

“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

UFBA/Programa de Pós-Graduação em Música

Doutorado

Subárea do SIMPOM: *Etnomusicologia*

rhcosta@ufrb.edu.br / rodrovas@gmail.com

Resumo: Partindo de um processo de observação participante entre músicos na cidade de Salvador, reflito sobre suas vivências profissionais abordando algumas de suas particularidades. Com atenção voltada especialmente às contradições vivenciadas por tais agentes na busca pela conciliação entre dois campos de características peculiares e distintas – o artístico e o econômico – analiso alguns dos obstáculos encontrados por meus interlocutores à 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; 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, I reflect on their professional experiences addressing some of its particularities. Focusing 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, appear 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.

Keywords: Music; Profession. Labor; Salvador

Introdução

Falar da prática musical enquanto profissão não é da tarefa das mais fáceis. O campo de produção artística, nos termos de Pierre Bourdieu (1996), se afirma na modernidade

¹ Orientadora: Angela Luhning.

ocidental a partir de uma lógica que não somente se diferencia do campo econômico como frequentemente se posiciona como sua antítese. A defesa que dá início ao título do presente documento – feita por um percussionista, hoje motorista Uber, quem conheci em uma de minhas saídas a Campo – exemplifica a assertiva. A ordem musical mostra-se, portanto, escorregadia à uma análise exclusivamente economicista pois a autonomia por ela adquirida pela nova e particular configuração de seu campo a partir do Romantismo (DENORA, 1995; ELIAS, 1995) permitiu que se afirmasse como um mundo econômico² às avessas: o do interesse pelo desinteresse (BOURDIEU, 1996, p.244-245). Entretanto, Howard Becker (1982) demonstrou que uma produção artística nunca é integralmente desinteressada ou fruto exclusivo de uma subjetividade criadora, apresentando-se antes como produto de negociações e conexões variadas entre diversos agentes envolvidos em sua cadeia de produção³. O autor não ignora, porém, ser a busca de uma “arte pela arte”, mais autônoma e, por consequência, menos subordinada a ditames de ordem comercial, um ideal entre muitos de seus praticantes, os quais buscam deliberada e frequentemente por diferenciações e distanciamento em relação aos consumidores de suas obras/produções (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 profissional da música: aquele que necessita extrair do fazer musical o seu “ganha-pão”. Este está entre os quais as discussões a respeito da música enquanto profissão mais pode interessar. Vivenciam cotidianamente as ambiguidades relacionadas à vinculação dupla a campos de valores dominantes antagônicos: o artístico, de um lado, e o econômico ou de poder, de outro.

2 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.

3 Bourdieu também reconhece 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. (1996, p.245).

O presente artigo é parte de uma pesquisa em fase de conclusão, relacionada à vivência profissional de músicos na cidade de Salvador⁴. Ênfase a compreensão de como as contradições relacionadas à busca por fazer da música uma “arte de viver” tomam formas e significados em experiências cotidianas. A escrita que aqui se apresenta, de caráter etnográfico, é focada em experiências com alguns entre meus principais interlocutores - Aline⁵, Mário, Kátia e Elias. Sem mirar generalizações de qualquer natureza, interessa-me compreender como situações peculiares ao trabalho com música, algumas já abordadas na literatura, se manifestam no cotidiano de meus interlocutores de pesquisa. Aproximo-me da compreensão de pesquisa etnográfica adotada por SALGADO (2005), quem, reverberando Clifford Geertz, conduziu seu trabalho sob (quase) ausência de tratamento estatístico e a partir de uma escolha metodológica que “ênfatisa a busca de inferências e interpretações, a partir de associações entre as conceituações definidas para o estudo e a observação dos eventos, com testes sucessivos de validade lógica e empírica” (ibidem, p.11) Como parte essencial do Campo⁶, realizei entrevistas semiestruturadas (GIL, 1994) com alguns agentes relevantes à compreensão de meu problema de pesquisa, entre eles músicos, produtores e proprietários de casas de shows. Tais entrevistas foram gravadas com um aparelho de gravação portátil ou telefone celular e, posteriormente, transcritas na íntegra, servindo também, por sua vez, de base à análise aqui empreendida.

Sendo a assimilação da condição profissional um desafio constante aos que se dispõem ao trabalho com música – verificado no discurso e experiências de meus interlocutores e reiterado na literatura (FREDERICKSON e ROONEY, 1990, SALGADO, 2005) – reflito, a partir da experiência de meus interlocutores, indícios daquilo que caracteriza e/ou particulariza o ofício no que diz respeito às suas possibilidades de profissionalização e de conexão com a lógica econômica. Compreender quais fatores contribuem para o verificado hiato entre a prática musical e a prática profissional, tão caro aos trabalhadores da área, é outro dos objetivos aqui almejados.

O trabalho com música desperta um 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), a flexibilidade do

4 Pesquisa de Doutorado vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA), inserido na linha de pesquisa de Etnomusicologia.

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

6 No intuito de diferenciar entre o Campo referente à localização espacial da pesquisa e aquele ao qual Bourdieu se refere em sua teoria dos campos, utilizo inicial maiúscula naquele caso e minúscula quando nestes.

