

Como a formação musical se relaciona com o fazer profissional, em uma sociedade capitalista, segundo uma ótica freiriana em diálogo com categorias marxistas

Leandro Montovani da Rosa¹

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/ PPGM
Mestrado

Subárea do SIMPOM: *Etnomusicologia*
leomr1984@hotmail.com

Resumo: Esta comunicação traz um resumo do projeto, mostrando além do meu problema central de pesquisa, sua origem, meus referenciais teóricos e metodológico. Em minha experiência como ex-aluno graduado em licenciatura em música, somados aos anos como músico e de professor de música em escolas e projetos sociais, venho verificando que a formação do professor de música em instituições de ensino superior é excessivamente voltada para questões de técnicas e certas estéticas, caracterizando em muitos momentos, uma educação de teor bancário (cf. Freire). Mesmo vindo de um universo musical privilegiado que ainda hoje goza de bastante capital cultural (cf. Bourdieu), ao iniciar minha graduação, fui surpreendido por alguns colegas da graduação, que questionavam o fato de somente tocar choro e samba, ao invés de tocar jazz e bossa-nova. Evidentemente, esses colegas entendiam que choro e samba eram gêneros “menores”, do ponto de vista harmônico e de improvisos. Experiências como essa foram, pouco a pouco, gerando um questionamento sobre de que maneira a formação musical de músicos e professores de música condiciona suas práticas musicais, em uma sociedade capitalista. Questões como: hierarquização de gêneros musicais, remunerações desiguais para diferentes estilos musicais, conflitos entre uma formação elitizada e uma prática em periferias, quando não problematizadas, resultam em violência simbólica. Assim, coloquei-me o problema: como uma educação crítica, que dialogue com categorias marxista, poderia ajudar os professores de música e os músicos a desenvolverem suas atividades? Proponho, então, uma etnografia dialógica com alunos formados pelo curso de licenciatura da Unirio, visando problematizar questões relacionadas à sua formação musical e suas atuações em caráter profissional, no trabalho com música. Encontrando na etnomusicologia suporte teórico-metodológico para tratar de questões relacionadas a como as pessoas fazem música, tal etnografia será produto de conversas semiestruturadas e revisões bibliográficas que buscarão trazer estes relatos com meus interlocutores.

Palavras-chave: Trabalho com Música; Formação Musical; Violência Simbólica; Etnografia; Trabalho concreto e Trabalho Abstrato.

How Musical Formation Relates to Professional Practice, in a Capitalist Society, according to a Freirian Perspective

Abstract: This communication brings a summary of the project, showing in addition to my central research problem, its origin, my theoretical and methodological references. In my experience as a former student with a degree in music, added to the years as a musician and as

¹ Bolsista CNPQ, orientado pelo Prof. Dr. Álvaro Neder.

a music teacher in schools and social projects, I have found that the training of music teachers in higher education institutions is excessively focused on technical issues and certain aesthetics, characterizing in many moments, a banking education (Freire). Even coming from a privileged musical universe that still enjoys a lot of cultural capital (Bourdieu), when I started my graduation, I was surprised by some colleagues of the graduation, who questioned the fact of only playing choro and samba, instead of playing jazz and bossa nova. It's obvious to me, these colleagues understood that choro and samba were "minor" genres, from the harmonic and improvisational point of view. Experiences like this were, little by little, generating a question about how the musical formation of musicians and music teachers conditions their musical practices, in a capitalist society. Issues such as: hierarchy of musical genres, unequal remuneration for different musical styles, conflicts between an elite formation and a practice in peripheries, when not problematized, result in symbolic violence. So, I posed the problem: how could a critical education, which dialogues with Marxist categories, help music teachers and musicians to develop their activities? I propose, then, a dialogical ethnography with students graduated from the Unirio degree course, aiming to problematize issues related to their musical training and their professional performances, in working with music. Finding theoretical and methodological support in ethnomusicology to address issues related to how people make music, such ethnography will be the product of semi-structured conversations and bibliographic reviews that will seek to bring these reports with my interlocutors.

