

Notas sobre a gênese do campo musical e seu impacto sobre os fazeres laborais de musicistas

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO

SIMPÓSIO: O trabalho no campo da música no Brasil

Rodrigo Heringer Costa
UFRB
rodovas@gmail.com

Resumo. A origem do campo musical em suas configurações modernas no Ocidente remete ao período de transição da sociedade eclesiástica ao capitalismo. Neste trabalho, me proponho a descrever uma síntese do referido processo de objetivação do campo musical moderno, bem como alguns de seus desdobramentos sobre as características da organização laboral de musicistas. A condução do trabalho baseou-se em revisão bibliográfica e, em menor grau, em anotações informais e diários de campo produzidos no decorrer de minha trajetória musical e científica. Conclui-se que a condição de subordinação do campo musical ao campo econômico no interior do campo do poder, leva comumente à submissão da produção musical aos ditames do mercado dos capitais (econômicos, em sentido estrito) na modernidade. Isso, porém, não impede a difusão da crença em uma produção musical desinteressada no campo musical e no espaço social de modo mais amplo.

Palavras-chave. Campo musical, Gênese, Modernidade, Trabalho musical.

Title. Notes on the genesis of the musical field and its impact on the work of musicians

Abstract. The origin of the musical field in its modern configurations in the West refers to the period of transition from ecclesiastical society to capitalism. In this work, I propose to describe a synthesis of the aforementioned process of objectification of the modern musical field, as well as some of its developments on the characteristics of the labor organization of musicians. The conduction of the work was based on a bibliographic review and, to a lesser extent, on informal notes and field diaries produced during my musical and scientific trajectory. It is concluded that the condition of subordination of the musical field to the economic field within the field of power, commonly leads to the submission of music production to the dictates of the capital market (economic, in the strict sense) in modernity. This, however, does not prevent the spread of the belief in a disinterested musical production in the musical field and in the social space in a broader way.

Keywords. Music field, Genesis, Modernity, Musical labour.

Introdução

No intuito de realizar uma análise crítica do mundo social que pavimentou os caminhos para o surgimento das formas de trabalho com música que hoje conhecemos, é importante realizar um recuo temporal que permita visitar o período da história que possibilitou a

estruturação de tais transformações no cotidiano dos músicos no mundo ocidental¹. Me aproximo neste trabalho, portanto, de uma análise da gênese de uma *fração do campo artístico*², mais especificamente aquela que irei aqui me referir como *campo musical*³. Tarefa já detalhadamente desempenhada em trabalhos anteriores (DENORA, 1995; ELIAS, 1995; BOURDIEU, 1996), sua sintética retomada mostra-se de grande serventia ao embasamento de discussões acerca do trabalho musical na modernidade.

A presente discussão foi extraída da tese de doutoramento do autor, destinada à compreensão de características particulares à organização laboral de musicistas na cidade de Salvador (BA). A condução da fração do trabalho, aqui exposta, baseou-se em um processo de revisão bibliográfica e, em menor grau, em anotações informais e diários de campo produzidos no decorrer de minha trajetória musical e científica. O diálogo com diferentes produções acadêmicas sobre o tópico não ofusca, por sua vez, um flerte em especial com os conceitos de Pierre Bourdieu, de grande valia para a compreensão das particularidades da estruturação do campo musical e das relações de trabalho que engendra⁴.

A música nem tão autônoma assim

Um dos principais elementos a distinguir a transição na ordem musical verificável entre o classicismo e o período romântico na Europa foi a liberação progressiva daquela em relação às instâncias de legitimação externas, vinculadas à aristocracia e à igreja em suas demandas éticas e estéticas. Tal processo gradual de autonomização social e econômico possibilitou o

¹ Ciente das diversas discussões acerca das múltiplas compreensões possíveis do epíteto *Ocidente* na contemporaneidade, optei por não me aprofundar em tal conceituação pois, ao fazê-lo, muito me distanciaria dos objetivos da presente discussão. Para as finalidades aqui expressas, considerarei abarcados pelo termo todos aqueles grupos culturais nos quais a razão científica e o processo de racionalização das diferentes esferas da vida social se impuseram, na modernidade, como elementos estruturantes e dominantes. (v., p.ex., WEBER, 1980).

