

Descendência tropical de Mozart: trabalho e precarização no campo musical



Wolfgang Amadeus Mozart (detalhe).

Juliana Marília Coli

Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) com pós-doutorado na Faculdade de Musicologia de Cremona/Itália e um Master em Programação e Gestão do Espetáculo musical pelo Conservatório de Trento (Itália). Autora, entre outros livros, de *Vissi D'Arte por amor a uma profissão: um estudo da profissão do cantor no Teatro Lírico*, São Paulo: Annablume, 2007. colijuliana@gmail.com

Descendência tropical de Mozart: trabalho e precarização no campo musical

Juliana Marília Coli

RESUMO

Neste artigo buscamos, de um ponto de vista geral, analisar o atual contexto do mercado de trabalho musical a partir dos aspectos sociais que constituem o sistema produtivo do teatro lírico. Através de uma breve análise mais específica e comparativa entre a atual situação do mercado de trabalho musical erudito italiano e o brasileiro, focamos o estudo da profissão do cantor lírico, em um contexto em que a precarização e flexibilização do trabalho emergem como facetas que resultam de um mesmo processo no interior das transformações do mundo do trabalho capitalista contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: trabalho artístico; profissões artísticas; mercado de trabalho musical.

ABSTRACT

In the article we have been searching from a general point of view to analyse the current musical work market from social features that establish the lyrical theatre production. By means of specific and comparative analysis between Italian and Brazilian classical music market in nowadays situation, to focus on the study about lyric singer profession, in a context where precarious and flexible work appear like facets that turn out to be the same process in the interior of transformation of the work capitalist contemporary.

KEYWORDS: artistic work; artistic professions; market of musical work.



Precarização e profissões musicais

Recentemente, países europeus, com excelência em performance e pesquisas no campo da música erudita, dramaturgia musical, estética e musicologia, como a Itália, tem sofrido uma grande crise em seu sistema produtivo de organização e de difusão do espetáculo ao vivo, especialmente no teatro lírico, afetando diretamente o quadro de formação profissional e de configuração do mercado de trabalho para os músicos.

Na Europa, já há algumas décadas, fala-se em crise no teatro lírico. No entanto, o presente momento parece apontar para um novo modelo de crise neste contexto específico, no que diz respeito aos aspectos da flexibilização das relações salariais e de contratação dos profissionais da música erudita. Por isso, tal dimensão da atividade de formação e profissionalização do trabalho do músico, no atual contexto de precarização do mercado de trabalho musical, tem chamado a atenção dos principais ambientes acadêmicos e de instituições musicais europeias.

Assim entendemos que a complexa configuração do ambiente social artístico tem propiciado uma grande abertura para que estudiosos e pesquisadores das ciências sociais encontrem nesse um campo ainda pouco explorado, uma importante chave de leitura da sociedade contemporânea, da qual emergem questões sempre relevantes e que suscitem enfoques interdisciplinares, partindo da história, filosofia, estética, musicologia, chegando por fim à sociologia.

E aqui, sob o prisma da análise crítica das metamorfoses do capitalismo contemporâneo, reforçada por inúmeras pesquisas empíricas, temos um fenômeno que se estende ao ambiente musical erudito, comum aos mundos do trabalho, material ou imaterial, qual seja, a flexibilização que tende a uma precarização das atividades exercidas pelos músicos.¹

Inserido neste contexto, o objetivo do presente ensaio consiste em apresentar alguns dados sobre as transformações sociais na recente conjuntura do mercado de trabalho do mundo musical italiano² e brasileiro, com especial atenção à atividade profissional do cantor lírico³.

Tal aspecto nos exercita para uma justa ampliação e adequação dos conceitos tradicionalmente abraçados pela sociologia do trabalho às novas realidades presentes neste novo contexto produtivo, onde padrões de criatividade e flexibilidade, desde sempre presentes no mundo das artes, são os principais elementos celebrados pelos atuais processos produtivos de acumulação flexível.

A “reinvenção” de uma suposta “laboriosidade” e “liberdade criativa”, importadas do ambiente artístico, cria uma grande aparência de “autonomia” no mundo do trabalho. Há muito sonhada pelos músicos, tal autonomia converte-se, na realidade, em novas técnicas para gerar um sistema de comportamento que afeta ainda mais a subjetividade do trabalhador, agora muito mais disponível, polivalente e flexível para o mercado, do qual também o artista torna-se refém.

Retratos do mercado de trabalho musical

Um caso emblemático atual da precarização do trabalho musical nos dias de hoje é citado pelo *Il Giornale della Musica* de 2005⁴, um dos maiores periódicos de música e musicologia da Itália, no qual se noticia que uma clarinetista americana da *Juilliard School* de Nova York, mesmo depois de diplomada, havia contraído uma dívida de 28.000 dólares para com a escola. Não significando essa uma exceção na atual conjuntura profissional dos músicos, a clarinetista encontra os recursos necessários para o pagamento de sua dívida, trabalhando como avaliadora de diamantes em uma joalheria de *griffe*.

O caso citado nos parece sintomático de uma nova realidade de precarização do mundo do trabalho musical, que não permite ao músico reaver os investimentos efetuados durante o longo e penoso período de sua formação com a atividade propriamente musical.

Podemos então indagar sobre o real sentido da frase tão disseminada pelo senso comum: “o músico trabalha enquanto se diverte”! O fulcro ideológico desta frase parece ter sofrido alterações no contexto da sociedade capitalista contemporânea, onde a constatação de que a atual função social da arte não ultrapassa a esfera da diversão e de que o campo estético não se realiza enquanto momento da formação humano-

¹ Um importante trabalho sobre a precarização do trabalho em vários setores da economia pode ser encontrado em ANTUNES, Ricardo (org). *Riqueza e Miséria do Trabalho no Brasil*. São Paulo: Editora Boitempo, 2006.