Keywords: Working with Music; Musical Training; Symbolic Violence; Ethnography; Work and Labour.

1 Primeiras palavras

A origem dessa pesquisa encontra-se em um questionamento ocorrido ainda nos meus primeiros anos de graduação no curso de licenciatura em música da Unirio, feito por alguns colegas da universidade. O questionamento se dava pelo fato de trabalhar somente com choro e samba ao invés de jazz e bossa nova. Ficava evidente, para mim, que de alguma maneira, eles consideravam meus gêneros musicais inferiores, do ponto de vista harmônico e de improviso. Naquela época, já me encontrava trabalhando há pouco mais de dois anos no mercado musical da cidade, atuando tanto como músico instrumentista, bem como professor particular de música. Nunca tinha ouvido um questionamento como aquele, tão específico. Naquela época, pensava a categoria música como algo intrínseco em seu próprio universo técnico e estético, tomando como referência "[...] critérios de qualidade válidos para a música erudita, implicitamente tomados como universais" (TRAVASSOS, 1999, p. 121).

Fazendo uma breve contextualização da minha trajetória até aquele momento de ingresso no curso de licenciatura, já tinha estudado durante alguns anos em instituições de ensino formal de música e feito aulas particulares de instrumento. Tinha bastante vivência em rodas de choro, alguma experiência nas de samba e acreditava com isso, ter uma bagagem musical privilegiada (do ponto de vista de música popular brasileira). Porém, somente ao iniciar o curso de licenciatura é que fui surpreendido por esses colegas, me questionando em relação a

“qualidade” do choro e do samba. O que na frase anterior chamei de qualidade, pode melhor ser compreendido se pensarmos em termos de legitimação cultural. E o espanto talvez fosse pelo fato de que os “meus” gêneros, foram criados na mesma cidade onde agora, recebia esses questionamentos. Embora já tivesse ouvido outros questionamentos sobre música e minha profissão de músico, por serem comentários vindos de pessoas de fora da área e que não trabalhavam com música, aceitava essas falas com mais naturalidade. Afinal, emitir impressões equivocadas sobre áreas de conhecimento em que se tem pouco conhecimento (ou nenhum), é algo que se encontra com certa frequência no cotidiano da vida social. Geralmente essas impressões são carregadas de um forte teor de senso comum e que mesmo trazendo certos constrangimentos, tendem a ser mais facilmente relevadas. Mas quando os questionamentos são feitos pelos nossos pares, com argumentações legitimadas na área, a necessidade de reflexão e a busca por respostas ou até mesmo sobre uma melhor compreensão do que foi dito, se faz necessária. Foi a partir daquele momento, que comecei a refletir sobre os fazeres musicais e seus processos de formação. Meus e os daqueles colegas que me questionaram. Minhas reflexões iniciais foram me direcionando mais especificamente, para os processos de musicalizações, a qual nós havíamos sido submetidos. Porém, convém ressaltar desde já, que nesta pesquisa o foco não será nessa subárea, ou na de educação musical. Aqui, a formação musical será abordada dentro de uma perspectiva freiriana, com suporte teórico de categorias marxistas acerca do trabalho, como falarei mais adiante e logo a seguir. Explicando de maneira bem resumida, o que entendo por uma formação musical dentro de uma ótica freiriana, engloba a articulação de saberes que vão além das questões técnicas e estéticas, que geralmente os processos de formação musical tradicional tende reproduzir, até chegar à forma de atuação no mercado profissional da área.

