³³.

Na análise de Kingsburry sobre o cotidiano musical conservatorial nos EUA, por exemplo, são recorrentes os paralelos percebidos pelo autor entre a devoção sagrada e aquela partilhadas por músicos e demais agentes no contexto. Em suas palavras, o espaço do conservatório “é provavelmente mais apropriadamente comparado a um seminário que a uma escola profissional, pois o foco da atenção do treinamento no conservatório se

³³ Muitas das distinções analisadas por Bourdieu entre o campo religioso e o econômico (BOURDIEU, 2006) se aplicam também em relação às especificidades do campo musical em relação ao último.

assemelha antes a uma inculcação de devoção que uma preparação para uma carreira³⁴” (1988, p. 19, tradução nossa). São muitas as constatações elencadas pelo autor a partir dos enunciados e práticas de seus interlocutores em um lócus de pesquisa cujos atores se propõem, constantemente, a distanciar a prática musical do plano da racionalidade: o valor sagrado da música ali partilhado, a compreensão dos fazeres musicais legitimados como expressões divinas, a performance musical ritualizada, a busca de uma execução com “alma” por aqueles vinculados à performance musical, a fuga da “rigidez” da partitura, a concepção de uma música séria/não secular. Daí uma corriqueira aproximação, na literatura, entre as compreensões mundanas de música e religião.

Como sistema cultural – com uma explicação da ordem das coisas e com padrões próprios de conduta –, uma prática musical se assemelha a uma prática religiosa. De acordo com ordenações da lógica e do comportamento, tornar-se músico sinfônico, jazzista ou sambista tem algo em comum com tornar-se católico, evangélico ou espírita (sem correspondência, é claro). (SALGADO, 2005, p. 154).

[...] a arte foi criada para agir como receptáculo para os fragmentos de antigos sentimentos cósmicos anteriormente associados ao estado e à religião. A arte estava se tornando uma nova forma de religião que evolvia contemplação estética. [...] Esta definição religiosa de beleza é fortalecida em poder como uma ideologia – porque se encaixa na ideologia emergente do indivíduo Romântico em busca da autoconsciência e da experiência pessoal. No entanto, para julgar a beleza, era necessária a capacidade conhecida naquele tempo como “gosto”, um sentido imediato de beleza julgado independentemente da reflexão. Esta era uma capacidade que só poderia ser desenvolvida através de uma imersão em uma determinada cultura de arte e ideias³⁵. (FREDERICKSON; ROONEY, 1990, p. 200-201, tradução nossa).

As profissões modernas, em contrapartida, se definiram em torno de valores e características outras, destoantes de premissas estéticas, religiosas e/ou hereditárias. Constituindo-se como campos de especialização, tornaram-se dependentes de

³⁴ “[...] a conservatory is probably more appropriately compared with a seminary than with a professional school in that the concentrated focus of conservatory training seems more an inculcation of devotion than a preparation for a career”.

³⁵ “[...] art was made to act as the receptacle for the shreds of old cosmic feelings formerly associated with the state and the church. Art was becoming a new form of religion which involved aesthetic contemplation. (...) This religious definition of beauty increased in power as an ideology because it fit in with the emerging ideology of the Romantic individual pursuing self awareness and personal experience. Yet to, judge beauty, one needed the capacity known at that time as “taste” an immediate sense for beauty judged independently of reflection. This was a capacity which could be developed only through immersion in a given culture of art and ideas. (DAHLHAUS, 2982)”.

treinamento formal e de certificações anônimas e impessoais, destinadas a avaliar conhecimentos objetivamente mensuráveis, o que lhes garantiu um vínculo ideológico com um universo valorativo racional e cientificista que se fortalecia na ordem capitalista industrial.

Enquanto o campo de produção artística afirmava sua autonomia em torno de valores subjetivos e, muitas vezes, tomados por ideais sacralizantes, místicos ou religiosos – crenças em dotes musicais essenciais aos indivíduos e desigualmente distribuídos (dom, talento, genialidade, vocação, etc.), na produção musical como expressão emocional do músico criador/intérprete, criatividade, inspiração, devoção a grandes músicos etc. – as profissões no mundo burguês se constituíam em torno de projetos racionais de produção e avaliação do conhecimento, baseados em qualificações e certificações objetivas. “Batuque é um privilégio/Não se aprende samba no colégio” (ROSA; VADICO, 2000), diziam os compositores Noel Rosa e Vadico, demarcando um distanciamento entre o cultivo das habilidades musicais e processos formativos escolares (formais). O hiato entre os valores dominantes no campo musical e aqueles a sustentar as demais profissões na contemporaneidade são notados na caracterização do período realizada por Sennet:

A era moderna costuma ser considerada uma economia da capacitação, mas o que é exatamente uma capacitação? A resposta genérica é que se trata de uma prática do treinamento. Neste sentido, a capacitação contrasta com o *coup de foudre*, a inspiração súbita. O atrativo de inspiração está em parte na convicção de que o talento bruto pode substituir o treinamento. (SENNET, 2009, p. 48).

A oposição entre as crenças no talento e no treinamento, portanto, vieram a acirrar os contrastes estabelecidos entre o campo musical e as características essenciais comuns às profissões modernas.