² BELLINI, PierPaolo. *Pronipoti di Mozart*. Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2005 e ACCADEMIA D'ARTI E MESTIERI DELLO SPETTACOLO DEL TEATRO ALLA SCALA. *Formazione e occupazione nel mondo musicale - Indagini quali-quantitativa sul sistema musicale italiano*. Milano: Eurisko, 2004.

³ COLI, Juliana. *Vissi D'arte por amor a uma profissão: um estudo sobre a profissão do cantor no Teatro Lírico*, São Paulo: Annablume Editora, 2007.

⁴ O jornal citado no texto é *Il Giornale della Musica*, Janeiro de 2005.

⁵ Ibaney Chasin. Apresentação. Revista *ad Hominem*, tomo II. *Música e Literatura*. São Paulo: Estudos e Edições *Ad Hominem*, 1999, p. 83.

⁶ Um dos elementos que vem agravando a crise no ambiente musical italiano é a retirada do Estado nos financiamentos culturais e musicais. O corte do financiamento ao mundo do espetáculo, recentemente, no ano de 2006, foi de 28% em relação a 2001, algo que, para o ambiente cultural que não dispõem de grandes cifras, resulta em demissões, fechamentos de inúmeras instituições musicais e de atividades de espetáculo em áreas inteiras, em particular no sul da Itália. In Del Fra. *Il Giornale della Musica*, Janeiro 2006, p. 7.

⁷ Todas as informações sobre o mercado musical italiano, presentes neste artigo, estão baseadas nos dados das pesquisas efetuadas pela ACCADEMIA D'ARTI E MESTIERI DELLO SPETTACOLO DEL TEATRO ALLA SCALA, *op. cit.* e por BELLINI, PierPaolo, *op. cit.*

⁸ *Idem, ibidem.*

social dos indivíduos revela, de modo enfático, que as atividades artísticas estão inseridas em uma lógica perversa de mercantilização e coisificação das relações sociais.

Surge, então, uma dimensão da práxis da arte como diversão efêmera, tópica e gratuita que, atualmente veiculada de forma muito veloz através das novas tecnologias informacionais, vem se tornando uma prática social dominante. O espaço artístico, posto e repostado, em nosso cotidiano, como a expressão da subjetividade do artista, de um lado, e como diversão descompromissada ou bálsamo prosaico para densos espíritos aflitos, de outro, elimina da arte o seu conteúdo formador/humanizador, para dar ênfase apenas ao seu aspecto lúdico.⁵

Mas as mudanças concretas no ambiente musical artístico afetam de modo direto a dimensão estrutural da organização e do mercado. E essas profundas mudanças vêm suscitando um renovado interesse pelas pesquisas relativas à questão do mercado de trabalho musical, formação e competência profissional dos músicos hoje; fenômeno que traz também à tona a importância da sociologia na busca da construção de novos instrumentos para a apreensão dessa nova realidade do meio artístico.

O agravamento de velhos problemas e o surgimento de novas situações que afetam o mercado musical italiano⁶, têm suscitado um recente interesse por pesquisas de cunho sociológico, que visem mapear toda a situação referente à oferta-demanda profissional no mundo do trabalho musical erudito, através do levantamento das principais instituições musicais procuradas para a formação musical e as que oferecem trabalho aos profissionais qualificados.

Com relação aos dados concretos gerais sobre os tipos de empregos e relações assalariadas nos centros de formação lírico-sinfônicos italianos, constata-se que 85% do pessoal é admitido a tempo indeterminado, e 15% a tempo determinado, enquanto nas associações de concertos, em 46% dos casos, não existe nenhuma forma contratual entre as partes, e muitas vezes, a forma contratual mais comum é aquela de colaboração. Nota-se uma situação de desequilíbrio entre oferta e demanda no mercado de trabalho musical e de precarização, incluindo-se, neste panorama, também o fator das diferenças econômicas no território italiano, resultando, por exemplo, na maior concentração das orquestras ao Norte ou Centro da Itália, e poucas no Sul.

Uma primeira questão a ser ressaltada aponta que o crescimento da demanda pela formação musical institucional não é proporcional à oferta de empregos (pelo menos os que garantem uma vida digna) para o profissional da música, especialmente para o recém-diplomado. Ainda são as instituições musicais como os conservatórios e escolas os principais responsáveis por grande parcela da oferta de emprego ao músico, o que denota um desequilíbrio entre oferta e demanda no mercado de trabalho musical italiano⁷.

As análises de Pier Paolo Bellini⁸ incidem sobre as bases de motivação dos alunos para a escolha dos cursos no interior das instituições formativas italianas e nos revelam a preponderância pela opção do estudo de piano, sucedido pelos cursos de violino e canto e, por último, pelas opções de instrumentos como clarineta, flauta, guitarra, trompa, trombone e violoncelo.

E aqui abre-se uma das principais indagações do autor, acerca da existência de uma determinada mentalidade romântica do “artista puro” que está vinculada à idéia da “carreira solo” e ao conceito de “vocação”, elemento relacionado ao contexto da formação dos músicos, sob uma perspectiva simbólica do artista enquanto solista. Por trás da motivação do aluno que, em todo o seu período de formação, prepara-se para ser solista, oculta-se certa mentalidade evadida de romantismo que alega a “vocação” do indivíduo à um talento “inato”, fazendo com que o músico dê pouca importância à realidade do mercado de trabalho.

Ainda no âmbito das instituições formadoras italianas, apontam-se para certo despreparo pedagógico e falta de conhecimento das estruturas de mercado por parte dos docentes dos conservatórios italianos, impedindo o direcionamento do aluno para o mercado de trabalho musical. A falta de inserção dos docentes neste contexto produtivo torna ainda mais problemática a compreensão e inserção dos alunos no mundo do trabalho musical.⁹

Por isso, o aspecto pedagógico do ensino da música, revela-se insuficiente, dado o limite da formação dos próprios professores e pouca capacidade de estímulo necessário para que a instituição formadora desperte no aluno uma agradável descoberta da socialização das atividades musicais.