Retomando ao questionamento relatado anteriormente, fui percebendo que existia um conjunto de ideias articuladas que tinham relações de causa e consequência, e atuavam diretamente na construção das subjetividades das pessoas que trabalham com música. Passei alguns anos com aquelas inculcações angustiantes até que em uma das matérias do curso, tive acesso à obra de Paulo Freire. Foi através do contato com essa obra que fui me dando conta, pela primeira vez, de como agiam os condicionamentos genéticos, culturais e sociais, e como eles eram responsáveis por moldar nossa maneira de ser e estar no mundo. E assim, fui percebendo que aquele conjunto de ideias que me angustiam, nada mais eram do que esses condicionamentos que Freire anunciava em sua obra. Embora isso significasse muito naquele momento, a obra de Freire faria ainda mais por mim. Além de me possibilitar uma melhor compreensão daquele quadro, também me ensinou [...] reconhecer que somos seres

condicionados, mas não determinados” (FREIRE, 2016, p. 20). Essa afirmação de “ser condicionando e não determinado”, é um dos pontos mais importantes da obra de Freire e precisa ser compreendida como duas dimensões de uma totalidade, e que dialogam durante todo o tempo. Foi durante essa época também, que fui apresentando as disciplinas de etnomusicologia e antropologia, ambas uma novidade para mim. Através dessas disciplinas, os debates em torno da categoria música foram me levando a ter contato com textos onde os condicionamentos que Freire falava em sua obra, estavam no centro do debate das investigações musicais.

Assim, ainda que em estágio inicial, e entusiasmado com a obra de Freire e os debates, principalmente da etnomusicologia, fui vislumbrando uma subárea que certamente me ajudaria compreender melhor o questionamento dos colegas da faculdade. Como consequência imediata, na busca de um condicionamento fundante, comecei a refletir sobre o processo de formação musical, em especial, o meu. Recordando minhas lembranças, fui me dando conta do quanto não fui estimulado a pensar sobre música(s) e o(s) fazer(eres) musical(ais) além daqueles aspectos que impregnam o senso comum em torno do tema. Sendo mais explícito, fui percebendo como havia sido condicionado a pensar a categoria música como pertencente a um universo paralelo, aceitando sua definição como sendo um produto constituído por melodia, harmonia, ritmo, timbre, forma e textura. Meus assuntos relacionados a esse “universo” musical se resumiam basicamente a performance instrumental, tendo como referência estética a música europeia ocidental. Sem perceber, muitas vezes acabava por reproduzir o que os sociólogos franceses Pierre Bourdieu² e Jean-Claude Passeron definiram em seu livro *A reprodução*, como violência simbólica. Segundo estes autores, este conceito é definido como:

[...] todo poder que chega a impor significações e a impô-las como legítimas, dissimulando as relações de força que estão na base de sua força, acrescenta sua própria força, isto é, propriamente simbólica, a essas relações de força. (BOURDIEU; PASSERON, 1992, p. 19).

Ainda sem compreender muito bem os conceitos de violência simbólica de Bourdieu e Passeron, mas como resultado do efeito da obra de Freire e os textos das disciplinas de etnomusicologia e antropologia, meu trabalho de conclusão de curso (TCC) teve como pano de fundo a função social do ensino de música. Tentei apontar para os excessos tecnocráticos da área, e a problemática hierarquização que determinados gêneros musicais exerciam (e ainda

² Ressalto que na minha dissertação, a obra de Bourdieu terá maior destaque do que aqui neste artigo.

exercem) sobre outros. Como o meu suporte teórico encontrava-se ainda em estágio inicial de formação, o melhor que consegui problematizar foi tentar responder se professor de música e educador musical, significavam a mesma coisa, dentro de uma perspectiva freiriana.

