

A Constituição da Distância em Torno do Regente de Orquestra¹

Tamara de Souza CAMPOS²

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

Resumo

Propõe-se neste artigo que apesar dos maestros de orquestra estarem presentes em nosso imaginário, ao redor deste é construída uma distância. Tal distância do maestro com relação aos músicos, público, opinião pública, críticos e imprensa ajudaria na mitificação (Lebrechet, 2002) do regente. Reflexos desse fenômeno resvalam nas representações correntes perpetradas pela mídia, que tendem a apresentá-los como líderes carismáticos, oscilando entre o genial e o tirânico³. O fato dos maestros serem profissionais pouco estudados pela academia, seu valor de culto e sua aura (Benjamin, 1993), o processo de evitação e a deferência prestada ao regente (Goffman, 2011), a ideia do maestro com uma imago (Adorno, 2011) são mecanismos que fazem da distância parte constitutiva do *ethos* do regente, influenciando a ordem ritual dos encontros em que esse ator se engaja.

Palavras-chave: maestro; distância; arte; mitificação; comunicação.

Introdução

A profissão do maestro de orquestra povoa o nosso imaginário e está presente, por exemplo, em diversos desenhos animados, como *Fantasia*⁴, cuja proposta é animar músicas clássicas. No longa, Mickey Mouse é um mago com trejeitos de regente e o desenho começa com a projeção do maestro Leopold Stokowski efetivamente conduzindo uma orquestra. A música fornece acompanhamento para toda a animação, cujas histórias foram construídas tendo inspiração em famosas músicas clássicas. Há também o episódio do desenho *Pernalonga*, no qual este atua como maestro e força o solista a alcançar notas improváveis, colocando o teatro literalmente abaixo, tamanha a reverberação da voz⁵.

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda do Curso de Memória Social Unirio-RJ, email: tamara.campos86@gmail.com

³ O crítico musical Norman Lebrechet fornece vários exemplos em seu livro *O Mito do Maestro* (2002). Um traço comum entre os regentes retratados é o abuso de poder. A recente série *Mozart in the Jungle* Cf. (Copolla e Schwatzman, 2014), produzida pela Amazon para ser exibida em stream, conta a história de um maestro genial e excêntrico que choca e encanta a frente da Filarmônica de Nova Iorque. Há ainda filmes como *Ensaio de Orquestra* (Renzo, 1978), além de reportagens frequentes como a que chama um maestro de pop star, disponível em: <<http://g1.globo.com/bom-dia-brasil/noticia/2011/06/maestro-popstar-gustavo-dudamel-diz-que-arte-e-um-direito-de-todos.html>>

⁴ Terceiro longa dos estúdios Disney, a animação de 1941 contou com a participação de uma orquestra cujas peças foram regidas por Leopold Stokowski.

⁵ Cf. Maltese, 1948.

Podemos enumerar alguns filmes, como *Ensaio de Orquestra*, *O Maestro*, *O Concerto*, *Todas as manhãs do mundo*⁶, e comerciais de televisão, como a peça intitulada “A Orquestra”, da Brastemp⁷. O comercial mostra um maestro regendo em praça pública. Os músicos, no entanto, estão cada qual em suas cidades de origem, tocando remotamente no espetáculo. As imagens dos músicos são projetadas na praça em que o maestro rege. Com o slogan “a inspiração muda tudo”, o maestro é a figura responsável por sintetizar os regionalismos musicais de nosso país.

Tendo em vista essa presença constante em representações cotidianas, a figura do regente pode parecer muito próxima de nós, já que constantemente é explorada pelos meios de comunicação midiáticos. Mas apesar dessa visibilidade da profissão, existem diversos níveis de mediação que estabelecem uma distância do regente em relação não somente ao público, mas também ao músico, imprensa e opinião pública. A imensa maioria das interações do público e opinião pública com os regentes é mediada pelos veículos, que tendem a construir os maestros como figuras imponentes, como ímagos. Essa impressão do maestro como alguém distante é vital para a manutenção do mercado de música de câmara, bem como a imagem do maestro.

Visão de distância empregada

Não exploro meramente o sentido mais corriqueiro da palavra distância, a saber, um afastamento físico entre o maestro e os demais sujeitos apontados, como músico, críticos opinião pública e consumidores de música erudita. A distância a que me refiro é com relação às formações psicossociais (Santaella, 2003, p.129) que orientam as interações entre esses atores. Tais configurações psicossociais foram sendo forjadas ao longo do tempo e estão em permanente processo de mudança, pois o que aparece como algo evidente no interior das realizações práticas de um determinado grupo social, é, na realidade, a realização prática da interação dos que integram o próprio grupo. Os sujeitos agem conforme uma ordem organizada, e tais sistemas organizados são formados em razão da ação dos indivíduos.