Outro aspecto, ainda revelado no limite pedagógico dessas instituições, incide sobre a ênfase no trabalho puramente técnico da habilidade do instrumento, desconsiderando o contexto cultural e psicológico do processo de formação do aluno, o que resulta na ausência de alguns dos principais elementos humanistas para a formação e cultura geral do músico.

Até aqui, todos os pontos frágeis sobre o mercado musical e os limites do processo de formação pedagógica das instituições oficiais demonstradas pelas pesquisas italianas estão presentes na realidade brasileira, agravados pela escassez dos recursos para investimento em cultura no país e por uma total ausência de organização musical escolar.

Assim, resguardadas as devidas diferenças culturais e econômicas de cada país, encontramos um paralelo que parece transcender às particularidades dos mercados, e esse paralelo está inserido no contexto mais geral das metamorfoses do capitalismo e do mundo do trabalho, geradoras das várias formas de precarização e flexibilização das atividades de trabalho também artístico¹⁰.

Essa lacuna formativa que não oferece ao músico as ferramentas necessárias para uma realística inserção no mercado joga por terra o ideal romântico de “arte” que desvincula o artista e a sua obra da condição histórico-social. As questões econômicas, tão desprezadas pelos artistas, emergem sob a forma de uma grande desilusão, ao depararem-se com as dificuldades impostas pelo jogo do mercado, que exigem do profissional de hoje uma combinação de qualidades objetivas e subjetivas.

Outro aspecto comparativo encontrado nas pesquisas do mercado musical italiano e brasileiro reside no fato de que somente uma pequena parte dos diplomados em música consegue fazer carreira, ou seja, atuar nas atividades propriamente musicais. Muitos acabam por exercer outras profissões, como as de professor em escolas médias, uma grande parte dedica-se simultaneamente ao conservatório e a faculdades, e ou-

⁹ Sabe-se que 75% dos diplomados nos conservatórios italianos não conseguem passar nos exames de admissão nas orquestras, ao mesmo tempo, as audições ou concursos vários, permitem ao músico um posto de trabalho menos aspirado, de contratação temporária. E aqui podemos entrar na questão também da diferença entre o trabalho “técnico” e o que alguns músicos italianos chamam de “profissionais”.

¹⁰ Ver sobre este argumento MENDER-MICHEL, Pierre, *Retratos do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo*: Lisboa: Roma – Editores, 2005.

¹¹ O fato de que a Itália possui uma grande oferta institucional de formação musical, ao contrário do Brasil, não muda, em essência, os termos da comparação, que resulta no mesmo fenômeno de hiperflexibilidade contratual e precarização das atividades musicais, sob as formas de contratações temporárias, *freelance*, trabalhos intermitentes, ou em outras atividades não musicais.

¹² *Idem, ibidem.*

¹³ Pietro Scardilalo, ex-diretor da Academia da Scalla de Milão. In: *Il Gionalle della Musica*, Janeiro: 2005, p.3.

¹⁴ Bellini, *op. cit.*, p. 16.

tros ainda encontram possibilidades em âmbitos musicais informais como piano-bar, formações musicais variadas adaptadas a eventos religiosos etc.¹¹

Mais um ponto em comum nas pesquisas revela que o posto de trabalho fixo é uma forma para assegurar a continuidade de sua carreira artística. A busca pelo assalariamento, possível normalmente com a docência universitária, nos conservatórios ou rede escolar, inverte e esvazia o sentido real de laboriosidade do trabalho, porquanto a atividade musical - que é forçosamente secundária - é identificada como o espaço ideal para a auto-realização; enquanto na atividade principal de docência prescindida de motivação pessoal, algo não muito positivo para o âmbito pedagógico.

Mas existem outros campos culturais que requerem formas de competências profissionais no âmbito musical, como a *mass media* e o *manager cultural*, cujo adequado investimento seria um fator positivo para a conquista de uma faixa do mercado de público jovem, ainda a ser conquistado pela música clássica.

No entanto, a concepção do artista como “empreendedor de si mesmo” é uma idéia que ainda encontra muitas barreiras no ambiente musical, dada uma excessiva ênfase do músico ao seu próprio estudo individual. É uma realidade nova para o artista tornar-se empresário de si próprio, pois muitos músicos ainda não estão em grau de se auto-promoverem, e têm a necessidade de que o agente o faça. E se o agente é o próprio músico, seu trabalho obterá maior vantagem.¹²

Dentre o conjunto de soluções apresentadas pelas pesquisas italianas para amenizar esta situação de mercado está a “reeducação” do público para novos padrões de arte a partir do ensino médio e superior. Porque mesmo no país de Verdi ainda é necessário instrumentalizar a linguagem musical da ópera nas escolas, a fim de que as especificidades desta arte signifiquem uma real alavanca de comunicação social. A música pode ser ensinada como instrumento de comunicação e deve continuar a sê-lo nas etapas posteriores da formação do cidadão, público apreciador de novos artistas de amanhã.

Do músico hoje, exige-se o máximo da especialização, significando, obviamente, um maior envolvimento do seu “fazer musical” com as novas exigências do mercado de trabalho. E aqui é o mercado quem determina o fazer artístico e não existe espaço para a tão “propalada” liberdade nas artes e nem mesmo para realizações de carreiras artísticas pautadas na pura casualidade.

De um modo geral, as pesquisas apresentam dados concretos de uma tendência à extinção do posto fixo de trabalho musical, em contraste com uma mentalidade do “artista gênio” e, portanto, solista, vigente principalmente entre os recém-formados.