Falando agora especificamente sobre minha dissertação, originalmente minha proposta era analisar o curso de licenciatura, do qual sou egresso, visando problematizar sobre as formações bancárias (cf. Freire) que ela pode condicionar. Analisando seu fluxograma tronco, pretendia apontar quais disciplinas obrigatórias poderiam estimular reflexões que rompessem com os condicionamentos técnicos, estéticos e hegemônicos. Imaginei também estabelecer interlocução com alguns alunos do curso dispostos a contribuir com a pesquisa. Porém, no decorrer da pesquisa, mudei meu recorte de problematização para as questões relacionadas ao trabalho com música, tendo como referência os conceitos de trabalho concreto e abstrato, de Karl Marx. Agora, meu foco de investigação são alunos egressos do curso, e o que busco pesquisar especificamente, são essas relações entre a formação musical acadêmica e seus condicionamentos nas atuações profissionais do trabalho com música, em todas as suas possibilidades. Ricardo Antunes, em um artigo que trata exclusivamente sobre essas categorias/conceitos marxista citado acima, nos diz que em Marx essas dimensões da categoria trabalho não são tratadas de maneiras dicotomizada. Pelo contrário, afirma que “[...] Marx acrescenta que é imperioso compreendê-lo em sua dúplici dimensão, dada pelo *trabalho concreto* e pelo *trabalho abstrato*” (ANTUNES, 2010, p. 10). Tentando explicar com minhas palavras esses conceitos marxistas, o trabalho concreto é aquele gera uma maior satisfação pessoal por quem o realiza, enquanto o trabalho abstrato, a satisfação pessoal é menor, ou as vezes até inexistente. Em sua obra, Marx utiliza duas palavras do idioma inglês: *work* (que em português, traduzimos como trabalho) e *labour* (que significa labor, mas curiosamente em português, muitas vezes traduzimos como trabalho também), onde a primeira estaria ligada ao trabalho concreto (*work*) e a segunda ao abstrato (*labour*)³. Convém ressaltar, que nessa pesquisa a acepção das palavras “formação” e sua variante “formação musical”, será referenciada sob ótica freiriana. Assim, termino essa introdução, tomando de empréstimos algumas das palavras de Freire que me ajudaram a chegar nesse entendimento em relação a formação dos indivíduos. Para ele:

[...] transformar a experiência educativa em puro treinamento técnico é amesquinhar o que há de fundamentalmente humano no exercício educativo:

³ Ver em *A classe trabalhadora: De Marx ao nosso tempo*, de Marcelo Badaró de Mattos (2019)

o seu caráter formador. Se se respeita a natureza do ser humano, o ensino dos conteúdos não pode dar-se alheio à formação moral do educando. Educar é substantivamente formar. (FREIRE, 1996, p. 37).

2 Breves Contextualizações sobre Pedagogia Crítica, Etnomusicologia, Etnografia e Interloquções

A Pedagogia Crítica, proposta por Paulo Freire, em meados do século passado, caracterizou-se por ser um método de alfabetização de adultos, que tinha como premissa a “palavração” (que são palavras que já existiam e tinham sentido na vida dos educandos). O objetivo principal não constava em apenas fazer com que as pessoas aprendessem a ler e escrever, mas sim, que compreendessem os significados que as aquelas palavras representavam. Um bom exemplo é dado através da famosa frase “Eva viu a uva”. Para Freire, era “[...] necessário compreender qual posição que Eva ocupa no seu contexto social, quem trabalha para produzir uvas e quem lucra com esse trabalho.” (GADOTTI, 2003, p. 255). Pensando em alguns trabalhos que tenho visto na área da música, essa pedagogia parece ter sido compreendida somente pela metade. O processo de musicalização na maioria das vezes, é traçado em analogia com o da palavração, fazendo com que muitas pessoas bem intencionadas, acabem tomando o gênero musical dos educandos como ponto de partida para que se “ensine” música da maneira mais tradicional. Com esse equívoco, não se problematizam uma série de questões como: Quem são as pessoas que se representam nessas músicas? A que contexto sociocultural ela se insere? Quem são pessoas que ganham a vida trabalhando com ela? Entre muitas outras.

A meu ver, isso ocorre devido à falta de experiência com a obra do autor, associado a pouca reflexividade sobre a definição da categoria música. Ao se pensar a música sem as demais condições materiais necessárias para a sua realização humana, o que sobra são as técnicas que não dialogam, mas se impõem diante dos educandos. O processo de musicalização que prepara pessoas para trabalhar profissionalmente na área, é a meu ver, o principal responsável por tal quadro. Por isso, encontro na disciplina da etnomusicologia e no método etnográfico, um sólido suporte para o desenvolvimento da minha pesquisa.