Os conservatórios e, posteriormente, as universidades de música foram os projetos que mais aproximaram a formação musical de uma organização racional. Por outro lado, fizeram-se, frequentemente, reféns das legitimações de ordem equivalentemente estéticas e subjetivas, comumente individualistas, prestando-se, em contraste aos ideais de universalismo, a nortear a pedagogia e, de modo mais amplo, a razão modernas (GADOTTI, 2000; TRAVASSOS, 2005, p. 14-16) à reprodução e institucionalização de

desigualdades à qual a compreensão essencialista do talento/genialidade dominante no campo ao qual se reporta (KINGSBURY, 1988; TRAVASSOS, 2005, p. 16-17). A ambiguidade de tal posicionamento dificulta, por sua vez, qualquer pretensão em figurar enquanto instituições indispensáveis aos fazeres musicais exemplares ou mesmo à profissionalização musical entre seus contemporâneos, papel geralmente ocupado pelas instituições educacionais legitimadas como espaços de formação para as profissões modernas (ABBOT, 1988; MACHADO, 1995; MACDONALD, 1999).

Kingsbury (1988) reafirma a relevância de ideias como talento e musicalidade para a distinção e hierarquização entre estudantes de um conservatório de música estadunidense. José Alberto Salgado (2005), por sua vez, identificou na Escola de Música da UNIRIO um ambiente onde a compreensão do talento como fator capital à organização das práticas coletivas era constantemente questionado por seus agentes. Em ambos casos, porém, os integrantes de tais espaços culturais se posicionam do modo a dialogar com uma concepção estruturada e estruturante do talento, que o reproduz como um divisor de águas nas hierarquizações e julgamentos estabelecidos no campo, com consequências visíveis nas configurações das instituições educacionais. Elisabeth Travassos (2005, p. 16-17) exemplifica a constatação a partir da estruturação dos cursos de graduação em Música da própria UNIRIO:

As diferenças de valor entre os cursos, percebidas por professores, dirigentes e estudantes, têm ligação com as orientações quantitativa e qualitativa, ou mesmo com essa forma moderna de individualismo conspícuo oferecida pelo estrelato na indústria cultural. As maneiras como os estudantes modelam, transformam e negociam seus projetos de carreira durante o período escolar também estão ligadas àquelas orientações [...] Tal hierarquização é produto da organização da vida musical e das ideologias que a sustentam. A valorização da “criação” sobre a “reprodução” (tanto no sentido de realização sonora de um texto escrito, a partitura, quanto no de transmissão do saber), da regência sobre a execução instrumental ou vocal, da execução solista sobre a coletiva, e de todas essas sobre o ensino de música, institui uma pirâmide que tem no seu ponto mais alto as práticas nas quais se exigem identificação individualizada do produtor de música, sua “assinatura”.

Dados extraídos da PNAD³⁶ 2019 (COSTA, 2020) não possibilitam inferências a respeito da influência objetiva do diploma na área de Música sobre a inserção dos agentes

³⁶ Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios.

no campo no mercado de trabalho e sobre seus desdobramentos no Brasil. Isto porque o questionário a embasar a pesquisa não traz especificações qualitativas acerca do diploma dos entrevistados. De todo modo, outra informação de grande relevância contida na Pesquisa deve ser trazida à reflexão. Os testes de independência estatística rejeitam a hipótese de diferença de escolarização entre os músicos formalizados e não formalizados, tendo a conclusão do ensino superior como corte de referência. Isto traz alguns indícios da menor relevância do diploma de ensino superior (em qualquer área) para a atuação na como musicista no Brasil, ao atestar certa homogeneidade no perfil de escolaridade dos trabalhadores formais e informais, atípica ao mercado de trabalho de um modo geral. Ademais, é possível inferir a existência de um menor incentivo à obtenção do diploma de ensino superior na área visando formalização do vínculo de trabalho, por musicistas. Os dados reforçam a particularidade da inserção institucional do trabalho de musicistas, uma vez que empresas e instituições – públicas e privadas – são as responsáveis pela parte mais significativa da formalização dos trabalhadores no mercado de trabalho brasileiro.

Entre meus interlocutores, com experiências acadêmicas ou não, era recorrente a percepção de que a passagem por uma Universidade de Música, embora propiciasse importantes vivências a quem a protagoniza, pouco influiria na prática da performance musical além dos domínios da instituição e tampouco no êxito de sua apropriação na condição de profissão (à exceção, possivelmente, de Aline):

O que se faz aqui [Na Escola de Música da UFBA] é voltado para música erudita e, principalmente, a contemporânea. No curso de música popular, é música contemporânea. Isso não tem absolutamente função nenhuma pro meu trabalho, né? No que eu faço no bar, no barzinho. (Elias)

Tudo bem, eu não estou gravando música na academia, mas, pra mim, é minha profissão, né? [...] Eu faço já faz muito tempo e ainda tenho pegado esses conhecimentos dos livros, de algumas pessoas, ainda que não tenham certificação. Muitos conhecimentos faltam ainda, no [âmbito] acadêmico, mas eu acho que eu sinto que sou profissional no que eu faço. Pelo menos é meu interesse que seja bem feito. (Rocío)

Essa questão acadêmica, né? Os musicistas acadêmicos têm – acho –, em geral, esse imaginário que a gente está [tocando] na rua porque não teve outra opção. Porque não conseguimos esses conhecimentos acadêmicos que eles têm. Mas eu penso que a música, quem faz música, se é músico de verdade, faz para ser escutado. E se a gente

ficar esperando um concerto, ou uma apresentação “X”... Primeiro: um concerto, por exemplo, de uma sinfônica, ou, sei lá, vai ter um público bem específico pra escutar. [...] Enquanto, se você quer ser escutado mesmo, pelas pessoas em geral, não tem outro cenário melhor que a rua, entendeu? (Rocío)

– Você chegou a, fora desses contextos, ter um estudo mais formal? Uma coisa de Escola de Música, Conservatório, essas coisas, não?