Faz-se necessária, sempre na visão dos pesquisadores italianos, uma mudança de mentalidade por parte do artista, que resulta também em uma questão psicológica: saber que o posto fixo é uma ilusão; que existe o precário e que o profissional autônomo deve aprender as regras do mercado visando o auto-empresendimento.¹³

Custa um pouco ao músico reconhecer que a idéia romântica da “arte pela arte” se esvaeceu numa sociedade em que o pintor se transforma em desenhista, o poeta em publicitário e o músico em agente cultural.¹⁴

Músico: profissão ou ocupação? Os limites da análise sociológica

Dentro dessa complexa realidade na qual se insere o mundo do trabalho musical, torna-se um grande desafio para o sociólogo entender que as atividades relacionadas ao mundo das artes superam alguns conceitos sociológicos tradicionais na apreensão das especificidades de uma realidade sem paralelos com as outras atividades de trabalho presentes na sociedade. Por isso, não nos parece plausível, inicialmente, falar em “profissão” no meio musical, sem a devida reflexão histórica que aprofunde o seu contexto social.

Partimos então do conceito de profissão que se desenvolve no século XIX. Entende-se por profissional da música aquele que exerce uma atividade por remuneração, em um contexto de divisão do trabalho musical, no qual a função do compositor é separada da do intérprete que, por fim, acaba por adquirir um valor “em si mesmo”. Trata-se do respaldo ideológico do virtuosismo que solicita dos intérpretes uma maior especialização, e esta se traduz sob a forma de profissionalização.¹⁵

A passagem da condição de “amador” para “profissional” faz-se, em geral, através da aquisição de uma *competência*. A atividade musical, ao contrário de outras atividades artísticas, pressupõe, portanto, um longo período de aprendizado e isto contribui fundamentalmente para a diferenciação entre as categorias acima citadas.

E, de fato, a ruptura entre o papel do compositor e o papel do intérprete, consolida a profissionalização do músico - intérprete e cria outro papel social de profissional, representado pelo *professor*, complemento remunerativo da atividade de compositor.

Todo este crescimento da demanda pelo espetáculo e serviços pedagógicos, acaba por coagir o intérprete e o compositor ao ensino, como uma alternativa para a sobrevivência do artista. Por outro lado, esse processo leva a uma “superprodução” de profissionais da música não absorvidos pelo mercado de trabalho, gerando um desequilíbrio entre oferta e demanda no mercado musical, algo que se vem agravando, como citado anteriormente.

É interessante ressaltar que, neste contexto de consolidação da divisão do trabalho musical, a transmissão do saber e da competência profissional, aos poucos, dissocia-se do ambiente estritamente familiar e feminino - em geral pouco qualificado -, transferindo-se para as instituições de formação que encarnam uma lógica impositiva de projeto pedagógico orientado para a excelência da profissionalização.¹⁶

O conservatório responde a um tipo de oferta voltada para a formação do virtuosismo técnico e da compreensão intelectual da música. Este projeto, ao invés de nivelar as desigualdades sociais e musicais, acentua, no limite, uma dada função “protetora” dos Conservatórios e das instituições musicais, pouco eficiente em relação ao encaminhamento do aluno para o mercado de trabalho. E, de fato, este é um dos pontos levantados seja pelas pesquisas italianas, seja pelas brasileiras, em que se ressalta que a profissão do músico é construída pela incerteza profissional, isto é, ensejando a substituição da certeza do período de formação pela incerteza do ambiente do mercado.¹⁷

E é no aspecto da formação que reside o primeiro elemento particular da atividade musical em relação às outras atividades de trabalho.

¹⁵ FRANÇOIS, Pierre, *Professionisti e dilettanti* IN Enciclopedia della Musica II (Il Sapere Musicale). Torino: Einaudi, 2002.

¹⁶ *Idem*, p. 559.

¹⁷ *Idem*, *ibidem*.

¹⁸ *Idem, ibidem.*

¹⁹ BELLINI, PierPaolo *op.cit.*, p. 29-40.

²⁰ FRANÇOIS, Pierre, *op.cit.*

²¹ *Idem*, p. 27.

Estamos tratando de uma competência profissional específica adquirida em um longo período de formação e que não permite a contrapartida imediata de recompensa para a continuação de seu posterior aperfeiçoamento. Ou seja, o trabalho artístico exige continuidade de suas habilidades, algo que não se apresenta, necessariamente, em outras profissões, ou, se ocorre, não é com a mesma intensidade.

Esse elemento dificulta a análise da atividade musical sob a perspectiva da sociologia das profissões, por tratar-se de uma profissão sem o devido reconhecimento de sua função na sociedade como atividade de trabalho.

Cria-se, portanto, um paradoxo: o reconhecimento da “função social” do artista na sociedade capitalista ocorre pelo crivo de produtividade, um critério estranho às artes, cujo reconhecimento está baseado na criatividade. Por isso, diversamente de outros ambientes de trabalho, as artes criam suas próprias estruturas de sustento em complexo social restrito e detentor dos critérios de avaliação do valor artístico.

Para avançarmos na análise sobre a atividade musical em suas particularidades, parece-nos aqui ser interessante distinguir as atividades denominadas “profissionais” das de “ocupação”. A primeira corresponderia a um processo organizativo no qual seus membros estão protegidos por uma associação autônoma que reconhece o direito de seu exercício, enquanto todas as outras formas atividades são formas de ocupação¹⁸.

A atividade profissional, adquire a conotação de habilidade em um campo específico do conhecimento, sustentada por um sistemático corpo teórico, diferenciando-se das ocupações baseadas em habilidades empíricas, manuais ou mecânicas.

Na medida em que a ideologia do “profissional liberal” difunde-se na sociedade capitalista, cresce o fenômeno de uma contínua aspiração orientada a uma especialidade, dando origem ao novo papel social da universidade, como ponte entre o momento de formação de tipo universitário e o real mundo do trabalho. Assim, o reconhecimento universitário é fundamental no processo de criação da função social da profissão na sociedade moderna, mesmo que, muitas atividades no mundo do trabalho, ainda prescindam de um conhecimento formal.