² Para Pierre Bourdieu, o campo artístico ou campo de produção artística é aquele a englobar suas distintas formas de manifestação das artes (artes musicais, literárias, plásticas, cênicas etc.) (BOURDIEU, 1996), resultando a sua atual estruturação e configuração de disputas historicamente constituídas em seu interior e de embates travados com outros campos. O grau de autonomia que possui se estabelece em função do grau de subordinação da hierarquização interna (intracampo) à hierarquização externa (intercampos): “quanto maior é a autonomia, mais a relação de forças simbólicas é favorável aos produtores mais independentes da demanda” (BOURDIEU, 1996, p.246). O estado de tensão permanente neles percebidos a partir da perspectiva bourdieusiana seria mediado por suas instituições e agentes, entendidos como agentes de conservação ou transformação, conforme a posição que ocupem ou venham a ocupar internamente. A legitimidade artística em um contexto específico é o estado de relações de forças propriamente artísticas que constituem o campo a que se reporta; de modo que o quadro da produção artística francesa no fim do século XIX, analisada por Bourdieu em *As regras da arte* (1996), não deve ser tomado como retrato do estado do campo artístico no Brasil contemporâneo, por exemplo. Os preceitos adotados e defendidos pelo autor, porém, podem ser aplicados à compreensão de outras realidades às quais não se lhe apresentaram como objeto de estudo, desde que realizadas as necessárias contextualizações, adaptações e/ou reduções

³ O campo musical corresponde, pois, à fração do campo artístico vinculado às artes musicais.

⁴ Para maiores informações, ver Costa (2020).

surgimento de uma produção a se direcionar exclusivamente ao enquadramento nas regras estabelecidas pelo próprio universo musical, crescentemente propenso a liberar-se de uma dependência do poder político e da propaganda eclesiástica.

Bourdieu (2007, p.102) remete o início deste processo ao município de Florença, na Itália do século XV, onde identifica traços de uma derrocada da Igreja no monopólio da autoridade sobre a produção artística de seus contemporâneos. Nesse contexto, foi reivindicada pelos artistas uma legitimidade própria a avaliar as suas produções e produtos, que deveria traduzir-se no domínio dos próprios agentes do campo na determinação das regras ali vigentes e das valorações nele partilhadas. Favorecido pela retração de poderio do antigo clero, catalisado pela Reforma Protestante, o processo foi interrompido por aproximadamente dois séculos, em decorrência dos reflexos da contra-Reforma e da ascendente influência da monarquia absoluta sobre a Europa, retomando a sua marcha no período imediatamente subsequente.

Em cada sociedade, o movimento de autonomização do campo musical se deu de modo particular e a seu tempo, acompanhando fenômeno semelhante a ocorrer em todos os campos da esfera artística⁵. Ao menos no Ocidente, porém, não houve grupo social que tenha se mostrado indiferente ao processo. No que diz respeito ao cotidiano laboral dos músicos, a autonomia do campo significou uma ruptura de seus agentes com a dependência exclusiva de um patrão ou mecenas – objetivadas em encomendas diretas e relações pessoais de serventia – e sua adesão a uma nova forma de submissão, agora a um mercado de compradores (mais frequentemente) anônimos, baseado na impessoalidade – aquisições indiretas através, por exemplo, de partituras ou ingressos para apresentações e concertos.

Esse novo público, majoritariamente burguês⁶, representava justamente a classe a ascender no período, enquanto a aristocracia, outrora mantenedora direta da atividade artística, via a sua influência sobre os fazeres musicais no mundo moderno declinar, em consonância

⁵ Uma interpretação de campo possível à análise da obra de Bourdieu é a de que ele poderia corresponder a qualquer espaço do mundo social onde houvesse indivíduos em posições bem definidas em condições de disputas por poder. Outra das interpretações pertinentes seria aquela em que os campos seriam exclusivos às sociedades modernas, resultado da autonomização de esferas da vida social, antes subordinadas à ordem religiosa. O campo artístico e, conseqüentemente, o musical seriam uma dessas esferas que, uma vez libertadas das amarras eclesiais, passam a gozar de certa autonomia e mecanismos de legitimação próprios. Esta última compreensão não é inédita às reflexões do autor, permeando a obra de alguns de seus antecessores, a exemplo de Max Weber. É esta última compreensão bourdieusiana dirigida aos campos artístico e musical que partilho neste trabalho.