⁶ Site lista dez filmes que abordam a vida de maestros e a relação deles com as orquestras. Disponível em: <http://listasde10.blogspot.com.br/2011/02/10-filmes-sobre-orquestras-e-maestros.html>. Acesso em 03 de abril de 2015.

⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XOGfflPDdFI>. Acesso em 15 de abril de 2015.

Penso a dinâmica social segundo pressupostos interacionistas, que não negam a existência de uma estrutura, mas entendem que esta é por nós criada. A partir das sucessivas interações forjamos normas, expectativas e obrigações que orientam nossas ações nos encontros do dia a dia. Essas regras de conduta tomam os indivíduos de forma direta, como obrigações, que “estabelece[m] como ele é moralmente coagido a se conduzir”, e indiretamente, como forma de expectativas, “estabelecendo como os outros são moralmente forçados a agir em relação a ele” (Goffman, 2011, p.52).

Expectativas e obrigações guiam os eventos do dia a dia, que são governáveis por essas regras que estruturam a vida cotidiana. Nesse sentido, temos uma espécie de postulado moral que orienta a ação dos sujeitos, que tendem a manter um estado afetivo de confiança, de segurança em relação ao mundo, agindo por uma questão de conforto, contribuindo para manter certa estabilidade e padronização desse repertório de regras. Mas tal estabilidade não é constante, pois as normas compartilhadas por membros de um grupo podem ser refutadas, negociadas, ressignificadas nas interações.

Como não é viável dar conta de todos os atores ligados ao universo orquestral e ao maestro, bem como todo o conjunto de normas e expectativas que orientam as interações entre regente e demais atores, reconheço que as análises empreendidas são lampejos intermitentes de um fenômeno que não temos condições de captar, analisar e entender na íntegra. Didi-Huberman afirmou que “a própria história nos aparece em um relâmpago passageiro que convém chamar de ‘imagem’. A intermitência da imagem (*image-saecade*) nos leva de volta aos vaga-lumes, certamente: luz pulsante, passageira, frágil” (Didi-Huberman, 2011, p.46).

Os maestros como objeto de estudo

Apesar de escassa, podemos ter acesso a uma produção literária que verse sobre o processo de formação dos músicos, como em Travassos (2002a, 2002b) ou Silva (2005), que, recorrendo à etnografia, enfocaram estudantes de música popular de uma universidade do Rio de Janeiro. Há também referências internacionais, como Kingsbury (1988); Netti (1995) e Born (1995). O primeiro analisa a relação entre professores e alunos de um conservatório Norte Americano, o segundo com aspecto mais literário, descreve em forma de relato pessoal, as práticas das escolas de música do oeste dos Estados Unidos a partir de sua experiência de mais de quatro décadas na área. Por fim, Georgina Born promove um estudo no instituto parisiense de música contemporânea mapeando e analisando normas,

padrões de funcionamento e relações de poder que subjazem as formas de comportamento institucionalizado.

Mas nenhum desses trabalhos investiga o regente de orquestra, e, quando essa figura aparece em alguns dos estudos, é de maneira breve, secundária. Um dos motivos que pode explicar a quase ausência de pesquisas que investiguem o maestro nas ciências humanas é o fato de que talvez não desejemos perder a dimensão de encantamento que a profissão envolve.

Cientistas sociais são conhecidos por operarem uma espécie de “desencantamento” do campo artístico, ao trazerem à luz elementos contraditórios e nem sempre glamourosos nos processos de criação, circulação e recepção das obras culturais. Esse desnudamento pode causar incômodo, por expor os constrangimentos, as estratégias e as questões extra-estéticas que perpassam a arte (Ferreira et alli, 2009).

Se os “músicos são agentes sociais bastante desconhecidos”, pois “concepções nebulosas e mistificadas sobre eles estão assentadas no senso comum”; sendo os “estudantes de música (...) ainda menos conhecidos em termos de ações e perspectivas” (Silva, 2005, p.6); os maestros de orquestra são vistos de uma maneira extremamente limitada e quase nada se sabe sobre como ocorrem os anos de formação desse profissional, tema ao qual me dedico na tese de doutorado. O maestro estaria sempre aos olhos do público na “região de fachada”, ou seja, no local em que a representação é executada.

A metáfora da representação teatral de Goffman (1985) estabelece uma analogia ao considerar a vida cotidiana como um palco, sugerindo que os indivíduos são como atores que, no desenrolar de suas vidas, se engajam em interações e realizações dramáticas em diferentes cenários. Para cada um desses cenários, um determinado repertório de atuação será acionado, acarretando esforço dramático da equipe de representação na “encenação de uma rotina particular” (Goffman, 1985, p. 78).