Existem muitas ocupações que podem aspirar ao estatuto profissional, dentre elas destacamos a atividade musical¹⁹. Por isso, partir da premissa do conhecimento teórico para o entendimento do processo de formação do profissional do músico, que é quase artesanal ou prático, resulta no mínimo, insuficiente.

As profissões estão ancoradas, por sua definição e especificidade, a valores do universo simbólico ligados ao moderno sistema capitalista industrial e às suas regras e medidas objetivamente calculadas; já a ocupação musical pertence ao universo de valores artesanais que perderam a sua validade na sociedade atual.

Se considerarmos a atividade profissional como uma forma de auto-realização, como nos propõe a sociologia de Pierre-François²⁰ -, qualquer ocupação poderá ser concebida como profissão, sob a ótica dos processos subjetivamente significativos em suas relações dinâmicas com os outros.²¹

Outra perspectiva ainda da análise sobre a atividade musical refe-

re-se ao já mencionado fenômeno da poli – profissionalização das atividades secundárias e paralelas às musicais, que diz respeito a um estado psicológico de confusão da identidade profissional do músico.

Este estado de confusão profissional leva o intérprete, compositor ou regente de orquestra a identificar-se como professor e não como músico no âmbito de mercado de trabalho. Ou seja, a identidade dá-se no plano do exercício secundário de sua atividade, o que leva o músico a uma dificuldade na distinção entre atividade de trabalho e tempo livre. A atividade profissional e a amadora confundem-se, gerando um verdadeiro *black-out* na identidade no artista.

Tal confusão de identidade profissional evidencia a ausência de um “código profissional” que regule a ética do exercício da profissão, como acontece com as profissões liberais. Podemos entender a profissão do músico enquanto uma forma de ocupação que tende à profissionalização e que se revela ainda artesanal em plena sociedade capitalista pós-industrial.²² Esta tese pode ser reforçada pelos seguintes pontos:

1. Em relação ao corpo de conhecimento e técnica. O ambiente musical apresenta uma clara propensão ao desenvolvimento técnico em detrimento do conhecimento geral e teórico, porque o *savoir-faire* é a condição *sine qua non* para o exercício desta atividade. Por isso, apesar de utilizar-se de uma grande capacidade mental e psicológica, sua atividade é próxima a do artesão baseados muito mais na observação e imitação do seu mestre.

2. Quanto ao percurso formativo para a aquisição da competência. Frequentar o conservatório ou o estudo privado não é condição para o exercício da atividade musical. Nota-se, porém que, apesar de longa e árdua, a formação institucional não prepara o aluno para o mercado de trabalho; eis o porquê de tantos cursos de especialização ou de um percurso prático de aquisição de competências que o setor formativo tradicional não garante.

3. Quanto ao reconhecimento de uma fatia do monopólio de mercado, não existe uma profissão exclusiva para os diplomados do conservatório porque o diploma não garante oferta de trabalho.

5. Quanto à substituição de um controle hierárquico por um controle autônomo e colegiado as profissões institucionalizadas são dotadas de estruturas de controle impostadas sob critérios de racionalidade científica; mas as atividades musicais não exigem regras de procedimentos standardizados porque os juízos são determinados por valores estéticos assumindo um caráter fundamental o “carisma” dos artistas.

A profissão musical é, pois, na riqueza de suas múltiplas formas de oportunidades, uma rede de relações formais, informais e semi-formais muito extensa, o que não significa a impossibilidade de coerência para a análise desta ocupação. Em geral, muitas competências são requisitadas como critério mínimo em detrimento de outras aquisições complementares para o exercício das atividades secundárias²³.

Admite-se, com isto, tratar-se de uma ocupação de caráter instável por um período de tempo muito prolongado, como nos revelam os dados sobre o estado de “desocupação” de muitos dos diplomados em música. Estes levam de 6 a 10 anos para encontrar uma situação de estabilidade econômica no mercado italiano e também no brasileiro, não sendo raras as vezes em que o trabalho encontrado não condiz com a expres-

²² BELLINI, PierPaolo. *op.cit.*, nos apresenta um quadro conceitual objetivo de análise sobre as profissões a partir dos seguintes elementos: 1) conhecimento técnico; 2) curso formativo de avaliação e verificação do conhecimento; 3) monopólio e controle autônomo e colegiado, regido por um código moral e ético profissional.

²³ Em seu conjunto, as ocupações musicais subdividem-se nos seguintes ramos: 1) a “carreira solo”, muitas vezes uma atividade relacionada diretamente à empresarial, enquanto empresário de si mesmo; 2) o *manager* que trabalha na produção e realização dos espetáculos; 3) o músico que ensina nas escolas ou universidades e as profissões que pela instabilidade se relavam precárias como as formas de atividades temporárias em instituições com as quais o músico é chamado a colaborar por pouco tempo, tais como editorias, crítica musicológica em jornais ou periódicos, atividades de organização de espetáculos de curta duração, etc.

²⁴ ACCADEMIA D'ARTI E MESTIERI DELLO SPETTACOLO TEATRO ALLA SCALLA, op. cit., pp.250-255.

²⁵ As pesquisas de BELLINI, PierPaolo. *op.cit.* e da ACCADEMIA D'ARTI E MESTIERI DELLO SPETTACOLO TEATRO ALLA SCALLA, *op.cit.* apontam que, cerca de 80% dos cantores que atuam no mercado de trabalho não possuem diploma dos quais, 50% não são diplomados o que de qualquer forma é significativo e particular desta situação de formação. Esta mesma realidade é presente no mercado para o cantor lírico brasileiro, cf. também Coli, Juliana, *op.cit.*

²⁶ Ver sobre isto ACCADEMIA D'ARTI E MESTIERI DELLO SPETTACOLO TEATRO LA SCALLA & EURISKO, *op.cit.* A profissão do cantor solista e o desenvolvimento de sua carreira está ligada a interesses das agências, "...os agentes vão aos concursos a às audições e estruturam as vozes mais interessantes para propor aos teatros; uma vez inserido em uma agência, o artista não deve mais preocupar-se com sua inserção no mercado, mas o problema é que somente poucas agências possuem contatos com certos teatros", p.176.