– Não, não. Na verdade, minha escola sempre foi [o] celular. Tá olhando aí, computador, ia pra *lan house* pra olhar os vídeos. Porque [eu] não tinha oportunidade de ir pra show naquela época. Aí eu ia e sempre achei aquilo dali como um estudo também, né? Ia sempre olhando. Na verdade, a galera fala aqui “sugando”. Tipo, você posta um vídeo a galera tá olhando, a galera fala: “– Ah, cê [sic] tá sugando, né?”. Aqui é assim. (Léo)

Não que a gente ganhe melhor [por ter passado pela Universidade de Música], porque no final das contas quando você vai tocar num evento ninguém quer saber se você é formado ou não. Mas eu acho que isso te coloca numa posição melhor de você saber que você é um profissional, de que você é preparado como um enfermeiro é preparado para estar ali no hospital fazendo um atendimento, isso é bacana. (Aline, parênteses meus)

Léo, que indica ter no aparelho celular a sua principal escola, é o único entre meus interlocutores que declarou ter performance musical como sua única fonte de renda. À época do Campo, apresentava ainda uma renda média, oriunda de seu trabalho como instrumentista, superior à maior parte de seus colegas os quais pude entrevistar para a presente pesquisa³⁷.

Da declaração de Aline, é possível extrair, por outro lado, que o estudo universitário acaba propiciando ao músico formado outras vantagens que não aquela diretamente relacionada ao direito de exercer a profissão. A musicista cita o exemplo da autoestima (individual e de caráter psicológico) como possível influência ao reconhecimento pessoal na condição de profissional. Meus interlocutores, de um modo geral, mesmo ao ressaltarem a relevância da educação formal para a atuação musical, não o fazem colocando aquela como pré-requisito ao domínio da performance:

Claro que sim [gostaria de se dedicar mais à música]. Foi exatamente esse o motivo de tentar o curso de Licenciatura [em Música], pra aprimorar essa questão. Também um

³⁷ Não à toa, foi entre eles o que sofreu os mais severos impactos no período da pandemia de Covid-19. Infelizmente, os contatos que consegui estabelecer com o músico no período foram curtos e espaçados (no tempo), sendo infrutíferas minhas investidas em entrevistá-lo também durante o período de restrições às atividades musicais provocadas pelo coronavírus.

sonho de fazer um projeto no meu bairro, sabe? Que também seria uma forma de tirar as crianças de determinados ambientes. De expor as crianças a determinados estímulos musicais, porque o que aconteceu comigo foi uma questão de encantamento, sabe? Ao ter o contato com aquela música. (Mário)

[Aprendi a tocar] Com aula, aula particular. Não fui autodidata, foi aula mesmo. Fiz esses dois cursos, passou muito tempo... eu sempre fui musicista de rua, né? Nunca entrei em faculdade nenhuma pra estudar a fundo a questão da música em si. Fiz uma oficina de música também aqui na UFBA, durante 6 meses. (Kátia)

Os discursos analisados se remetem à dispensabilidade da passagem por uma instituição de ensino formal ao exercício da ocupação. Sem qualquer vivência musical em tais espaços, Mário se apresenta profissionalmente em bares e casas de shows na cidade de Salvador. Kátia, mesmo com algumas experiências em cursos regulares de música, não necessita comprová-los para atuar na área. A vivência universitária de Aline na Escola de Música da UFBA demonstra pouca relação com os trabalhos que realiza cotidianamente – excetuando-se aqueles referentes à prática docente –, embora a musicista daquela se recorde por deter uma grande importância como “experiência de vida”. Elias, que se classifica como autodidata, já atuava profissionalmente como cantor e violonista muito antes de iniciar seus estudos universitários em Música. Ele não teve contato, anteriormente ao ingresso no curso de composição da UFBA, com aulas particulares, escolas de Música ou cursos preparatórios, tendo àquela se vinculado somente aos 42 anos de idade. Dos nove entrevistados para a presente pesquisa – incluindo Teresa, musicista e empresária – somente três possuem formação acadêmica (graduação) na área de música. Além destes, Elias encontra-se atualmente vinculado à graduação e Rocío, ao mestrado na área, não havendo ambos, no entanto, cursado a graduação em Música.

O capital cultural de, digamos, um engenheiro pode ser sancionado pelo diploma portado, como comprovação de sua capacidade de atuação enquanto tal em uma eventual entrevista de emprego. O diploma representa o capital cultural em sua forma institucionalizada, sendo elemento de distinção pelos poderes que sua posse propicia evocar. Um estudante poderá se declarar enfermeiro após a conclusão dos estudos universitários na área, permitindo-o a atuação profissional. Um historiador estará capacitado a emitir laudos técnicos a uma empresa privada, um jornalista, a atuar em uma

grande emissora de TV nacional e um técnico em aviação, a pilotar um avião comercial somente após demonstrarem qualificação para o exercício das respectivas funções por meio de certificados e diplomas previamente obtidos.

No campo musical, por outro lado, a obtenção de tais certificações – em nível básico, técnico ou superior – não é tida como requisito e tampouco garantia de um bom desempenho no âmbito da performance. Isso explica, por exemplo, o alto índice de agentes à margem das universidades de Música com incursões exitosas no campo³⁸ e também o significativo número de discentes de cursos universitários de Música que, neste estágio, mostram-se já profissionalmente atuantes. (SALGADO, 2005, p. 222-231; KRONEMBERGER, 2016, p. 17-18). Longe dos diplomas, a avaliação das competências apresentadas pelos agentes do campo se manifesta nos julgamentos cotidianamente a elas atribuídos a partir da própria atuação dos músicos, sendo um atalho possível ao seu acesso o recurso à reputação, um tipo particular de capital simbólico (MENGER; 2014, p. 102-229).