Além da região de fachada, na qual situamos os maestros e músicos durante a performance, temos também uma região de bastidores, a que Goffman chama de “região de fundo” (1985, p.106). Essa região tem inúmeras funções. Aplicando ao caso de um teatro que abriga uma orquestra num dia de concerto, as funções podem ser esconder do público, elementos do cenário, instrumentos musicais, trajes, equipamentos, deixar elementos que precisarão ser utilizados próximos ao palco, revistar e reparar imperfeições em roupas e acessórios e tudo o mais necessário, permitir aos atores rever a representação dramática, possibilitar que eles abandonem temporariamente a representação dramática, como quando os músicos podem caminhar, conversar, ir ao banheiro, comer algo.

Mas o que aqui nos interessa é marcar a presença do maestro nessa região de fachada, de encenação dramática, pois temos acesso ao regente nestes breves períodos de encenação ritualizados. Isso acaba por promover uma idealização do maestro, conforme atesta Goffman.

Há pessoas que podem se tornar de tal modo veneradas, que a única aparência condizente com elas é estar no meio de uma comitiva ou de uma cerimônia (...) estes aparecimentos informais poderiam desacreditar os atributos mágicos que lhes são conferidos (Goffman, 1985, p.113).

Ao explorar as ideias interacionistas de Goffman, espero jogar luz sobre a figura do regente, evidenciando também as interações sociais na região dos bastidores, normalmente restritas aos membros da equipe de encenação. A típica região de fachada, no que tange ao maestro, é a realização de um concerto, no qual público está no mesmo local físico que um regente. O maestro fica postado no palco, a metros de distância da plateia e de costas para a mesma. O ritual do espetáculo não permite troca alguma de palavra entre regente e público, com exceção de poucos concertos cujo caráter seja didático, em que os maestros podem falar brevemente sobre o autor ou obra antes de executá-la.

É raro também termos contato com trabalhos que explorem o desenvolvimento da profissão ao longo do tempo. Diferentemente da ocupação de músico, que não pode ser datada, pois o homem cria e executa a música com distintas finalidades desde tempos remotos, podemos resgatar o início da profissão de regente.

Breve histórico do surgimento da profissão de regente

Antes, os instrumentistas seguiam o líder entre os músicos, sendo a liderança instituída após longos anos dedicados ao ofício. Com o surgimento de grandes compositores, como Mozart, tornou-se um hábito que os mesmos liderassem os músicos nas apresentações. A profissão de regente mais próxima do que conhecemos hoje surge em meados do século XIX, quando os compositores passaram a abdicar da responsabilidade de dirigir as orquestras durante as apresentações (Lebrechet, 2002). A prática teria começado com Ludwig Van Beethoven que, devido à surdez, tinha grandes dificuldades para organizar os músicos. O fato de contratar uma pessoa para reger começou a se tornar mais comum após a iniciativa de Beethoven.

Norbert Elias conta que o músico trabalhava na corte desde tempos medievais e sempre gozou do mesmo *status* que o de qualquer serviçal, equiparado a um padeiro, por

exemplo. O mesmo valia para recente ocupação de maestro, que é criada em função de uma necessidade prática: alguém que colocasse os músicos para tocarem juntos, pois as partituras começavam a ficar cada vez mais complexas. Não era de interesse dos compositores gastar energia com essa prática que trazia tanto prestígio quanto o ato de compor. Eles queriam tempo e liberdade para criar.

Com o avançar do tempo, o regente, que era um profissional assalariado e que não gozava de muito prestígio, vai conquistando espaço e respeito do mundo artístico, da imprensa e da opinião pública. O maestro Koussevitsky era conhecido por ser muito duro com os músicos e pessoas que trabalhavam na produção dos espetáculos:

Quase todo ensaio era um pesadelo, cada concerto uma experiência palpitante, escreveu um assistente. Havia na Orquestra sinfônica de Boston 105 músicos e 106 úlceras (um homem tinha duas). Na última orquestra não sindicalizada nos Estados Unidos, os instrumentistas iam trabalhar com um aperto no estômago e chamavam seu regente de “o Czar” (Lebrechet, 2002, p.196).

Acredito que esse tipo de regente a cada dia perca mais espaço, mas vestígios desse tipo de comportamento ainda sobrevivem, bastando citar a recente crise da Orquestra Sinfônica Brasileira, em 2011 (Cf. Campos, 2011 e Campos, 2013). Noções contemporâneas de uma regência mais democrática ainda competem com antigos valores que pregavam um poderio quase absoluto dos maestros perante os músicos.

O caráter aurático da regência

Começarei a seção abordando a presença dos regentes no ciberespaço. As mídias estão tão presentes em nossa vida que essa onipresença causa um efeito de fetiche (Santaella, 2003), fenômeno que promove um ocultamento das relações de sociabilidade que constroem e dinamizam efetivamente as mídias.