²⁷ O artista de coro é uma carreira em geral mais tranqüila, menos exposta mas também rica de satisfação pessoal; torna-se uma estrada difícil porque existem pouquíssimos coros profissionais nos teatros, em relação à quantidade de cantores prontos para entrarem neste mercado de trabalho.

são de um desejo ou "sonho" inicial do músico.

Como nos apontam os pesquisadores italianos, uma mudança mais estrutural de ampliação das competências profissionais musicais envolve necessariamente algumas formas de regulamentação deste mercado. Tais formas de regulamentação são baseados em modelos de políticas culturais que envolvam um amplo projeto de educação musical nas escolas, com vistas à formação de um novo público de jovens, futuros usufrutuários das diversas manifestações musicais, e de sensibilização auditiva, voltada para um público não habituado a frequentar a música erudita. E aqui, possui um papel fundamental a ampliação da divulgação da música erudita no *mass media*.

Outro ponto importante consiste na importância de uma maior comunicação entre o músico, o crítico musical e o público. Normalmente o crítico musical que o músico, tendem a um comportamento "auto-referencial", tornando inacessível os programas, muitas vezes difíceis e moldados por propostas tradicionalistas com uma linguagem que tende a excluir a compreensão do público em geral.²⁴

No limite, os projetos das profissões ligadas diretamente ao mercado musical tais como: *manager*, produtores, gestores de teatros e projetos culturais, ainda são alternativas que não abrem possibilidades para a carreira musical. Parece que ainda não conseguimos nos esquivar do círculo vicioso que reforça a lógica das ocupações musicais secundárias sem apresentar um projeto de mercado que promova tais ocupações como reais tendências para a profissionalização do músico e ampliação das ofertas no mercado musical.

Profissão/ocupação cantor

No contexto das profissões musicais, a atividade do canto lírico é pautada por particularidades atípicas, desde o período de formação, até a inserção do cantor no mercado de trabalho. A primeira questão a ressaltar está na desobrigação do diploma para o exercício da profissão²⁵, em um mercado de trabalho que apresenta duas possibilidades: 1) solista: reservado aos mais dotados, difícil e diretamente ligada aos interesses das agências²⁶; e 2) artista de coro: como parte dos corpos estáveis dos teatros.²⁷

A forma de ingresso no mercado de trabalho consiste em concursos ou audições, ambiente que prima pela qualidade de timbro vocal e de postura cênica do cantor. Os concursos representam outra estrada profissional. Para alguns, inútil, dada a recorrente falta de transparência nos critérios de seleção. De qualquer forma, alguns cursos ou *master-class* oferecem a oportunidade para que o cantor debute em alguma ópera.

O mercado de trabalho para o cantor lírico no Brasil, bem como na maioria dos países europeus, subdivide-se em dois tipos de atividades: no palco, ao vivo, ou em estúdio de gravação. Desde a gênese do espetáculo lírico são três as categorias de trabalho do cantor: 1) o cantor solista que atua em recitais, óperas e concertos de câmara; 2) o cantor que atua nos coros de corpos estáveis dos teatros; e 3) o cantor que se dedica ao magistério do canto em projetos municipais, estaduais e em universidades públicas, ou como professor particular; ainda podemos citar uma quarta forma de trabalho que são os preparadores vocais de coros.

De um modo geral, exige-se cada vez mais dos cantores uma notável natureza musical associada a dotes de intuição originais, capacidade de se fazer conhecer e de saber impor-se no ambiente artístico. Muito importante é também a preparação extra-musical, porque significa uma posterior garantia para o plano profissional, válida para fazer escolhas precisas e adequadas às flutuações do próprio mercado musical.

O músico deve possuir um caráter forte para confrontar os concursos muito seletivos, com programas sempre mais complexos em maior grau do que no passado, o que os torna especialistas na técnica. Esta tendência é observada especialmente no canto lírico, que conta também, fundamentalmente, com a construção e gestão da imagem, do visual, do modo de se apresentar e da gestualidade.

Quando um músico entra em um mercado de trabalho, para que seja reconhecido e possa gozar de fama e prestígio, deve tornar-se um *manager* de si mesmo; isto significa, de um ponto de vista técnico-operacional, fazer escolhas precisas em relação ao setor em que pretende trabalhar e em relação ao repertório proposto ao público.

O músico-*manager* de hoje deve saber vender a si mesmo e o seu produto; deve convencer o público, seja nas interpretações exegéticas, seja na releitura de seu trabalho como resultado de uma efetiva maturidade musical em nada ocasional.²⁸

Este mesmo percurso particular do aprendizado do canto reflete e evidencia a sua natureza instável e débil na consolidação da carreira profissional. E é nessa situação de debilidade que paradoxalmente reforça-se a suposta natureza vocacional das artes, ligada à idéia de sacrifício e justificada pelo fenômeno da precarização profissional.

Alguns economistas da cultura, estudando o mercado de trabalho artístico, têm mostrado como os artistas respondem às recompensas financeiras incrementando o tempo dedicado ao trabalho; em outras palavras, a oferta não é totalmente restrita. Mas questionamentos sobre o mercado de trabalho têm nos mostrado que os artistas são mau pagos e impossibilitados, por razões financeiras, de se dedicarem a quantidade de tempo desejada ao trabalho pré-escolhido. Justamente por não ganharem o suficiente, na lógica da ocupação secundária, é que devem, de fato, preencher a agenda com outras atividades.

A questão da dupla jornada de trabalho é ainda mais evidente no Brasil e fornece-nos indícios de uma tendência geral à precarização dos músicos em suas condições de trabalho, evidenciada pelos processos de desenvolvimento de doenças que se associam a uma intensificação do trabalho e à pressão sofrida durante o seu exercício.