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 e pagode, além de atuar como funcionária terceirizada da Escola de Enfermagem da UFBA. A principal atividade profissional de Elias com a música refere-se a apresentações no formato “voz e violão” em “barzinhos” em Salvador. Mário é cantor e se dedica, 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, 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 profissional/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).

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)

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)

Isso que eu ia dizer: eu enxergo (a prática musical) como trabalho, com certeza. Agora, muita gente não enxerga, né? (Aline)

Segundo Pierre Bourdieu (1989) as interações estabelecidas pelos indivíduos em sociedade são permeadas por relações de poder. Este pode se manifestar através de estruturas burocráticas e institucionais – sob mediação de um aparato de proteção/repressão –, mas pode também se disseminar de modo oculto, sendo necessário certo poder de abstração a fim de concebê-lo 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 instrumentos por excelência do consenso e da “integração social”.

Manifestações de violência simbólica podem ser extraídas dos enunciados acima transcritos e atuam como obstáculos à assimilação da condição de profissional por meus interlocutores. A compreensão, identificada em seus discursos, das características atribuídas à prática musical não somente se choca com as valorações comumente atribuídas ao trabalho, como a posiciona como sua antítese: o não-trabalho. Categorias como “preguiçoso”, “vagabundo” e “*hobby*” situam-se em polo oposto àquelas que caracterizam a ascese, indissociável ao trabalho moderno³. Max Weber (1967) 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 questão⁷:

O “eterno descanso da santidade” encontra-se no outro mundo; na Terra, o Homem deve, para estar seguro de seu estado de graça, ‘trabalhar o dia todo em favor do que lhe foi destinado’. Não é, pois, o ócio e o prazer, mas apenas a atividade que serve para aumentar a glória de Deus, de acordo com a inequívoca manifestação da Sua vontade. A perda de tempo [...] é o primeiro e o principal de todos os pecados. (...) É condenável a contemplação passiva, quando resultar em prejuízo para o trabalho cotidiano, pois ela é menos agradável a Deus do que a materialização de Sua vontade de trabalho (WEBER, 1987, p. 112)

O músico idealizado e projetado no Romantismo, porém, tem na contemplação e no encanto uma das características inerentes à sua prática, sendo estes valores⁸ que permitem caracterizar o campo de produção artística em antagonismo ao campo econômico (BOURDIEU, 1996; 2005), permitindo-o particularizar-se em suas características e autonomia. Tais contradições vêm a dificultar a assimilação da prática musical enquanto uma prática laboral. A situação narrada em Campo por um dos meus interlocutores e reproduzida a seguir exemplifica o argumento exposto.

7 Em seu livro “A ética Protestante e o espírito do capitalismo”, Max Weber refere-se ao período de transição de um domínio da lógica religiosa feudal àquela da sociedade burguesa.

8 A categoria “valores” é de complexa conceituação. Para uma discussão aprofundada sobre o tema, ver SALGADO (2005).

Voltava Mário para casa caminhando, após aquisição de alguns produtos alimentares para sua família em um mercado próximo ao seu local de residência. No caminho, avistou uma viatura da Polícia Militar e alguns “praças” circundando o veículo. Podendo escolher entre caminhos possíveis para chegar até sua casa, optou por seguir aquele o qual partilharia a presença dos policiais avistados, julgando ser, então, menores as chances de ser assaltado. Os agentes de segurança, porém, o abordaram, arremessaram seu corpo contra a parede e fizeram uma vistoria em seus pertences. Perguntaram sobre seus documentos e profissão. Mário se identificou e, num primeiro impulso, chegou a cogitar responder ser músico, mas, com receio de uma retaliação ainda maior – acreditando que os policiais poderiam associar tal profissão à “vadiagem” –, achou melhor responder que estava desempregado no ramo da construção civil, o que era, também, uma realidade. A compreensão imediata que teve de que seria melhor se identificar como desempregado que como músico profissional, no intuito de evitar retaliações ainda maiores que poderia vir a sofrer dos policiais, é uma demonstração clara da forma como a ocupação de musicista é, com frequência, compreendida como um não-trabalho. Neste caso, uma compreensão ainda mais radicalizada de tal categoria, pois, Mário preferiu se identificar como um desocupado no ramo da construção civil que com uma ocupação esporádica na prática musical⁹.

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

John Frederickson e James Rooney (1990) se dedicaram a compreender aquilo que se referem como fracasso do projeto de profissionalização da ocupação musical. Segundo eles, a ocupação musical teria afirmado sua reivindicação de status na sociedade burguesa através da estética, mas tal vinculação nasceu já ultrapassada por se vincular, anacronicamente, a um universo simbólico em decadência: o da nobreza. A música, frequentemente referida por seu grande potencial subversivo, havia se tornado, ironicamente, símbolo de distinção utilizados pela nobreza em relação a uma burguesia financeiramente ascendente durante o Romantismo. Daí uma corriqueira aproximação entre a música e a religião, quando tomadas como sistemas culturais¹⁰:

Como sistema cultural – com uma explicação da ordem das coisas e algo em comum com tornar-se católico, evangélico ou espírita (sem correspondência, é claro). (SALGADO, 2005, p.154)

9 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.