Acredito que possa existir uma impressão geral da opinião pública de que certos artistas são mais próximos do público, pois as celebridades, com advento do ciberespaço, não são acessíveis apenas na programação dos meios de comunicação de massa convencionais, como televisão ou rádio. Na era digital, artistas postam fotos e conteúdos diversos em suas redes. Vale lembrar que, embora as redes sociais construam uma ilusão de um contato imediato com os outros usuários, isto de fato não ocorre, pois todo o processo é mediado por celular, computador ou outro dispositivo com acesso à internet. Além disso, “a mediação primeira não vem das mídias, mas dos signos, linguagem e pensamento que elas veiculam” (Santaella, 2003).

Acredito existir, na maior parte dos casos, um terceiro elemento de mediação: os assessores de comunicação. É notório que a maior parte dos artistas, incluindo as celebridades da música clássica, utilizam as redes sociais como ferramenta de autopromoção. Tais ferramentas são gerenciadas pelos próprios artistas, quando os recursos são menores, ou por assessores que desenvolvem um planejamento de comunicação e gestão de tais redes, simulando constantes interações das personalidades com os internautas. Ou seja, existe uma sensação de proximidade, devido ao fato do usuário ser amigo de um alguém famoso, curtir, comentar e compartilhar conteúdo, mas a distância permanece.

Um maestro de orquestra também não irá estampar as revistas de fofocas e nem entrar diariamente nos lares através da telenovela, pois o “regente nunca foi um herói da massa. É uma forma de culto extremamente refinada” (Lebrechet, 2002, p.11). Mesmo com inovações ainda escassas como concertos online⁸, a música de câmara é muito restrita, atingindo uma fatia de mercado seleta, sendo notório que o produto vendido é fundamentalmente a experiência das apresentações nos teatros ao vivo. Mas como motivar o público a frequentar os espetáculos? Minha hipótese é a de que os próprios regentes sejam investidos de um caráter aurático.

Benjamin diz que com a reprodutibilidade técnica o “*hic et nunc*” das obras de arte, seu “aqui e agora”, se perde. Antes do advento do fenômeno da reprodução, a experiência estética no campo artístico ocorria na relação direta com a obra, o “aqui e agora” desta é “a unidade de sua presença no próprio local em que ela se encontra” (Benjamin, 1983, p.7). Para o autor, o original de uma obra de arte dá testemunho de todas as relações na qual esteve inserida, pois uma cópia jamais poderia emanar toda a relação histórica e social da obra; fato que remete a uma dimensão histórica e autêntica do objeto cultuado. Quando esses objetos passam a ser copiados e expostos pelo mundo, o valor de culto é subtraído de maneira inversamente proporcional ao valor de exibição.

Outro deslocamento engendrado a partir do avanço da Modernidade é a emancipação da arte com relação a sua função ritual, litúrgica. Se as formas de arte eram utilizadas como elementos estruturais de caráter religioso, estas se desvinculam dessa função, acarretando numa “teologia negativa” (Benjamin, 1983, p.10), em que vigora a ideia da “arte pela arte”, da arte pura. Com a reprodutibilidade técnica, além da arte se desvincular do ritual religioso, cresce o seu valor de exposição. Em síntese, o valor de culto

⁸ No Brasil a Osesp já realizara alguns concertos dessa espécie. Divulgam dia, horário e endereço para acompanhar a apresentação, bastando ao internauta uma conexão de internet rápida.

da arte – relacionado à liturgia, se encerra e o consumo da arte passa a ser um fim em si mesmo. Benjamin vê positivamente esse deslocamento, pois o que antes era restrito à capela, aos teatros e aos museus pode circular através da reprodutibilidade técnica.

A ideia de aura pode ser utilizada para pensar a apresentação de uma grande orquestra, pois esta é dotada de aura, encarnada muitas vezes na figura do regente. Benjamin define aura como “a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que esteja (Benjamin, 1983, p.9). Ou seja, o objeto dotado de aura incorpora tantos significados, tantos são os sentidos atribuídos a ele, que ele se torna um objeto “distante” pela importância que lhe é atribuída. Acredito que esta seja uma das principais explicações para a manutenção da distância empreendida em torno da figura do maestro.

As turnês pelas quais muitos regentes passam tem como finalidade aumentar seu próprio valor de culto e o da orquestra em que atuam como regentes titulares. Se compararmos o maestro com uma obra de arte “tradicional”, seria possível dizer que a passagem por diversas orquestras aumentaria sua aura, compondo parte da mística do maestro. Ter regido diversas orquestras confere respeito ao profissional, aumenta sua “distância” em relação aos músicos e ao público.