⁶ Aqui me refiro ao burguês antes como um grupo caracterizado por sua forma de consumo do produto musical – a diferir da antiga modalidade, norteada pela prestação de serviços à corte – que a um grupo social homogêneo. DeNora (1995, p.12-13) demonstra como a aristocracia ainda permaneceu com grande poder de influência sobre a produção musical na passagem do século XVIII ao XIX. Sua relação com a produção musical vai se alterando, de maneira gradativa, tomando aos poucos contornos mais difusos e menos personalista

com a diminuição de sua influência nos campos econômico e político no contexto. O sucesso de Beethoven com a venda de seus serviços e obras para um mercado parcialmente anônimo de compradores – e em expansão, na virada do século XVIII ao XIX – é um indício e um exemplo das metamorfoses às quais a Europa se submetia no período.

O processo de aprofundamento do capitalismo europeu a partir do século XVIII, em decorrência de uma combinação propícia de fatores – a exemplo das transformações nas relações de produção e também da ascensão de uma ética religiosa burguesa, o protestantismo (WEBER, 2004) –, favoreceu o surgimento de novas relações de trabalho com a música⁷. Gradualmente, portanto, musicistas deixam a sua condição de *artesãos*⁸ a serviço de sua corte – em um mundo no qual os campos encontravam-se imbricados, em submissão à ordem religiosa e política – para assumir outra, de *artista*⁹; passando, assim, a atuar em um campo com regras próprias e, concomitantemente, a dialogar com um mercado guiado por valores econômicos frequentemente estranhos ao universo musical.

Luciana Requião sintetiza tal processo de transição verificado ao final do século XVIII, enfatizando seu prolongamento até aquele subsequente:

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

7 Theodor W. Adorno demonstra que, apesar de muitas vezes as relações de produção atuarem no sentido de acorrentar o desenvolvimento das forças produtivas, em alguns momentos aquelas também assumem o papel de fortalecer as forças emergentes. Segundo o autor: “As forças musicais produtivas e as relações de produção não se contrapõem de modo simplesmente antagônico umas em relação às outras, mas são recíproca e variadamente mediadas. As próprias forças produtivas podem alterar as relações de produção na esfera socialmente particular da música, e, até certo ponto, inclusive criá-las. (...) Vez ou outra, (...) as relações de produção também intensificaram as forças produtivas. Sem a ascensão da grande burguesia alemã e sua influência sobre as instituições e sobre o gosto, Richard Strauss seria inimaginável.” (ADORNO, 2011, p.400-402)

⁸ A compreensão dos “artesãos” aqui exposta mostra-se fundamentada somente quando contextualizada. O artesão ao qual reportam-se os autores, ao retratarem as transformações na produção artística do período, é aquele que produz mercadorias cujo valor utilitário, histórica e socialmente estabelecido, mostra-se inquestionável. Eles não enfatizam, como outros contemporâneos o fazem, a ideia de um bem cultural associada ao artesanato, a compreende-lo em suas materialidades, sensibilidades e diásporas (SENNET, 2009; BRITO, 2019). A aproximação da compreensão de Elias e Requião sobre o termo se dá não por ignorar os aspectos simbólicos e imateriais vinculados à produção dos artesãos, mas por reconhecer que parte significativa da relação menos autônoma que nutrem com o campo econômico deve-se a seu valor utilitário, oriundo suas propriedades objetivas ou simbólicas.

⁹ Para informações sobre a mudança de condição das relações de trabalho com música durante o período de transição para a sociedade ocidental moderna, ver ELIAS (1995) e BOURDIEU (1996b).