10 Ver, por exemplo, KINGSBURY (1988),

As profissões modernas, em contrapartida, se definiram em torno de valores e características destoantes de premissas estéticas, religiosas e/ou hereditárias. Constituindo-se como campos de especialização, se tornaram dependentes de treinamento formal e de certificações anônimas e impessoais destinadas a avaliar conhecimentos objetivamente mensuráveis, o que lhes garantiu um vínculo ideológico com um universo de valores racionais e científicos 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. Os conservatórios e, posteriormente, as universidades de música foram os projetos que mais se aproximaram de uma organização racional da produção musical, mas, frequentemente, se tornaram também reféns das legitimações estéticas (KINGSBURY, 1988) e, talvez por esse posicionamento ambíguo, pouca legitimidade adquiriram como instituições indispensáveis à performance/composição exemplar ou mesmo à profissionalização musical.

Entre meus interlocutores, com experiências acadêmicas ou não, era recorrente a percepção de que a passagem pela Universidade de Música, embora representasse um importante rito para o profissional da área, pouco influiria na prática musical além dos domínios da instituição:

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 meu)

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)

As múltiplas formas de complementariedade/distanciamento entre a prática profissional em música e o cotidiano universitário, bem como a possibilidade limite de relativa “irrelevância” desta vivência formal para as atividades exercidas em ambientes profissionais por discentes

também foram abordadas por SALGADO (2005) e TRAVASSOS (1999), em pesquisas com estudantes universitários no Brasil.

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

A legitimação do trabalho através do talento ou de 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 (DENORA, 1995; ELIAS, 1995), é uma compreensão praticamente inquestionável dentro do campo (SCHROEDER, 2004). Faz parte daquilo que Bourdieu denomina *illusio* ou investimento, do 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 (MENGER, 2018, p.19), a sua abordagem cotidiana toma, via de regra, significados essencialistas, inatistas e/ou individualistas, portanto, conservadores (KINGSBURRY, 1988; 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 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. (Kátia, parênteses meu)

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 ele 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, parênteses meu)

Durante uma conversa, Elias relatou uma situação em que havia aceitado tocar em um evento religioso cuja remuneração financeira seria proporcional ao valor arrecadado junto aos presentes, abrindo mão da previsibilidade dos provimentos em troca do trabalho realizado. Percebeu, na ocasião, que alguns 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 de 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 faces de uma compreensão do talento como um atributo essencial, inato, divino ou genético:

Acho que ao adotar esse pensamento de enxergar a música como um dom e achar que é uma facilidade, as pessoas acabam esquecendo 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)

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, gerando impasses ao seu questionamento sociológico dentro das regras do jogo tal como é jogado no campo de produção musical. A legitimação das desigualdades interindividuais pelo talento torna-se, por sua vez, um combustível à justificativa e naturalização daquelas no campo, tendo a significação inatista do talento um papel essencial à sua não contestação¹¹.

Ao contrário do que ocorre em relação, digamos, às desigualdades econômicas - criticadas, ao menos em suas manifestações exacerbadas, por economistas alinhados a diversas perspectivas teóricas (PIKETTY, 2015) - 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

11 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).

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)

Considerações finais

As partir de vivências em Campo a partilhar com meus interlocutores experiências de trabalho com música foi possível perceber algumas de suas particularidades 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 particulares à vivência dos artistas/músicos. Dentre estas, me dediquei a dissertar acerca de três¹², por mérito de haverem emergido de 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, 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 convivência à suas práticas profissionais, epítetos cujos significados antagonizam à renúncia dos prazeres imediatos 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

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

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 trabalho intenso relacionado à tarefa por parte das mulheres (BADINTER, 1985).

Além das peculiaridades já mencionadas, a vivência profissional 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 futuros trabalhos. Ressalto, entretanto, que o estudo empreendido por FREDERICKSON e ROONEY – e aqui reiterado – acerca da incompatibilidade entre o capitalismo e assimilação do trabalho musical como profissão vai se tornando, gradualmente, obsoleta 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:

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.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. O campo econômico. *Política & Sociedade*, Florianópolis, v. 6, p. 15–57, abril, 2005.
- 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.
- GIL, Antonio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 4 ed. São Paulo: Atlas, 1994. GIL, Antonio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 4 ed. São Paulo: Atlas, 1994.
- KINGSBURRY, Henry. *Music, talent and performance: a conservatory cultural system*. Philadelphia: Temple University, 1988.
- 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 et la physique sociale de inégalités. In: MENGER, Pierre-Michel (Org.). *Le talent en débat*. Paris: Presses Universitaires de France, 2018.
- PIKETTY, Thomas. *A economia da desigualdade*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.
- 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.
- SCHROEDER, Sílvia Cordeiro Nassif. O músico: desconstruindo mitos. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v.10, p.109-118, 2004.
- TRAVASSOS, Elizabeth. Redesenhando as fronteiras do gosto: Estudantes de música e diversidade musical. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, n. 11, p.119-144, outubro, 1999.
- WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. 10. ed. São Paulo: Pioneira, 1996.