O deslocamento do regente em turnês começa mais intensamente com o maestro Karajan, tido como o responsável por acabar com a tradição do maestro trabalhar em regime exclusivo. Durante cinco anos, conduziu orquestras por todo o território Norte-Americano, adquirindo fama nacional, além de provocar a insatisfação dos músicos, que o chamavam de “o regente passageiro⁹”. Karajan só tocava em São Francisco de 10 a 12 semanas por ano, trazendo todas as estrelas que conseguia, demitindo quem desejasse. Após, retomava turnês por todo território americano.

O maestro, portanto, era cultuado no imaginário coletivo, que privilegiava a performance do regente em detrimento do próprio espetáculo. Nesses casos a imagem do regente operava de modo semelhante à própria obra de arte em si, se considerarmos que “a produção artística inicia-se mediante imagens que servem ao culto. Pode-se admitir que a própria presença dessas imagens têm mais importância do que o fato de serem vistas” (Benjamin, 1983, p.12). Mas vale lembrar que, embora os músicos expressem insatisfação de modo recorrente em relação a regentes, normalmente entendem a importância do maestro enquanto peça vital na divulgação do trabalho da orquestra frente à mídia a e

⁹ Expressão usada em publicação do New York Times. C.f Lebrechet, 2002, p.46

opinião pública, pois “quando é preciso trabalhar e organizar uma temporada, são os próprios músicos que escolhem regentes e os inventam. O mito começa com a muda submissão deles próprios. Músicos de orquestra são uma espécie calejada que se derrete ao brandir de uma varinha de condão” (Lebrechet, 2002, p.10).

A ideia de valor de culto é fundamental para impor uma distância entre regente e demais atores da cadeia produtiva da música. Até aqui usei categorias que Benjamin mobiliza para pensar a arte tradicional, antes do fenômeno da reprodutibilidade técnica, pois como sinalizei na abertura do capítulo, a música erudita é basicamente usufruída em apresentações ao vivo, em que o “*hic et nunc*” está de fato presente.

Contudo, não nego que as orquestras e suas formas de arte sofreram a ação da reprodutibilidade técnica, como nos discos de música clássica vendidos em larga escala pelos jornais ou na possibilidade de acharmos apresentações no *youtube*. No primeiro caso, o maestro é apenas projetado, pois lemos na capa do CD quem está conduzindo e, se o conhecemos, podemos imaginá-lo regendo enquanto a música toca. No segundo caso, também não compartilhamos de sua presença, já que o espetáculo é mediado pela plataforma de vídeo. Analisando o maestro como uma obra de arte em si, sendo este dotado de aura, devemos compreender o uso do termo imagem na acepção de Benjamin e como ele difere da reprodução. Para o autor, “a reprodução de um objeto, tal como fornece o jornal ilustrado, é incontestavelmente uma coisa diversa de uma imagem” (Benjamin, 1983, p.9). A imagem associa dois termos: a unicidade e a duração. Na contramão, a reprodutibilidade apresenta uma “realidade fugidia e que se pode reproduzir indefinidamente” (1983, p.9). Ou seja, assistir um espetáculo ao vivo com um regente é uma experiência que captura a unicidade do maestro, que somente está ali naquele momento, bem como a obra que ele apresenta e representa (se mantivermos a analogia do maestro como obra de arte), que dura naquele intervalo de tempo do espetáculo.

Não cabe aqui falar das perdas acústicas e de qualidade de som que decorrem da reprodução em CDs e vídeos, pois isto é evidente. O ponto que pretendo levantar é que o produto por excelência da música erudita seria a experiência no teatro, pois é nessa ocasião que a aura do maestro pode atingir toda sua potência, devido ao binômio proximidade-distância, bem como à ideia de valor de troca.

Fetichismo e maestro

Em o *Fetichismo na Música e a regressão da audição*, Adorno evoca conceitos de Marx para pensar como a música passaria por um processo de mercadorização, do qual decorre a substituição de seu “valor de uso” por seu “valor de troca” (Marx, 1996). Em outros termos, a música que deveria ser um fenômeno da consciência, promover um descolamento do homem da realidade que o cerca, perde esta função quando os produtos culturais que circulam são construídos como fórmulas de sucesso, repetidas constantemente. Os que consomem música não refletem a partir desta, mas apenas reconhecem aquilo a que estão habituados, pois “as relações dos ouvintes parecem desvincular-se da relação com o consumo da música e dirigir-se diretamente ao sucesso acumulado” (...) (Adorno, 1983, p.170). Ao perder a função emancipadora, o valor de troca da música, por estar inserida em relações de mercado, supera seu valor de uso, de fruição. O valor de troca supera o valor de uso devido à padronização. Cada música se torna o equivalente a todas as demais, seu valor de uso define, uma vez que sua qualidade específica, sua singularidade, não mais importa. A audição regrediu, pois não conseguiríamos mais ouvir a diferença, apenas gostamos daquilo a que nos acostumamos.