O movimento do campo artístico em direção à autonomia acelera-se vertiginosamente com a revolução industrial e a consequente intensificação da divisão do trabalho, a favorecer, concomitante e ironicamente, uma aproximação entre as concepções de obra de arte e mercadoria. Um fechamento do campo em torno de si mesmo é frequentemente apontado na literatura como uma reação romântica à racionalização e mercantilização das esferas da vida social em sua totalidade, incluindo a esfera artística (BOURIDIEU, 2007, p.102). É nesse momento que se opera uma dissensão, tão clara quanto complementar, entre a arte-mercadoria, de um lado, e a arte de significação pura, de outro; estando a primeira subjugada principalmente à lógica de um mercado financeiro (econômica, no sentido estrito), enquanto a última, ao que Bourdieu denomina mercado de bens simbólicos. Tal cisão, que deve antes ser tomada como matriz de dois polos de um *continuum* que de entidades estanques e dicotômicas, é decorrente de disposições incorporadas por agentes do campo artístico, no decorrer do processo de socialização em seus espaços objetivos e simbólicos. Os indivíduos encontram nas instituições a constituir o campo condições propícias à afirmação de sua autonomia por meio de uma fruição desinteressada, em contraponto ao materialismo da posse e/ou da apropriação financeira, vinculadas a uma lógica dominante no campo econômico¹⁰.

A compreensão da arte – e, conseqüentemente, da música – como um fazer indiferente aos ditames de ordem econômica e dos mecanismos “insensíveis” do mercado – *arte pela arte* – não é, portanto, uma tônica a acompanhar toda a história da prática musical, devendo ser creditada ao Romantismo europeu a sua invenção nos moldes atuais¹¹. Nascida da emancipação burguesa em relação à antiga ordem e, ao mesmo tempo, distanciando-se particularmente de uma racionalização científica do mundo típica ao protestantismo ascético, a relação ambígua da música pura e desinteressada em relação ao campo econômico é marca de distinção desde a origem daquela. Embora Max Weber tenha versado sobre o impacto da racionalização e da

¹⁰ Para Bourdieu, o campo econômico conheceu a autonomia somente na modernidade. Em seu interior, “o cálculo dos lucros individuais – portanto o interesse econômico – impôs-se como princípio de visão dominante, senão exclusivo (contra o recalque da disposição calculista). (2005, p.19)

¹¹ Se por um lado seria ingênuo ou importuno falar de uma Europa homogênea à época, por outro mostra-se impraticável e em desacordo com os objetivos desta breve exposição a abordagem das nuances geográficas relacionadas às especificidades da autonomização do campo musical nos diferentes países da Europa. Ademais, mostra-se tímida a discussão a respeito do tema que se vincule às reflexões sobre tais processos em países menor prestígio político e cultural à época. Tal carência foi notada e ressaltada pelo próprio Elias (1995, p.17). As diferenças relacionadas à referida autonomização eram percebidas mesmo entre as diferentes cidades de um mesmo país, o que pode ser percebido, por exemplo, na movimentação de Mozart entre Salzburgo e Viena. Elias resalta ainda (p.29-30) que em países como França e Inglaterra, as posições musicais encontravam-se mais concentradas nas capitais que na Alemanha e na Itália, em consequência da mais precoce centralização política verificada nos dois primeiros. Esta maior amplitude de mercado verificada nos últimos concedia maior autonomia aos musicistas, favorecendo uma anterior autonomização do campo nestes países.

secularização também na esfera da produção musical (1995), é inegável que o campo pôs-se a afirmar sua autonomia a partir da reprodução de valores que remetem, frequentemente, à possessão contemplativa do sagrado¹², disposição comuns, na defesa do autor, às religiões não ocidentais e ao catolicismo pré-moderno (WEBER. 2004). Peters (2013) ressalta que as representações românticas do gênio estético surgidas no século XVIII e tornadas dominantes no campo musical, por exemplo, além de subordiná-lo a valores que se distanciam de uma racionalidade científica estritamente dita, mantém, até os presentes dias, um enorme apelo:

Nos últimos dois ou três séculos, embora a ideia da expressão artística como resultado da possessão por um espírito divino tenha se tornado menos palatável com a secularização das visões de mundo característica da modernidade, a concepção do gênio como uma entidade fundamentalmente descontínua em relação ao restante da humanidade permaneceu aliciante, com a ideia de poderes da divindade dando lugar à noção de talentos inatos, inalcançáveis por meio do engenho, do treinamento e da prática. (PETERS, 2013, p.187)

Entre as crenças a distanciar a ordem artística do processo de desencantamento do mundo que passou a distinguir o mundo ocidental moderno, podemos destacar a da “criação livre e desinteressada, fundada na espontaneidade de uma inspiração inata” (BOURDIEU, 2007, p.104) ou mesmo a do artista como corpo mediador entre o divino e o profano, muito difundida e reproduzida no Campo¹³ a sustentar presente pesquisa¹⁴. Na literatura, tampouco são raras as referências ao caráter místico constantemente atribuído ao campo musical e a seus agentes, a glorificar artistas como missionários proféticos ou mesmo semideuses (BOURDIEU, 1996; 2007; KINGSBURY, 1988; PETERS, 2013, p.188-220). Todas as características aqui descritas encontram especial ressonância no que Bourdieu denomina *subcampo de produção restrita*¹⁵.

¹² Ver discussões sobre o tema em Costa (2020).

¹³ Por realizar 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 quando de sua alusão escrita, no intuito de diferenciá-lo do conceito homônimo de Bourdieu (campo), também amplamente utilizado.

¹⁴ Tânia Quintaneiro, Maria Ligia de Oliveira e Barbosa Márcia Gardênia Monteiro de Oliveira (2003, p.126), ao se referirem à distinção realizada por Weber entre os ascetas e os místicos, argumentam que estes compreenderiam o indivíduo não como um instrumento, mas na condição de um recipiente divino, cabendo a ele a fuga do que seja mundano no intuito de se aproximarem dos valores divinos. Para eles, “Entregar-se aos bens mundanos põe em perigo a concentração sobre os bens de salvação: é preciso, então, negá-los”.

¹⁵ A divisão do campo musical em dois polos – *subcampo da produção restrita* e *subcampo da grande produção* – 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, merece ser

O despertar do artista, na esteira das transformações econômicas e socioculturais de uma época, atrela-se a uma nova concepção contextualmente partilhada e reproduzida acerca da figura do músico, na referida trajetória rumo à maior autonomia de seu fazer artístico. A transição, porém, ocorre de maneira lenta e gradual, como demonstram Tia DeNora (1995) e Norbert Elias (1995, p.29-31) a partir de acontecimentos registrados sobre a vida dos compositores Beethoven e Wolfgang Amadeus Mozart, respectivamente. O caráter estrutural da referida passagem, a representar a transição ocidental à modernidade, leva-nos a inferir, porém, que estudos sobre as trajetórias de outros compositores de grande projeção no período confirmariam a percepção do desenrolar gradual do referido processo. A coexistência de relações que concediam aos músicos um maior grau de independência financeira em relação ao clero – artistas – com outras que os mantinham subordinados aos privilégios da corte – artesãos – era uma realidade já no contexto de Mozart¹⁶, que viveu entre 1756 e 1791 na Europa¹⁷. Os autores atentam ainda para o êxito da empreitada empreendida por Beethoven como músico *autônomo*, em período pouco posterior ao que Mozart buscou se afirmar em tal prática, sem contar com o êxito de seu sucessor (ELIAS, 1995, p.43).

Diante da exposição, poderia-se questionar: o que representava o músico artista, em ascensão a partir do período romântico, que o diferenciava de maneira tão profunda do artesão? Os primeiros possuíam maiores prerrogativas sobre sua criação e, conseqüentemente, uma maior autonomia sobre ela. Ao contrário da arte de artesão, que é produzida para um círculo de pessoas próximas, ligadas à igreja ou à realeza que se interessam inicialmente pelo valor utilitário da produção, a arte de artista é comumente produzida visando atingir um público de consumidores dentro do próprio campo – artistas – ou outros – anônimos: mais dispersos em relação a preferências e gostos e com algum poder aquisitivo que os permitem serem tomados por consumidores de arte (v. p.ex., BECKER, 1951). Tais transformações afetaram de maneira relevante a disparidade de poderes detidos por aqueles que produziam arte, de um lado, e os que a consumiam, de outro:

tomada como fator de legitimação de suas produções¹⁵. 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” (BOURDIEU, 1996, p.246). 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” (BOURDIEU, 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.