Para a demonstração do domínio da competência técnica da performance musical, portanto, os músicos devem se expor e o modo pelo qual podem o fazer é através da própria prática musical. Não há diploma ou certificado que os conceda livre acesso a qualquer ambiente ocupacional com o qual almejam se engajar, ainda que possam, eventualmente, mostrarem-se importantes facilitadores:

Tem alguém, um amigo, que tá tocando num bar, num restaurante, e ele diz pra mim: “– Olhe, Elias, como é que tá? Você tem tocado muito?”. Eu: “– Rapaz, não. Eu tô [sic] com um dia aí livre, não tenho tocado nos sábados”, “– Ah, rapaz, então faz o seguinte: vai lá no restaurante onde eu tô [sic] tocando, o restaurante tal, assim, assim”, dá todas as dicas. “– É que sábado, lá, o dono do restaurante tá querendo alguém pra tocar”, “– Ah, é? Que bom, massa”. “– Então vá lá, mas, pra ficar uma coisa legal, o que é que você faz? Você pode ir no dia que eu estou tocando”. “– E qual o dia que você tá [sic] tocando? Na sexta feira? Então pronto. Eu vou lá na sexta”. Eu vou naquele dia que o colega está tocando e canto umas duas ou três músicas, pra que o dono do restaurante – ou gerente, quem quer que seja responsável, quem vai contratar –, que essa pessoa veja, pra que ela tenha a ideia do que que eu toco. Isso já aconteceu bastante comigo. Então, o que que acontece? Primeiramente, quando você faz aquela apresentação ali,

³⁸ Dados obtidos por meio do banco da PNAD de 2019 (COSTA, 2020, no prelo) atestam que somente 22,6% dos músicos no período se declararam portador de qualquer diploma de ensino superior. Os números não permitem distinguir, no entanto, os diplomados em Música daqueles que passaram por formação universitária em outras áreas, sendo a proporção daqueles, possivelmente, ainda inferior àquela dos portadores de diploma em outras áreas.

que é uma “canjinha³⁹”, o público já reage. Geralmente, você pode ser aplaudido se as pessoas gostarem, adorarem. E isso é o ponto que conta, né? As pessoas ficam: “– Poxa, desse cara aí o povo gostou. Então, vou chamar ele pra tocar aqui.” (Elias)

Fui fazer *backing vocal* da música “Um amor puro”, de Djavan. Tem um colega meu, chamado Diogo, um grande amigo. Aí Jaime ouviu e me chamou, quando eu tava [sic] indo embora. Falou: “– Olha, eu gostei de sua voz. Achei parecido com a voz de Chet Baker e não sei o quê e tal. Você trabalha com alguém, com essa questão de música e tal?”. Eu falei: “– Não”. Aí, ele me deu o endereço da casa dele e me disse para aparecer no dia marcado, que eu não lembro qual foi o dia. (Mário)

[...] depois disso, aconteceu um fato interessante, que foi poder tocar com a Baby Consuelo. A gente consegue montar um arranjo, [...] que era a abertura do carnaval de 2014, junto com a Orquestra Sinfônica da Bahia. Só que nessa música, que era o Brasileirinho, o arranjo, ele se constituía do violino, do Olodum e Baby. Éramos nós três. [...] A gente montou e foi uma coisa, assim, apoteótica. Foi ali, no Farol da Barra. As pessoas adoraram, piraram. E daí começou a minha caminhada. Depois trabalhei com Luiz Caldas, comecei a trabalhar com Saulo [Fernandes]. (Túlio)

É através de sucessivas demonstrações práticas que o músico é chamado a demonstrar o domínio daquilo que se propõe a realizar. Tal forma de apresentação do capital cultural acumulado em muito difere-se daquela cortejada por profissionais na modernidade, os quais, via de regra, enxergam no diploma uma espécie de pré-requisito formal para a atuação profissional ou, ao menos, para um melhor posicionamento no campo das profissões. Tampouco possibilita aos músicos um monopólio da atuação sobre o mercado no qual atuam, falhando no atendimento um dos pré-requisitos citados por Larson para que uma ocupação se torne uma profissão. Segundo a autora, aquela deve (1) criar um mercado; (2) estabelecer um monopólio sobre aquele mercado e (3) criar uma autoridade cultural a monopolizar o status e privilégios de trabalho. Em defesa próxima, ainda que não similar, Eliot Freidson (1998) aponta as seguintes diretrizes para a caracterização de uma profissão: expertise, credencialismo e autonomia. A primeira reporta-se à especialização em uma determinada área, em consequência de um processo de treinamento e prática; o segundo, ao próprio sistema de treinamento e certificação – institucionalizados e a garantir a integridade e exclusividade de seus protagonistas; o

³⁹ A “canja” é uma expressão êmica, muito utilizada no intuito de representar participações de musicistas em shows de terceiros. Geralmente de curta-duração, permite a seus protagonistas a demonstração do capital artístico acumulado (habilidades musicais) ao público e a eventuais contratantes.

último, por sua vez, remete à garantia de autonomia aos trabalhadores do campo, cujo arbítrio seria assegurado pelo processo de formação e engajamento com a área.

Tendo o campo musical autonomia e autoridade no julgamento sobre a produção de bens simbólicos que o permeia (BOURDIEU, 1996b; COSTA, 2020), o mesmo não se aplica, via de regra, àquilo que diz respeito ao trabalho, ou, mais especificamente, à dinâmica da ordem financeira a nortear os fazeres musicais quando postos em diálogo com o campo econômico. No Brasil – e, conseqüentemente, em Salvador –, mais precisamente, além de não deter o monopólio sobre o processo de formação institucional a garantir a exclusividade na atuação profissional na área, o campo musical não foi capaz de estabelecer aquilo que Larson se refere como uma autoridade cultural que se preste a assegurar o status e privilégios do trabalho. Sendo assim, inúmeras iniciativas no intuito de regulamentar a profissão dos músicos e assegurar-lhes o monopólio da atuação profissional no campo enfrentaram enorme resistência não só externa, mas em seu interior.