Por essa razão, Adorno propõe a ideia de regressão da audição, pois mesmo o que ele denomina de música séria perderia seu valor de uso quando os que se dirigem a um concerto praticam uma escuta distraída, se prendendo, por exemplo, a uma ária notadamente famosa, movidos pelo fenômeno do reconhecimento. Nesse ínterim, vigora o valor de troca, e a quantia dispensada não é para consumir propriamente a música, mas participar de um concerto regido por um profissional de renome, ou em uma atividade elitizada, o que denotaria status. Ou seja, quando o autor afirma que agora o que importa é o valor de troca, não pensa necessariamente em valores monetários, mas no predomínio de razões extra artísticas e numa atitude em relação à música que não seria propriamente estética, que para ele supõe concentração, recolhimento, atenção, ser capaz de se entregar à obra e refletir sobre ela e a partir dela.

Se não é mais a música em si o grande atrativo, mas a possibilidade de participar de um espetáculo com um maestro famoso, em um teatro tradicional, em que solistas de expressão figurem no programa, o “princípio do estrelato tornou-se totalitário” (Adorno, 1983, p.170), e vivem-se relações marcadas pelo fetichismo da mercadoria.

Só que a mercadoria nesse caso é encarnada muitas vezes no próprio maestro, que se torna figura central na determinação do valor de troca, passando por um severo processo fetichista, como diz Adorno:

O caráter fetichista do maestro é [...] o mais manifesto e o mais oculto de todos: as obras-padrão poderiam provavelmente ser executadas pelas atuais orquestras de virtuosos com a mesma perfeição sem nenhum maestro e o público que aclama freneticamente o Kapellmeister [mestre de capela] seria incapaz de notar que atrás do fosso que esconde a orquestra é na realidade o maestro substituto que está atuando, em lugar do “herói”, ausente devido a uma gripe (Adorno, 1983, p.178).

Através da fala de Adorno fica nítido que em algumas circunstâncias a atuação do maestro não seria tão determinante para que o espetáculo ocorresse. Não aprofundarei esta discussão, pois o que me interessa é a maneira pela qual podemos perceber os sintomas de prestígio associados a esse *ethos* profissional, como a distância contribui para a manutenção desse *ethos* e as razões que levam esse tipo de consumo cultural estar atrelado ao *hic et nunc*. A expressão em latim empregada por Benjamin envolve a ideia de copresença, de interações. A manutenção da distância em torno da imagem do maestro estimula que o público compareça em massa na tentativa de entrar em contato com a aura do regente durante o espetáculo, pois a “qualidade principal de uma imagem que serve para o culto é a de ser inatingível. Devido a sua própria natureza ela está sempre longínqua, por mais próxima que possa estar” (Benjamin, 1983, p.10).

À guisa de conclusão: a distância e a ordem ritual

Nas interações face a face nas quais se busca compartilhar da aura do regente, existe uma “ordem ritual” (Goffman, 2011), pois “convenções regulam as relações entre artistas e plateia, especificando os direitos e obrigações de ambos” (Becker, 1977, p.213). Há uma série de normas de conduta ao assistir uma orquestra, assim como existe para qualquer atividade que desempenhemos em companhia de terceiros. Não se pode adentrar o teatro a qualquer momento, pois após a terceira sirene o público deve esperar o final do movimento para ingressar; não é educado falar enquanto os músicos afinam o instrumento antes do espetáculo; assim que o maestro entra no palco, após a afinação, vai até o pódio e recebe aplausos. Ele pode pedir ou não para que a orquestra se levante para dividir os aplausos com ele. O regente cumprimenta o *spalla*, os músicos que estavam em pé sentam, o regente se volta para a orquestra e a música se inicia. Ao longo do concerto ocorrem alguns intervalos entre o que chamamos de movimentos da peça. Mas apenas quando a peça inteira termina o condutor abaixa os braços e se vira para o público, que deve, então, aplaudir.

Trago essas informações para nos auxiliar a pensar no regente de orquestra em nossa sociedade e para deixar evidente que a relação entre maestro e público é uma relação marcada pela distância. Podemos afirmar que está em jogo um “processo de evitação”, já que o regente deliberadamente não se engaja em determinadas interações e há uma tendência de conduzir certas transações delicadas através de intermediários (Goffman, 2011, p.22 e 23). No mundo orquestral é notória a presença de várias dessas figuras intermediárias, como o *spalla*, os chefes de naipe e a Comissão dos Músicos, organismo formado pelos próprios músicos da orquestra mediante eleição. Esta comissão tem a função de representar os músicos em reuniões e negociações com o maestro, patrocinadores, diretores da orquestra, entre outros envolvidos. A respeito disso, Goffman diz:

É uma noção largamente defendida que as restrições ao contacto, a manutenção da distância social fornecem um meio pelo qual o temor respeitoso pode ser gerado e mantido na plateia (...) a plateia pode ser mantida num estado de mistificação com relação ao ator (Goffman, 1985, p. 67).