No texto “Som e música: questões de uma antropologia sonora”, Thiago de Oliveira Pinto traça um rico panorama da história da etnomusicologia e fornece pressupostos teóricos/intelectuais que nos permitem compreender a atuação que a disciplina foi assumindo dentro da categoria música. De um ponto de vista mais atual da etnomusicologia, Pinto nos conta que:

Aqui música não é entendida apenas a partir de seus elementos estéticos mas, [sic] em primeiro lugar, como uma forma de comunicação que possui, semelhante a qualquer tipo de linguagem, seus próprios códigos. Música é manifestação de crenças, de identidades, é universal quanto à sua existência e importância em qualquer que seja a sociedade. Ao mesmo tempo é singular e de difícil tradução, quando apresentada fora de seu contexto ou de seu meio cultural. (PINTO, 2001, p. 223, grifos meus).

Álvaro Neder em seu artigo “On the razor’s edge [...]”, aponta para uma vertente que vem se desenvolvendo na etnomusicologia do Brasil, a pesquisa participante. Para ele, esta forma de pesquisa praticamente refunda a disciplina sob moldes de uma “etnomusicologia participativa brasileira” (NEDER, 2019, p. 216, trad. do autor). A pesquisa participante surge como fruto dos movimentos de Educação Popular que ocorreram na América Latina durante a década de 1970, influenciados pelos trabalhos de Paulo Freire e Orlando Fals Borda (Colômbia). Em nosso país, as pesquisas participantes foram constituídas “[...] historicamente por meio das lutas dos movimentos sociais e populares no Brasil em disputa por um modelo alternativo ao capitalismo.” (Ibid., p. 217, trad. do autor).

Samuel Araújo, define em uma frase, o principal fascínio que a etnomusicologia me causou, e ainda causa:

Reconhecer o caráter de trabalho “por trás” [sic], por assim dizer, das diversas práticas rotuladas ou aceitas como musicais, tem sido e continua sendo até hoje, direta ou indiretamente, o objeto de estudo da etnomusicologia, nos permitindo mesmo falar de um campo disciplinar, acima da eventual hegemonia de determinados paradigmas e seus conflitos internos. (ARAÚJO, 2013, p. 33, grifo meu).

Sobre etnografia, é preciso ter conhecimento de que se trata de um conceito muito importante dentro da área das ciências sociais e tem seu surgimento atrelado a disciplina da antropologia. Ana Luiza Carvalho Rocha e Cornelia Eckert nos contam que seu surgimento ocorreu do “[...] encontro/confronto do cientista social com as sociedades não-europeias [...]” (ROCHA; ECKERT, 2008, p.10). Mariza Peirano em seu artigo “Etnografia não é método”, diz que “[...] a etnografia é a ideia-mãe da antropologia, ou seja, não há antropologia sem pesquisa empírica.” (PEIRANO, 2014, p. 380). Porém, a autora pensa etnografia em conjunto com a empiria, que a define como “[...] eventos, acontecimentos, palavras, textos, cheiros, sabores, tudo que nos afeta os sentidos. [...] é o material que analisamos e que, para nós, não são apenas dados coletados, mas questionamentos, fontes de renovação.” (Ibid., p. 380). No mesmo texto ainda afirma que “etnografia não é método [...] toda etnografia também é teoria.”

(Ibid., p. 383). Não me parece que sua intenção seja negar o coeficiente metodológico das etnografias, mas sim alertar para que se tente produzir trabalhos que gerem reflexões e não se confundam com meras descrições jornalísticas que não tragam nenhum aporte teórico.