O fato pode ser verificado na baixa adesão de músicos à sindicalização no país⁴⁰ ou mesmo à vinculação à Ordem dos Músicos do Brasil (OMB) – sem entrar aqui em juízos de valor sobre os deméritos da última na atuação em prol da regulamentação do exercício da profissão no Brasil⁴¹ e do acesso aos direitos dela advindos, também de influência inquestionável sobre o quadro. A letra de uma canção gravada pelo grupo “Mundo Livre S/A” – Muito obrigado (ZEROQUATRO, Fred; BAC; TONY, Xef; et al, 2003) – ilustra a verificada resistência à institucionalização dos processos de formação e à regulamentação institucional dos fazeres musicais protagonizadas pelos próprios agentes do campo. Tais conflitos expressam o que alguns autores entendem como o “permanente estado de tensão dialética entre o exercício do poder e a prática da liberdade artística”⁴² (KRONENBERGER 2016, p. 14), representando uma das faces das disputas entre os campos musical, econômico e profissional no campo de poder. A transcrição integral a constar

⁴⁰ Em comunicação direta com a diretora do trabalho do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro (SindMusi) – Luciana Requião –, ela informou haver somente 9994 musicistas cadastrados na instituição em todo o estado, sendo que uma parcela significativa não se encontrava em dia com as contribuições financeiras à entidade.

⁴¹ Para maiores informações sobre o tópico, ver Mendonça, 2003.

⁴² Ver também Tyler Cowen (2005).

abaixo deve-se à capacidade da referida canção em sintetizar, por meio da letra que também a constitui, as tensões verificadas:

Quem precisa de ordem pra moldar?
Quem precisa de ordem pra pintar?
Quem precisa de ordem pra esculpir?
Quem precisa de ordem pra narrar?
Quem precisa de ordem?

Agora uma fabulazinha
Me falaram sobre uma floresta distante
Onde uma história triste aconteceu
No tempo em que os pássaros falavam
Os urubus, bichos altivos, mas sem dotes para o canto
Resolveram, mesmo contra a natureza, que haveriam de se tornar grandes cantores
Abriram escolas e importaram professores
Aprenderam dó, ré, mi, fá, sol, lá, si
Encomendaram diplomas e combinaram provas entre si
Para escolher quais deles passariam a mandar nos demais
A partir daí, criaram concursos e inventaram títulos pomposos
Cada urubuzinho aprendiz sonhava um dia se tornar um ilustre urubu titular
A fim de ser chamado por vossa excelência

Quem precisa de ordem?
Quem precisa de ordem pra escrever?
Quem precisa de ordem?
Quem precisa de ordem pra rimar?
Quem precisa de ordem?

Passaram-se décadas até que a patética harmonia dos urubus maestros
Foi abalada com a invasão da floresta por canários tagarelas
Que faziam coro com periquitos festivos e serenatas com sabiás
Os velhos urubus encrespados entortaram o bico e convocaram canários e periquitos
e sabiás
Para um rigoroso inquérito
"Cadê os documentos de seus concursos?", indagaram
E os pobres passarinhos se olharam assustados
Se olharam assustados
Nunca haviam frequentado escola de canto pois o canto nascera com eles
Seu canto era tão natural que nunca se preocuparam em provar que sabiam cantar
Naturalmente cantavam
"Não, não, não assim não pode. Cantar sem os documentos devidos é um desrespeito
à ordem!"
Bradaram os urubus
E, em uníssono, expulsaram da floresta os inofensivos passarinhos
Que ousavam cantar sem alvarás
Moral da história: em terra de urubus diplomados não se ouve os cantos dos sabiás
Em terra de urubus diplomados não se ouve os cantos dos sabiás

Quem precisa de ordem?
Quem precisa de ordem pra dançar?
(O samba)
Quem precisa de ordem?
Quem precisa de ordem pra contar?
Quem precisa de ordem?
Quem precisa de ordem pra inventar?
Quem precisa de ordem?
Gonzagão, Morengueira
precisa o quê?
Dona Selma, Adoniran
precisa não!
Chico Science, Armstrong
precisa o quê??
Dona Ivone, Dorival
precisa não!
(ZEROQUATRO, Fred; BAC; TONY, Xef; et al, 2003).

Em clara (ainda que implícita) alusão à OMB em suas primeiras linhas, a letra da composição sintetiza a distinção valorativa dominante nos campos econômicos – em suas interlocuções com o campo profissional – e musical de modo alegórico. O fazer musical, sinônimo de liberdade e espontaneidade, é simbolizado pelos pássaros (sabiás e periquitos), os quais, naturalmente, possuem os dotes para o canto. O coro lúdico dos periquitos festivos é contrastado à artificialidade das instituições de ensino e de

regulamentação – dominadas pelos urubus –, cujos títulos pomposos e inquéritos descabidos pelos quais se responsabilizam prestam-se exclusivamente a atribuir habilidades falseadas àqueles que não a possuem de modo natural. Conclusiva, a estrofe final se presta a homenagear figuras de relevância na música brasileira e estadunidense (Luiz Gonzaga, Moreira da Silva, Selma do Côco, Adoniran Barbosa, Louis Armstrong, Dorival Caymmi, entre outros), ressaltando seus respectivos êxitos como pássaros livres, dispensando todo e qualquer tipo de atestados concedidos por urubus burocratas. A letra da canção ilustra exemplarmente o insucesso da empreitada de profissionalização referente ao ofício de músicos, expondo o choque entre os valores dominantes nos supracitados campos:

Figura 5 – Continuum entre o campo musical e profissional (Comprovação pela prática/Diplomas e certificados)



Fonte: elaboração do autor (2020)

É neste “rompimento” entre ambos – campos musical e profissional (em sua interlocução com o campo econômico) –, compreendido como uma das características da curiosa indissociabilidade entre eles (COSTA, 2020), que, novamente, podemos verificar outras respostas às particularidades da relação educação formal/profissão na área. Ao ver reproduzido em seus espaços, ainda que de modo ambíguo e, às vezes, imperfeito, valorações características ao campo musical (KINGSBURRY, 1988; TRAVASSOS, 2005), as instituições formais de ensino de música consequentemente se posicionam em antagonismo aos valores dominantes nos campos econômico, o que pode ser verificado através do relato de Salgado:

Associado a um domínio do fazer artístico, especialmente sob determinada ideologia de neutralidade/universalidade estética e “sem interesses comerciais”, o conhecimento musical tem sido transmitido e cultivado na universidade como num espaço relativamente isolado. Tal como é projetada pelo curso universitário (no Brasil

em geral e na UniRio em particular) e como é construída por muitos de seus estudantes, a profissão musical não envolve negócios e riscos significativos para o capital que circula na indústria musical, isto é, ela tende a desenvolver-se à parte do jogo econômico mais proeminente nessa indústria. Os critérios e índices quantitativos aplicados pela indústria são desvalorizados no discurso de professores e estudantes, em prol da valorização da “qualidade” musical – esta sim um interesse legítimo e, acredita-se, não mensurável por vendas de discos, quantidade de público etc. (SALGADO, 2005, p. 98-9).

Na análise do autor, é possível perceber, portanto, que o campo educacional na área se mostra em maior interlocução com o campo musical – por meio do subcampo de produção restrita – que com o econômico, nutrindo com o primeiro importantes afinidades estruturais. Mesmo assim, a obtenção de diplomas em instituições formais de ensino é insuficiente para a consagração simbólica de agentes no campo musical, ainda que o consideremos exclusivamente em sua face restrita. É possível perceber no campo uma grande desvalorização do capital artístico/cultural em seus formatos institucionalizado e objetivado em detrimento àquele incorporado, passível de demonstração prática em situações objetivas de performance. O fenômeno também é verificado no subcampo de grande produção, reiterando a dissociação entre estudo formal e reconhecimento profissional/econômico em seu interior.

Como busquei demonstrar, na presente seção, as múltiplas formas de distanciamento/complementariedade entre a ocupação musical e as vivências em instituições formais de ensino na área são postas a meus interlocutores como uma das peculiaridades à experiência de profissionalização no campo. Diferentemente das profissões modernas, para as quais a obtenção do diploma ou certificado apresenta-se como requisito indispensável à atuação profissional, na área de Música, a avaliação das competências dos agentes são mensuradas pela prática musical. “O melhor diploma é o último concerto”, revela um instrumentista vinculado a uma orquestra do Rio de Janeiro à pesquisadora Gabriela Kronemberger (2016, p. 19). O insucesso na formulação e instauração de um sistema de treinamento institucionalizado a monopolizar os processos formativos e o fornecimento de quadros a integrar a força de trabalho na área mostra-se inquestionável. Situações limite, nas quais relativa “irrelevância” desta vivência formal para as atividades exercidas em ambientes profissionais por musicistas, também são verificadas,

sendo abordadas por Salgado (2005, p. 223-224) e Travassos (1999) em pesquisas com estudantes universitários.

As instituições de ensino na área de Música no Brasil, a incluir aquelas de nível superior, se prestam, de modo geral, a reforçar ainda mais valores ligados ao próprio campo, abdicando de assumir um papel de protagonismo relacionado ao processo de profissionalização dos musicistas. Com o acesso aberto à atuação na área, as avaliações, certificações e diplomas concedidos por escolas, faculdades e universidades de Música em forma de capital artístico institucionalizado tornam-se dispensáveis à inserção no mercado de trabalho na área, borrando as linhas a distinguem profissionais de amadores, típicas às profissões modernas. Se não há o que ateste de maneira adequada e inequívoca a profissionalização no campo, que se constitui em relação dialética com os valores de liberdade de criação/interpretação (vide a letra da canção “Muito obrigado”), não somente as instituições de formação, mas todas aquelas destinadas à garantia do monopólio e assistência ao exercício profissional mostram-se comprometidas em suas atividades. Aquelas que optam por caminhos particulares de avaliação/categorização – a exemplo da OMB, união de compositores e dos diversos sindicatos locais – encontram, frequentemente, grande resistência à atração dos músicos aos seus quadros. Ainda que existam fatores individuais e subjetivos a influenciar tais adesões, é possível notar, no antagonismo, que sua existência representa em relação aos valores do campo, uma resistência interna à hegemonia de suas práticas. A composição de Fred ZeroQuatro, Bac, Xef Tony, Areia e Marcelo Pianinho ilustra, de modo singular, os referidos conflitos.

Dito isso, é importante salientar que o fracasso do projeto de profissionalização dos músicos – atestado por Frederickson e Rooney (1990) – é confirmado por minhas vivências em Campo e pelo diálogo com a literatura aqui evocada. O ofício dos musicistas não atende aos requisitos estipulados por estudiosos das profissões para obtenção do status profissional, gerando impasses à análise aqui empreendida. A música se configura como o que aqui eu denominaria como não-profissão, por apresentar características não só distintas das profissões modernas, mas antagônicas àquilo que distingue as últimas.