A pesquisa de Bellini²⁹ aponta diretamente para o processo de precarização da profissão do músico italiano e do desequilíbrio evidente, apresentado pelos dados estatísticos entre a oferta e a demanda musical. E esta situação é sensivelmente agravada quando focalizamos a profissão do cantor no Brasil.

Os conservatórios não representam a principal estrada de formação dos cantores, por não garantirem uma expansão qualitativa da formação musical. Como parte de uma tradição na história da formação do cantor italiano, o aprendizado com um professor privado e as aulas particulares são a regra. E, assim como o ensino não significa a estrada evidente para os cantores, basta que o professor seja competente no ensino prático.

²⁸ A visão empresarial propriamente dita, que não se esconde mais sob o ideal romântico do cantor que canta por "amor", impõe ao cantor que quer seguir carreira a necessidade de um maior conhecimento do mercado de trabalho, e isto implica também a necessidade de profissionais que, a exemplo dos antigos agentes e empresários, continuam exercendo o papel de apresentar e inserir o cantor no mercado. A diferença entre as antigas formas de agenciamento dos cantores e a atual reside quase que exclusivamente na maior consciência, hoje, que tem o cantor a respeito de sua mercadoria força de trabalho, enquanto "coisa" a ser vendida sob novos rótulos, adequados a um mercado que se expandiu e que atua em diversos ramos como a indústria fonográfica, a tevê e todos os meios de comunicação dos quais o artista deve ser parte.

²⁹ *Idem, ibidem.*

³⁰ *Idem*, p. 182.

³¹ *Idem, ibidem*. Expressão extraída de uma das entrevistas da pesquisa de Bellini.

³² A questão da hierarquia interna nas relações de trabalho pode ser estendida e é muito mais rígida no caso dos músicos de orquestra, dada a possibilidade de ascensão de posto: o segundo violonista, por exemplo, pode vir a ocupar as fileiras dos primeiros violinos etc. Muitas das decisões a respeito de ascensão passam pelas mãos do líder, através do reconhecimento da autoridade do regente. Como frisa BELLINI, *op. cit.* p. 201: "O código profissional, como sempre, é uma quimera, em hipótese, desejada e normalmente confusa com as regras de comportamento entre os músicos da orquestra".

O aprendizado acontece, sobretudo, no campo (a leitura da partitura, a aquisição de expressividade cênica, a superação do medo do palco, a procura do sentido do que se canta, o equilíbrio gesto cênico e gesto vocal, etc.). Esse processo formativo contínuo é sempre desenvolvido com auto-didática ou na relação de campo com os diretores de cena, regentes de orquestra, etc.³⁰

Soma-se ainda a este contexto a falta de um código profissional no ambiente musical. Comum em outras profissões, o código se concretiza na associação profissional, o que é muito incipiente no meio musical, especialmente entre os cantores, dada certa concepção de que a carreira do solista está acima das relações sociais e humanas significando "o cantor contra todos".³¹

Assim, o que poderia significar indício de "força e proteção" do grupo artístico, é visto pelo cantor como massificação que não permite evidenciar o "gênio artístico". O código profissional é substituído por um "código de honra prático", individual e flexível que significa: saber comportar-se, relacionar-se com as pessoas certas, ser diplomático ou não, segundo os interesses e as situações apresentadas.

Toda essa ausência de um processo de socialização saudável entre os cantores revela-se, pois, como um código de honra pautado em uma extrema competição de mercado que se concretiza numa hierarquização sustentada, reconhecida e respeitada no meio musical por privilégios individuais que vão desde o tempo de experiência em grandes teatros com grandes maestros e cantores até as particularidades vocais do cantor.³²

De um modo geral, o quadro apresentado nas pesquisas italianas, reflete-se no contexto musical brasileiro e, resguardadas as devidas particularidades históricas, observa-se o agravante da ausência de uma legislação particular que regularize a situação dos músicos (coristas, solistas e músicos de orquestra) do espetáculo lírico. Assim, o trabalhador do espetáculo, desprovido de uma legislação trabalhista que assegure seus interesses, torna-se um fácil alvo para toda sorte de exploração.

Uma dessas particularidades históricas resulta no papel específico do Estado brasileiro como decisivo para a organização do mercado. No caso do cantor lírico, o Estado atua desde os primórdios da radiodifusão até a formação das atuais secretarias de Comunicação e Cultura, ocasionando uma estabilização no processo de produção, circulação e consumo dos bens culturais. Constata-se com isto, um aumento, diferenciação e especialização dos produtores e empresários de bens culturais.

O fenômeno de aumento da produção e difusão dos bens culturais insere-se em um contexto bem definido de organização capitalista da cultura, absorvida e regida pelas leis próprias do mercado, marcando sua importância econômica e política na própria disputa entre os setores sociais pelo exercício hegemônico do poder no país.

É através dessa abordagem de crescimento pela demanda cultural, no contexto da complexificação das relações sociais de produção em geral, que os cursos universitários e os diplomas de conservatórios vão se tornando, lentamente, um importante elemento para a profissionalização das diversas atividades artísticas que se inserem no mercado e seus diversos segmentos, mas que não garante o conjunto de qualidades que o mercado exige do cantor e ao mesmo tempo não o encaminha para o mercado cultural.

Aqui, sobressai novamente a questão da construção da subjetividade do trabalho do artista, baseada na idéia da competência por vocação como fator diferencial dos critérios de qualificação de outras profissões. Os aspectos de “auto-projeção”, enquanto principal elemento de sua motivação para a atividade musical e também do fruto de um “reconhecimento” por parte de outros músicos e do *conductor* (maestro), bem como do público em geral, tornam a motivação salarial, propriamente dita, essencial enquanto condição da sobrevivência do cantor – mas não exclusiva.³³

No Brasil, a docência universitária tem introduzido um novo campo de atuação para o músico. As pesquisas científicas ligadas às instituições universitárias têm-se apresentado como uma alternativa para a atuação do músico como docente/pesquisador/cantor. Este fenômeno é detectado também nas pesquisas italianas e conceituado por Bellini como a função do “artista pesquisador”.³⁴

E a condição do artista/docente apresenta-se de modo particular em relação à condição do docente de outras áreas, porque, além da atividade relacionada à pesquisa e ao ensino, existe a preocupação com a performance, através do envolvimento com os projetos de extensão universitária sob a forma de realização de concertos e recitais, ou como contratado autônomo em eventos que não se relacionam com o trabalho de docência na universidade, como, por exemplo, a participação em óperas.