¹⁶ Norbert Elias (1995) atenta para uma enorme disparidade regional no interior do continente europeu no período. Esta favorecia a atuação de musicistas autônomos em determinadas localidades e a inibiam em outros.

¹⁷ O compositor e instrumentista, nascido em Salzburgo, Áustria, atuou em outras cidades do continente europeu, sendo as viagens uma constante em sua vida desde a infância. Para maiores informações, ver ELIAS (1995)

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

Mais livres em relação às amarras religiosas, o musicista moderno viu-se pressionado não somente pelos autocondicionamentos - oriundos de sua socialização no campo - mas também por uma gama de forças outras, internas e externas ao campo musical, a impactarem os seus fazeres (v. p.ex., BECKER, 1982; BOURDIEU, 1996). Bourdieu (BOURDIEU., 2007, p.103-4) atenta para o fato de que a liberdade de criação propiciada pela ruptura com o mecenato direto revela, prontamente, certo grau de formalidade, perdendo parte de sua vitalidade quando analisada em profundidade. Quando dirigidas aos pares ou a um seletivo público de admiradores de arte, a produção torna-se refém das leis do próprio mercado de bens simbólicos a caracterizar o campo musical. Quando, por outro lado, dirigidas ao deleite e consumo do grande público, ela se vê submissa aos “índices de venda e das pressões, explícitas ou difusas, dos detentores dos instrumentos de difusão, editores, diretores de teatro, *marchants de quadros*” (BOURDIEU, 2007b, p.104, grifo do autor).

Para o autor, a estrutura de um campo diz respeito às suas dimensões objetivas e subjetivas capazes de impactar as preferências, disposições e ações dos agentes nele imersos. Ela também se encontra disseminada entre os próprios agentes, em sua forma incorporada, sendo, assim, por eles perpetuada, cotidianamente. Como contraponto aos ideais de desinteresse a envolver o fazer artístico, é na estrutura do *subcampo da grande produção* (ver nota 15) que o processo de racionalização e mercantilização dos fazeres musicais apresenta as suas manifestações mais evidentes. Tal fração do campo musical abrigará, após um processo de intensas transformações nos dois últimos séculos, a consolidação de uma complexa indústria da cultura.

Dessa forma, é de se esperar que, no presente, o subcampo da grande produção sustente uma relação próxima e dialética com fazeres musicais de caráter majoritariamente comercial – aqueles cuja subordinação econômica se dá, comumente, de maneira deliberada. Tomando de

empréstimo métodos e técnicas ligados à ordem econômica e à comercialização dos produtos musicais, aproxima-os daqueles de caráter intercambiáveis e redutíveis a seu valor mercantil “típicos de uma produção mecânica” (2007, p.104). Não à toa, Bourdieu utiliza também o termo *campo da indústria cultural* para se referir ao que, em outras produções de sua autoria, identifica como subcampo de grande produção¹⁸.

Embora consolidada de maneira gradual desde a transição para o mundo moderno, a autonomia do campo musical e sua conseqüente subdivisão entre os subcampos de grande e restrita produção aparecem como uma chave para a compreensão de sua estruturação ainda na contemporaneidade. Para a elucidação do funcionamento de outros espaços sociais que não o francês, ao qual Bourdieu limita suas análises, os conceitos do autor demonstram-se também de grande validade, uma vez realizadas as devidas (e necessárias) adaptações, reduções (RAMOS, 1996) e contextualizações. A relação supostamente paradoxal entre os valores dominantes nos campos econômico e musical, a atravessar também a experiência de meus interlocutores de pesquisa (COSTA, 2020), é somente uma das evidências da pertinência da conceituação bourdieusiana às reflexões direcionadas aos fazeres musicais no Brasil.