Podemos pensar na distância que o regente impõe também acompanhados por Adorno.

Difícilmente se questiona, entre músicos, o fato de o prestígio público do regente superar, de longe, a habilidade de reprodução musical da maioria. No mínimo, há um descompasso entre o prestígio público e o efetivo trabalho artístico. O dirigente não deve sua fama, ou, pelo menos, não unicamente, à capacidade de apresentação de partituras. Ele é uma imago, uma imagem de um poder que incorpora visivelmente enquanto figura de destaque e mediante uma gestualidade impactante” (Adorno, 2011. p.218).

Adorno ainda aponta que o simples fato do regente estar virado de costas para o público demonstra uma “ausência de relação e afeição para com os fãs” (Adorno, 2011, p.221). O autor lembra, em seguida, que Freud (1996) considerava essa ausência de relação um dos fatores constituintes da liderança da imago.

O valor de culto do regente, sua aura, o processo de evitação, a ideia do maestro com uma imago - uma imagem de poder, todos os pontos até agora discutidos sinalizam a questão da distância como constitutiva do *ethos* do regente.

Internamente, no âmbito da rotina da orquestra e no contato diário com os agentes engajados na “ação coletiva” (Becker, 2010) de criar e apresentar espetáculos, os maestros são alvo de deferência por parte de todos os envolvidos na cadeia produtiva da música de câmara. Externamente, nas apresentações com o público, este lhe presta deferência em circunstância da elaborada ordem ritual que organiza o espetáculo. Através do regente o

público pode “perder a si mesmo na música”, além de “se sublimar nas ações daquela figura todo-poderosa no pódio” (Lebrechet, 2002, p.11). Ainda na esfera externa, na relação do regente com a mídia e a opinião pública, toda a deferência prestada ao regente, conforme exemplos acima atestaram, é transplantada para as notícias, fato que explica, por exemplo, Toscanini não ter recebido nenhuma crítica negativa em vida. Aliás, somente trinta anos após seu falecimento recebeu a primeira crítica negativa.

Goffman entende por deferência componentes da atividade que operam como um meio simbólico, comunicando regularmente a apreciação *de um receptor para o outro* (Goffman, 2011, p.59). Em outros termos, plateia, críticos, músicos e uma gama de trabalhadores que cooperam para que a orquestra ensaie, se apresente e sobreviva financeiramente, devem demonstrar continuamente seu apreço pelo regente, que é receptor dessa estima. Goffman diz que o receptor não precisa ser necessariamente um ator, mas também pode ser algum objeto ou ídolo. Acredito que essa ideia seja aplicável ao maestro de orquestra, que se converte numa espécie de símbolo que representaria erudição, sensibilidade artística, liderança, pois tem sob sua batuta grupos que podem abarcar até cem músicos, além de representar o ápice da carreira de instrumentista e servir como uma metáfora para o topo de qualquer carreira.

É compreensível que as representações usuais da mídia sobre os regentes apresentem o profissional e a atividade como “sagrados”, pois a experiência das pessoas com os maestros e apresentações de orquestra estão pautadas em uma ordem ritual complexa e que mantém esses *performers* inacessíveis, já que a ordem do dia é realizar a apresentação. A manutenção da distância decorre da ordem ritual que orienta as interações nas quais os maestros se envolvem. Frequentemente a plateia, músicos e crítica cooperaram com o empenho dramático, “agindo de maneira respeitosa, com reverente temor pela sagrada integridade atribuída ao ator” (Goffman, 1985, p. 68).

Um regente nunca procura emprego; ele aceita um convite para se tornar diretor musical. Não rompe contratos que não lhe pagam o suficiente; o que se diz é que abdicou de seu posto por razões privadas e domésticas. Nunca pressiona executivos de uma gravadora a relançarem seus velhos discos; dá permissão para que uma edição especial seja posta no mercado. Se um regente está estafado não cancela a apresentação da noite; declara-se indisposto, divulga essa informação com atraso e permite que seu nome seja anunciado, sabendo que as pessoas estão pagando na bilheteria para ouvir um substituto canhestro (Lebrechet, 2002, p. 20).

Outro fator de suma importância na constituição da distância em torno do maestro é a visibilidade dramática, conforme atesta Goffman.

Note-se que no caso de alguns status sociais a dramatização não apresenta problemas, pois alguns dos números instrumentalmente essenciais para completar a tarefa central do status são, ao mesmo tempo, maravilhosamente adaptados, do ponto de vista da comunicação, como meios de transmitir vividamente as qualidades e atributos pretendidos pelo ator. Os papéis dos lutadores, cirurgiões, violinistas e policiais são exemplos disto. Estas atividades permitem uma auto-expressão tão dramática, que os profissionais exemplares – reais ou falsos – se tornam famosos e ocupam lugar de destaque nas fantasias comercialmente organizadas da nação (Goffman, 1985, p. 37).