A prática musical e as virtudes a partir dela evocadas por musicistas mostra-se a principal referência a legitimar ou revogar o direito de entrada na ocupação musical,

promovendo inúmeras diferenciações entre tal formato e aquele destinado a promover tais legitimações no moderno campo econômico. Ao aproximar os critérios de profissionalização daqueles valores dominantes em seu interior, o campo musical distancia seus agentes do diálogo entre o campo profissional e o campo econômico – comum às profissões modernas.

5. Considerações finais

As partir de vivências em Campo a partilhar com meus interlocutores experiências de trabalho com música e de entrevistas com eles conduzidas, foi possível perceber algumas das particularidades de suas vivências laborais no que diz respeito a sua assimilação profissional à luz das reflexões presentes na literatura sobre o tema. Fez-se notar, em particular, como o hiato entre valores projetados sobre fazer musical e a assimilação da condição profissional de músicos se manifestam em situações cotidianas, gerando condições particulares ao exercício do ofício. Algumas das características do trabalho musical são partilhadas com profissões de natureza semelhante, enquanto outras, às quais me atentei com particular atenção no presente artigo, mostram-se peculiares (ainda que não exclusiva) à vivência de musicistas. Dentre estas, me dediquei a dissertar acerca de três⁴³ por mérito de terem se destacado a partir da decantação das experiências de campo ou dos relatos colhidos durante o processo – (1) o distanciamento entre o fazer musical e o ideal da ascese; (2) a ausência de certificações objetivas e científicas legitimadas enquanto mecanismos eficientes de avaliação da produção artística/musical; (3) associação da habilidade musical a atributos essencialistas tais como o talento, o dom, a genialidade ou a vocação.

É possível destacar uma vinculação socialmente difundida do fazer musical a valores conflituosos à visão moderna do trabalho, que tem na ascese um de seus pilares. Do discurso de meus interlocutores, podemos apontar as categorias “lazer”, “vadiagem” e “vagabundagem” como características atribuídas por pessoas de seus círculos de

⁴³ Sobre outras de tais particularidades, discorrerei na versão final da tese relacionada à pesquisa aqui referida.

convivência à suas práticas laborais, epítetos cujos significados antagonizam à renúncia dos prazeres imediatistas e mundanos apregoada pela ética protestante.

A ausência de um sistema de certificação formal, racional e pautado em parâmetros científicos é outro fator a contrapor a prática musical à atividade profissional tal como concebida na modernidade. Se por um lado o trabalho no mundo burguês foi erigido tendo como base áreas de especialização bem demarcadas, cujo acesso é viabilizado por critérios objetivos e mensuráveis, os fazeres musicais, em contraste, são avaliados a partir de parâmetros subjetivos, exclusivos e, frequentemente, místicos ou sacralizantes.

A imputação de grande importância a características essencialistas e, portanto, conservadoras – tais como a vocação, o talento, o dom e a genialidade – à atividade dos músicos minimiza a relevância concedida a fatores culturais, sociais e econômicos como condicionantes da produção musical e do envolvimento com o campo. Contribui também para suprimir da compreensão do trabalho musical em seu aspecto laboral, chocando-se com um cotidiano de trabalho intenso e de acúmulo de funções extramusicais vivenciado por muitos de seus protagonistas. Na literatura acerca da maternidade, por exemplo, muito já se pesquisou a respeito de como ideias construídas em relação a uma “vocação para a maternidade” ou do “amor materno” corroboram para ofuscar o intenso trabalho direcionado à tarefa por parte das mulheres (BADINTER, 1985).

Além das peculiaridades já mencionadas, a vivência laboral de meus interlocutores partilha com outras atividades denominadas “autônomas”, algumas características de um trabalho ultra flexível, baseado em contratos temporários, distribuídos em projetos de curta-duração, nos quais é comum o acúmulo de funções e a intermitência do trabalho. Somados, todos esses traços os posicionam em uma situação de trabalho atípica às profissões modernas, mas condizente com aquilo que comumente se projeta como uma idealização do “trabalho do futuro” (MENGER, 2005; 2014; BANCO MUNDIAL, 2019). Sobre o tópico, me furtei a dissertar no presente artigo, reservando sua análise a trabalhos vindouros. Ressalto, entretanto, que o estudo empreendido por Frederickson e Rooney – e aqui reiterado – acerca da incompatibilidade entre os fazeres musicais e profissionais vai se tornando, gradualmente, obsoleto diante de um movimento no sentido inverso: o da

projeção do músico como tipo-ideal do trabalhador criativo (inovador), multifuncional e flexível apontado como tendência nos estudos sobre o trabalho.

Referências

- ABBOT, Andrew. *The System of Professions: An Essay on the Division of Expert Labor*. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.
- ALMEIDA, Sílvio. Luiz de. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- ANUNCIACÃO, Diana; TRAD, Leny Alves Bonfim; FERREIRA, Tiago. “Mão na cabeça!”: abordagem policial, racismo e violência estrutural entre jovens negros de três capitais do Nordeste. *Saúde e Sociedade*, v. 29, n. 1, p. 1-13, 2020.
- BADINTER, Elisabeth. *Um Amor Conquistado: o Mito do Amor Materno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BANCO MUNDIAL. *World Development Report 2019: The Changing Nature of Work*. Washington: World Bank, 2019.
- BECKER, Howard. *The professional dance musician and his audience*. *American Journal of Sociology*. Chicago, v. 57, n. 2, p. 136-144, setembro, 1951.
- BECKER, Howard. *Art worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- BECKER, Howard. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- BLACKING, John. *How Musical is Man*. Seattle: University of Washington Press, 1973.
- BOURDIEU, Pierre. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. 7. ed. Campinas: Papius, 1996a.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996b.
- BOURDIEU, Pierre. *Meditações pascalianas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. O campo econômico. *Política & Sociedade*. Florianópolis, v. 6, p. 15-57, abril, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp, Porto Alegre: Zouk, 2007a.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007b.
- COWEN, Tyler. *Markets and cultural voices: liberty vs. power in the lives of Mexican Amate painters*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2005.
- COWEN, Tyler. *Vibrafonistas no choro e seus processos de formação: mediações e algumas contribuições à educação formal*. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