Na área da música, ter contato com trabalhos de autores que utilizaram etnografia pensadas para a categoria da música, me parece essencial. Um dos melhores exemplos da área é o texto “Etnografia da Música”, de Anthony Seeger. Nele, o autor deixa claro que devemos distinguir etnografia em música daquela realizada em antropologia, para assim, não incorrer no erro de pensar etnografia da música como uma antropologia da música (SEEGGER, 2008, p. 238-239), já que:

[...] a etnografia não é definida por linhas disciplinares ou perspectivas teóricas, mas por meio de uma abordagem descritiva da música, que vai além do registro dos sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados, e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos. A etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons. (SEEGGER, 2008, p. 239, grifos meus).

Por fim, trago a última inspiração metodológica que utilizarei na minha pesquisa, a interlocução. Sobre essa palavra/conceito, José Alberto Salgado o define como:

[...] um processo de comunicação verbal entre pessoas que tomam parte numa pesquisa. Se elas, na tradição da etnografia e em outras formas de pesquisa qualitativa, têm sido quase sempre pensadas em dualidade – como “informante(s) e pesquisador”, “pesquisador e pesquisado(s)”, “entrevistador e respondente(s)” – serão pensadas aqui como conjunto de participantes, incluindo quem formalmente propõe a pesquisa. (SALGADO, 2014, p. 94).

Dada a minha condição de aluno egresso inserido no mercado de trabalho, penso ser a interlocução, a ferramenta que melhor me permite empreender uma pesquisa de teor participativo, não me deixando ficar em condição privilegiada de pesquisador e sim, sendo mais um interlocutor, visto que nessa modalidade de pesquisa:

A interlocução não se confundirá com outros projetos por não implicar uma expectativa preconcebida de ensino ou aprendizagem, de conversão ou conscientização – em que uma das partes supostamente teria a prerrogativa de trazer ao outro determinada “luz”. Trata-se, em vez disso, de conceber um componente-motor para pesquisas que buscarão criar as condições para uma colaboração entre sujeitos que se vejam – pelo menos a partir de certo ponto

da trajetória – mutuamente compromissados em examinar determinada prática de música e teorizar sobre ela (SALGADO, 2014, p. 103).

3 Minhas Primeiras Experiências Etnográficas

Iniciei minha ida ao campo com o objetivo de realizar conversas semiestruturadas com potenciais interlocutores. Essas primeiras investidas se mostraram mais desafiadoras do que imaginava. Em um dos casos, o problema de agenda foi determinante. Previamente havia conseguido marcar encontro com dois interlocutores, em datas distintas, que além de trabalharem como músicos instrumentistas, também atuam como professores de música ou de instrumento. Essas escolhas não foram feitas por acaso. Considerei nesses convites, pessoas com as quais já possuía relações afetivas e profissionais, já que todos trabalham frequentemente tocando choro. Um desses interlocutores, devido as suas demandas profissionais, esqueceu por completo o encontro agendado. Com o segundo interlocutor, consegui realizar encontro presencial e disso se resultou a gravação em áudio de conversa semiestruturada com duração de 52’41”, que será relatada aqui neste artigo.

Iniciei a conversa explicando previamente o que estava pretendendo fazer na pesquisa, colocando meu problema central. Em seguida, para início de conversa, fiz uma pergunta aparentemente simples, sobre seu gosto musical. Ele iniciou sua resposta, alertando, não sei se intencionalmente, que seu gosto está em constante transição e que naquele momento ouvia Bach, para relaxar e choro, para trabalhar. A dualidade entre música “de relaxar” e música “de trabalhar”, me chamou atenção e então, imediatamente perguntei sobre o porquê dessa situação e se já havia refletido sobre isso anteriormente, já que havia claramente uma aplicabilidade distinta. No desenvolver da resposta, ele confirmou que um dos motivos para isso, era a diversidade sonora que considerava “saudável”. Por sermos pares profissionais, compreendi sua argumentação momentânea e entendi essa situação como sendo natural da nossa profissão de músico instrumentista. Porém, depois ouvindo a gravação, percebi que deixei passar a correlação entre as palavras saudáveis (relaxar) e trabalho, algo que pretendo retomar numa conversa futura. Mas, partindo da argumentação que ele usou (diversidade sonora), encontrei uma abertura para introduzir a pergunta central da pesquisa, questionando-o se isso poderia estar ligado ao processo de musicalização que ele teve. Meu interlocutor então, começa a resposta lembrando do seu período de adolescência, quando viu em algum lugar uma pesquisa que afirmava que o gosto musical se definia durante a puberdade e conclui, sem muita certeza, de que concordava com isso. Talvez por insegurança de estar sendo gravado dizendo algo que