Considerações finais

A condição de subordinação do campo musical ao campo econômico no interior do campo do poder, leva comumente à submissão da produção musical aos ditames do mercado dos capitais (econômicos, em sentido estrito). Isso, porém, não impede a difusão da crença em uma produção musical desinteressada no campo e no espaço social de modo mais amplo. A partir do rompimento com a antiga ordem, o crédito concedido à música pura (arte pela arte) se afirma como simbolicamente dominante dentro do campo artístico/musical, sendo reproduzido por meio de suas estruturas simbólicas e objetivas. Estas cumprem a função de induzir os agentes, por meio do *habitus*, à reprodução dos valores dominantes no campo, por ignorância ou conveniência (dissimulação). No primeiro caso, a ação se particulariza pela ingenuidade e,

¹⁸ A abordagem das significantes *campo de grande produção* e *campo da indústria cultural* como de significados comuns, evidencia-se, por exemplo, na seguinte passagem: “O campo de produção [artística] propriamente dito deriva sua estrutura específica da oposição – mais ou menos marcada conforme as esferas da vida intelectual e artística – que se estabelece entre, de um lado, o campo de produção erudita enquanto sistema que produz bens culturais (e os instrumentos de apropriação destes bens) objetivamente destinados (ao menos a curto prazo) a um público de produtores de bens culturais que também produzem para produtores de bens culturais e, de outro, o campo da indústria cultural especificamente organizado com vistas à produção de bens culturais destinados a não-produtores de bens culturais (“o grande público”) que podem ser recriados tanto nas frações não-intelectuais das classes dominantes (“o público cultivado”) como nas demais classes sociais”. (BOURDIEU, 2007b, p.105). Fenômeno semelhante, no mesmo trecho, é percebido em suas referências às expressões *campo erudito* e *campo de produção restrita*.

no último, por seu componente cínico. Ambas contribuem, no entanto, para a reprodução das estruturas do campo musical em sua reivindicação por autonomia no ocidente moderno.

Referências

- ADORNO, Theodor. **Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- BECKER, Howard. **Art Worlds**. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 1982.
- BECKER, Howard. The Professional Dance Musician and His Audience. **American Journal of Sociology**, v. 57, n. 2, p. 136–144, 1951.
- BOURDIEU, Pierre. O campo econômico. **Política & Sociedade**, n. 6, p. 15–57, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRITO, Thaís Fernanda Salves de. Narrativas e tecidos bordados. **Cadernos de Arte e Antropologia**, v. 8, n. 1, p. 47–58, 2019.
- COSTA, Rodrigo Heringer. **A música como arte de viver em Salvador**. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020
- DENORA, Tia. **Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792- 1803**. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 1995.
- ELIAS, Norbert. **Mozart: sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- KINGSBURY, Henry. **Music, talent and performance: a conservatory cultural system**. Philadelphia: Temple University, 1988.
- MELO, Gabriel Borges Vaz de; CARVALHO, Lucas Resende de; MACHADO, Ana Flavia. Music consumption in Brazil: an analysis of streaming reproductions. **PragMATIZES**, n. 19, p. 141–169, 2020.
- PETERS, Gabriel. A via mundana para o sublime: preliminares a uma sociologia psicológica do talento e da genialidade. **Cadernos de Sociófilo**, v. 3, p. 179–237, 2013.
- QUINTANEIRO, Tania; BARBOSA, Maria Lígia de Oliveira; OLIVEIRA, Márcia Gardênia Monteiro de. **Um toque de clássicos: Marx, Durkheim e Weber**. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- RAMOS, Guerreiro. **A redução sociológica**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. (Série Terceira Margem).

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

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

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

WEBER, Max. **Os fundamentos racionais e sociológicos da música.** São Paulo: Edusp, 1995.

WEBER, Max. Origem do capitalismo moderno. In: TRAGTEMBERG, Maurício. **Textos selecionados - Max Weber.** Tradução de Maurício Tragtemberg et al. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção Os Pensadores).