Quando o trabalho do solista/docente desvincula-se da universidade e sua força de trabalho é oferecida como “trabalho autônomo”, suas condições de trabalho mudam e passam a determinar os efeitos diretos das relações econômicas no âmbito do mercado. Aqui, o solista, quando não possui um empresário ou agente, está fora do circuito de mercado e a probabilidade de ser explorado é maior, por ele não possuir uma real dimensão do valor de seu trabalho. Essa dimensão acaba sendo permeada por relações extras, baseadas no conhecimento e na amizade com outros músicos ou maestros.

Como a evolução histórica do mercado de trabalho do cantor parece não ter propiciado um equilíbrio entre a oferta e a demanda, a existência de muitos cantores, sendo poucos os que são absorvidos por empregos regulares, tende a tornar a situação deste profissional precária e tão incerta quanto à de qualquer outro trabalhador do ramo hoje chamado de “informal”.

Se levarmos em conta o aspecto do prestígio como elemento que se sobrepõe ao da remuneração, corremos o risco de dar ao campo musical uma autonomia em relação aos fenômenos econômicos e sociais que ele efetivamente não tem, mesmo porque a situação dos artistas é determinada pelo mercado e suas diversas estratégias de inclusão e exclusão. As exposições anteriores evidenciam que este mercado é regido por leis de mercados específicas, atuando em consonância com uma “orquestração de medidas econômicas” que, na política, manifesta-se sob a forma do próprio neoliberalismo e da tendência a uma precarização, também, das atividades artísticas.

Se, por outro lado, focalizarmos a atividade do cantor lírico a partir de uma única categoria que considere como profissional aquele que é remunerado, encontraremos grandes dificuldades tanto do ponto de vista da sociologia das profissões como da sociologia crítica do trabalho, já

³³ No conjunto das relações de trabalho da atividade artística no Brasil, destacam-se dois tipos de empregadores: 1) os estados e municípios através de suas secretarias da cultura; e 2) as empresas de agentes e empresários que contratam e financiam diretamente o artista. Ainda no ambiente da atividade musical erudita. A manifestação concreta do “assalariamento” do músico, especialmente do cantor lírico, dá-se de três maneiras: 1) os trabalhadores/músicos que são formalmente assalariados em empresas públicas ou privadas com formação altamente qualificada; 2) os trabalhadores autônomos, como solistas e professores particulares de canto, intermitentes e que nem sempre possuem formação acadêmica; e 3) os trabalhadores que atuam somente no mercado informal, sem qualificação formal.

³⁴ Ver COLI, Juliana, *op.cit.*

que a maioria dos cantores líricos não possui uma remuneração formal de trabalho e se inclui no vasto quadro dos trabalhadores temporários ou por contrato limitado.

E não poderíamos ainda deixar de apresentar uma particularidade da formação deste mercado de trabalho, ausente em muitas atividades profissionais exaustivamente mencionadas pela sociologia do trabalho: a dimensão do público produtor que, através da consagração de determinada obra de arte que alarga o mercado desses profissionais, cria as chamadas “oportunidades” de estabilização e ascensão de suas carreiras.

A alta rotatividade do mercado estimulado pela produção de força de trabalho especializada, advinda dos concursos, constitui outra importante fonte de consagração da carreira do cantor, significando, ao mesmo tempo, uma forma de “usufruto” a “preço de mercado” de força de trabalho nova, com grandes possibilidades lucrativas.

As diferenças entre o “prestígio” obtido por essas profissões são evidentes, até porque as atividades do médico e de outros profissionais liberais são reconhecidamente tratadas como “serviço público e produtivo”, enquanto o entretenimento é associado à “ociosidade”.

Mediante o quadro de precarização que afeta também os “filhos tropicais de Mozart”, até que a função social da música seja “reposta” no seio da sociedade, restam o sonho e a insistência pela autonomia da arte. Era esse também o sonho do famoso compositor que revolucionou a linguagem musical com sua atitude inteligente, irreverente e avessa aos condicionamentos sociais de sua época, refutando a velha condição “serviçal” do músico de corte.

Toda a discussão aqui apresentada traz à tona um contexto particular, mas não fora das mediações econômicas e sociais às quais a atividade do músico se insere e está vinculada. As metamorfoses do mundo do trabalho material se estendem, pela lógica da *mercantilização* e valorização do capital, ao universo da arte, tendendo a esvaziá-la dos valores humanistas e do seu infinito potencial de sensibilização para uma real transformação da ordem social.

Mozart antecipa um anseio de liberdade. Um século depois de sua morte, as condições econômicas concretas do capital possibilitam a venda desta liberdade e deste sonho, através daquilo que Marx e a sociologia posterior analisariam dialeticamente como sendo a “venda da força de trabalho” ou “exploração da mais-valia”.

O pontapé inicial de Mozart foi dado através um processo progressivo e necessário de autoconsciência e de negociação conflituosa em uma sociedade em constante mutação. A música transcende, por sua liberdade de ser e de existir, apesar da realidade social que a condiciona, assim como condicionou nosso gênio Mozart e tem condicionado toda forma de arte. “Doce ilusão” que desvenda a condição puramente humana do artista, em um contexto histórico e social, ao qual tem de se curvar.



Artigo recebido em agosto de 2008. Aprovado em outubro de 2008.