não tinha certeza, pediu minha opinião sobre, querendo saber se o que acabara de falar fazia algum “sentido” para mim. Pedi mais detalhes sobre essa pesquisa que ele apresentava. Queria saber se falava de forma mais concreta em termos de gêneros musicais e quando ele me disse que não, tomei minha experiência de adolescente como exemplo. Argumentei que foi um período no qual começava a passar mais tempo com pessoas da minha idade e meu gosto musical era constantemente moldado nesse processo. Enfatizei que achava que isso não acontecia pelo fator musical em si, mas pela condição de sociabilidade a qual estava imerso. Logo em seguida, meu interlocutor traz a questão artística para a reflexão, justificando que hoje seu gosto de alguma maneira é moldado por ela. Nesse momento eu problematizei sobre o conceito da palavra arte, perguntando se ele utilizava alguma conceituação para pensar sobre ela. Ali, ficou claro que perguntas sobre questões complexas, mas que foram sendo ao longo do tempo condicionadas a serem pensadas com certa naturalidade hegemônica de caráter simplista, demandam processos de reflexões anteriores. Minha argumentação seguiu uma inquietação que venho desenvolvendo há alguns anos. Quando utilizamos palavras que representam conceitos hegemônicos (música e arte), e não nos damos conta, em muitos casos ajudamos na reprodução de violências simbólicas. Seguimos na conversa, e ele então conceitua de improviso o(s) termo(s) arte, ou música artística como sendo aquela que acontece no “limite entre música e ruído”.

Argumentei citando uma máxima que já tinha ouvido, em aula do curso de licenciatura da Unirio, de que “em música, tudo pode” e exemplifiquei com o caso concreto de uma música do funk carioca de autoria do Mc G15, que no final de 2016 ganhou notoriedade por fazer uma música em tonalidade maior/menor, de forma sobreposta. Lembrei ao interlocutor, que vi pessoas com formação similar a nossa (formados em instituições de ensino superior em música), que fizeram duras críticas sobre essa música. Algumas dessas pessoas alegavam que ele “não sabia música” e justificavam isso dizendo que “ele não tinha ouvido harmônico”, que “não tinha noção de afinação vocal, pois cantava uma melodia em modo oposto ao da harmonia” e etc. Enfim, todos argumentos se amparavam num tipo específico de saber musical, que são sim, para essas pessoas e para o *senso comum*, tornados universais, como havia alertado Elizabeth Travassos. E assim compartilhei com ele uma inquietação minha, que quando comentamos sobre gosto, seja da natureza que for, mas aqui se atendo ao musical, estamos falando muito menos de questões sonoras do que nos damos conta. Não estamos falando “da música” e sim das pessoas que “fazem aquela música” e seus consumidores. Questões de contextos socioculturais me parecem ser o objetivo dessas críticas, que de alguma

maneira a ideologia artística (capitalista) ajuda a mascarar. Esse exemplo que trouxe para a conversa, é didático para demonstrar as sutilezas pelas quais a violência simbólica é exercida na área da música.