É justamente pela atividade do maestro ter uma dimensão visível tão evidente, em contraponto ao distanciamento que promove sua aura de sacralidade que estes profissionais se destacariam em nossas “fantasias comerciais”, como observou Goffman.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. Regente e orquestra: aspectos sociopsicológicos In ADORNO, T. *Introdução à Sociologia da Música* (trad.) Fernando R. De Moraes Bastos. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- ADORNO, T. O fetichismo na Música e a regressão da audição In Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno. Coleção Os Pensadores, São Paulo: Editora Abril, 1983.
- BECKER, H. Uma Teoria da Ação Coletiva. Rio de Janeiro: Zahar, p.13-36, 1977.
- BECKER, H. Mundos da Arte. Trad. Luís San Payo. Lisboa: Livros Horizonte, 2010, p. 27-57.
- BENJAMIN, W. A Obra de Arte e a era de sua reprodutibilidade técnica. In Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p.5-28.
- BORN, G. Rationalizing Culture – IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the avant-garde. Berkeley: University of California Press, 1995.
- CAMPOS, T; Pinto, D. A memória do predecessor na construção de si: notas sobre a angústia da influência em Mozart. Trilhas e diálogos em Memória Social. Francisco Ramos e Diana Pinto (org). Rio de Janeiro: 7Letras. [no prelo].
- COPOLLA, R; SCHWATRZMAN, J. Mozart in the Jungle. EUA: Amazon Streaming, 2014, son; color, legendado.
- DIDI-HUBERMAN, G. Sobrevivência In_____ A sobrevivência dos vaga-lumes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, P.45-65.
- FREUD, S. Psicologia de grupo e análise do Ego In Freud, Sigmund. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Edição Standard brasileira. Jayme Salomão(Trad). Rio de Janeiro: Imago, 1996, p.79-154.

FERREIRA, F. D; GOLDSTEIN, I. S; OLIVEIRA, L. V. P; SOUZA, C. D. de. Editorial: as Ciências Sociais olham a arte. IN: *Proa - Revista de Antropologia e Arte* [on-line]. Ano 01, vol. 01, n. 01, ago. 2009. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/editorial.html>. Acesso em 07/05/2015.

GOFFMAN, E. Rituais de interação: ensaios sobre o comportamento face a face. Trad. Fábio Rodrigues Ribeiro da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

_____. A representação do eu na vida cotidiana. Trad. Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis, Vozes, 1985.

KARL, M. A mercadoria In *O capital*. livro 1, vol.1. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 165-208.

KINGSBURY, H. Music, talent, and performance – a conservatory cultural system. Philadelphia: Temple University Press, 1988.

LEBRECHET, N. O mito do maestro: grandes regentes em busca de poder. Trad. Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

Maestro popstar, Gustavo Dudamel diz que arte é um direito de todos. *Bom Dia Brasil*, 22 de junho de 2011. Disponível em: <<http://g1.globo.com/bom-dia-brasil/noticia/2011/06/maestro-popstar-gustavo-dudamel-diz-que-arte-e-um-direito-de-todos.html>>. Acesso em: 15 ago. 2011.

MALTESE, M. Episódio Long-Haired Hare, Pernalonga. JONES, Chuck (dir.) EUA: Warner Brothers, song, color, 1948.

NETTL, B. Heartland excursions – ethnomusicological reflections on schools of music. Urbana: University of Illinois Press, 1995.

ROSSELLINI, R. Ensaio de orquestra. Direção Federico Fellini. Roteiro de Brunello Rondi e Federico Fellini Itália, França e Alemanha: Radiotelevisione Italiana, Daimo Cinematografica, Albatros Produktion, 1978. (70 minutos), DVD, son; color, legendado.

RINALDI, A. et alli. O regente sem orquestra: exercícios básicos, intermediários e avançados para a formação do regente (org.) Roberto Tibiriçá. São Paulo: Editora Algor, 2008.

SANTAELLA, L. Formas de socialização na cultura digital In SANTAELLA, Lucia. *Culturas e Artes do Pós-Humano: da cultura da mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003, p. 115-134.

SILVA, J. Construindo a profissão musical: uma etnografia entre estudantes universitários de música. Rio de Janeiro, 2005.

TRAVASSOS, E. Perfis Culturais de estudantes de música. Atas do Encontro IASPM, Cidade do México, 2002a.

_____. Homogeneidade e singularidade, duas perspectivas na reprodução social dos músicos. In: I Encontro Annual da ABET, 2002b.