- COSTA, Rodrigo Heringer. *A música como arte de viver em Salvador*. Tese (Doutorado em Música), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020. No prelo.
- DENORA, Tia. *Beethoven and the Construction of Musical Genius: Musical Politics in Vienna, 1792–1803*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- ELIAS, Norbert; SCHROTER, Michel (Org.). *Mozart: Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- FREDERICKSON, Jon. ROONEY, James. *How the music occupation failed to become a profession*. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. v. 21, n. 2, p. 189-206, dezembro, 1990.
- GADOTTI, Moacir. *Perspectivas atuais da educação*. *São Paulo em Perspectiva*, v. 14, n. 2, p. 03–11, 2000.
- GIL, Antonio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 4 ed. São Paulo: Atlas, 1994.
- HOMERO; LOURENÇO, Frederico. *Odisséia*. Lisboa: Cotovia, 2003.
- KINGSBURRY, Henry. *Music, talent and performance: a conservatory cultural system*. Philadelphia: Temple University, 1988.
- KRONEMBERGER, Gabriela Almeida. *Profissão e performance: um estudo de caso sobre músicos de orquestra*. *Revista Música Hodie*, v. 16, n. 2, 2017.
- LENNEBERG, Hans. *The Myth of the Unappreciated (Musical) Genius*. *The Musical Quarterly*, v. 66, n. 2, p. 219–231, 1980.
- LÜHNING, Angela. “Acabe com esse santo, Pedrito vem aí...” - mito e realidade da perseguição policial ao candomblé baiano entre 1920 e 1942. *Revista USP*, v. 28, p. 194–220, dez/fev 1995/1996.
- MACDONALD, Keith. *The Sociology of the Professions*. Londres: SAGE Publications, 1999.
- MACHADO, Maria Helena (org.). *Sociologia das profissões: uma contribuição ao debate teórico*. In: *Profissões de saúde: uma abordagem sociológica* [online]. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 1995, pp. 13-33.
- MENDONÇA, Amaudson Ximenes Veras. “OMB, obrigado não”: análise social sobre as relações de poder na Ordem dos Músicos do Brasil no Estado do Ceará (1998-2003). *Dissertação (Mestrado em Políticas Públicas e Sociedade)*, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2003.
- MENGER, Pierre-Michel. *Retrato do artista enquanto trabalhador: Metamorfoses do capitalismo*. Lisboa: Roma Editora, 2005.
- MENGER, Pierre-Michel. *The economics of creativity: art and achievement under uncertainty*. Cambridge/Londres: Harvard University Press, 2014.
- MENGER, Pierre-Michel. *Le talent en débat*. Paris: PUF, 2018a.
- MENGER, Pierre-Michel. *Le talent et la physique sociale de inégalités*. In: MENGER, Pierre-Michel (Org.). *Le talent en débat*. Paris: Presses Universitaires de France, 2018b.
- MERRIAM, Alan Parkhurst. *Ethnomusicology of the Flathead Indians*. Chicago: Aldine Pub. Co., 1967.
- MOREYRA, Alvaro. *A Economia da Arte*. *O Observador Econômico e Financeiro*, ano 2. n. 16. p. 68–69, mai. 1937.
- PENNA, Maura. *Música(s) e seu ensino*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2012.

PIKETTY, Thomas. *A economia da desigualdade*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

REQUIÃO, Luciana. “*Eis aí a Lapa...*”: processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa. São Paulo: Annablume, 2010.

ROSA, Noel; VADICO. Feitio de Oração. In: *Noel pela primeira vez*. Vol. 4. Intérpretes: Francisco Alves, Castro Barbosa, Orquestra Tabajara. São Paulo: Velas/Funarte, c2000. 7 CDs. Faixa 2 (2 min 56).

SALAMAN, Charles Kensington. On Music as a Profession in England. *Proceedings of the Musical Association*, 6th sess., p. 107–124, 1879-1880.

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.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações no samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SANTOS, Jocélio Teles dos. *O poder da cultura e a cultura no poder: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil* [online]. Salvador: EDUFBA, 2005.

SCHROEDER, Sílvia Cordeiro Nassif. O músico: desconstruindo mitos. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v.10, p. 109-118, 2004.

SENNET, Richard. *O artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

TRAVASSOS, Elizabeth. Redesenhando as fronteiras do gosto: Estudantes de música e diversidade musical. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, n. 11, p. 119-144, outubro, 1999.

TRAVASSOS, Elizabeth. Apontamentos sobre estudantes de música e suas experiências formadoras. *Revista da ABEM*, v. 12, p. 11.19, 2005.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

WEBER, Max. *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ZEROQUATRO, Fred; BAC; TONY, Xef; et al. Muito obrigado. In: *O Outro Mundo de Manuela Rosário*. Intérprete: Mundo Livre S/A. Pernambuco: Candeeiro Records, c2003. 1 CD. Faixa 3 (4 min 36).