Em seguida, mencionei um texto que li do sociólogo francês Pierre Bourdieu (Alta costura e alta cultura) que me ajudou a ter compreensão sobre as coisas que havia acabado de dizer. Ofereci ao meu interlocutor a possibilidade de envio desse texto para que em uma futura conversa pudéssemos debatê-lo. Em seguida, finalizamos essa primeira conversa falando sobre relações de trabalho com choro e dialogamos sobre as escolhas de repertórios em apresentações. Ele trouxe o exemplo de um grupo em que teve oportunidade de dar “canja” e, segundo ele, não tinha muita preocupação de atender aos pedidos feitos pelo seu público. E nesta conversa, acabei perguntando se isso não seria fruto de um condicionamento musical que faz com que os músicos se preocupem mais em atender a suas demandas pessoais do que as do público. Uma vez que não percebiam as relações de trabalho ali implícitas. Ele concordou justificando que estes tocavam um repertório “sofisticado”, mas quando os pedidos por músicas mais conhecidas do universo do choro chegavam, deixavam a desejar e coube a ele, na participação que fez, atender alguns desses pedidos. Sobre esse repertório sofisticado, para nós ficou subentendido como sendo do ponto de vista harmônico, já que se admitiam tensões harmônicas comuns em outros gêneros musicais, mas que são pouco comuns no universo do choro. Em outras palavras, um repertório que exercia na preferência daqueles músicos uma certa hierarquização qualitativa dentro do repertório do choro.

4 Considerações Finais

Embora esteja em estágio inicial, em termos de pesquisa de campo, minhas primeiras experiências de campo neste trabalho, me trouxe algumas reflexões que guiarão as próximas investidas ao campo. Uma delas, me pareceu agora óbvia: alguns de meus interlocutores não se dedicarão aos encontros com o mesmo afínco que eu, portanto a atenção com a logística e a agenda dessas conversas, precisam de mais precaução. Outro fator a ser ressaltado é que alguns interlocutores aceitam sugestões de leitura. Aliás, os temas debatidos nestas primeiras conversas semiestruturada, revelaram que as relações profissionais, talvez sejam uma boa porta de entrada para iniciarmos os debates acerca do processo de conscientização das violências simbólicas que impregnam muitos fazeres musicais. Depois desses encontros, tive alguns outros esclarecimentos que pretendo compartilhar num encontro futuro. Não tenho expectativas de conseguir o mesmo nível de diálogo com todos os

interlocutores, ou em todas as conversas semiestruturadas pois reconheço a dificuldade em debater tais assuntos e nas condições que ofereço.

Referências:

ANTUNES, Ricardo. Trabalho uni ou omni: a dialética entre o trabalho concreto e o trabalho abstrato. *ARGUMENTUM*, Vitória, v. 2, n. 2, p. 09-15, jul-dez de 2010.

ARAÚJO, Samuel. Entre muros, grades e blindados; trabalho acústico e práxis sonora na sociedade pós-industrial. *El oído pensante*, Buenos Aires, v. 1, n.1, p. 28-42, 2013.

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. *A reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1970.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

_____. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

GADOTTI, Moacir. *História das ideias pedagógicas*. 8ª Edição. São Paulo: Ática, 2003.

PINTO, Thiago de Oliveira. Som e música: questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, v.44, n. 1. São Paulo, p. 221-286, 2001.

MATTOS, Marcelo Badaró. *A classe trabalhadora: de Marx ao nosso tempo*. 1ª Edição. São Paulo: Boitempo, 2019.

NEDER, Álvaro. On the razor's edge: Brazilian ethnomusicology, participatory research and popular audiovisual education at Baixada Fluminense, Rio de Janeiro, Brazil. *El oído pensante*, Buenos Aires, v. 7, n. 1, p. 209-235, 2019.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornélia. Etnografia: Saberes e práticas. *Illuminuras*, v.9, n. 21. Porto Alegre: UFRGS, 2008

PEIRANO, Marisa. Etnografia não é método. *Horizontes Antropológicos*, ano 20, n. 42, Porto Alegre, p. 377-391, jul-dez de 2014.

SALGADO, José A.; GANC, David; ERTHAL, Júlio; PERES, Leonardo R.; GREGORY, Jonathan. Refletindo sobre a interlocução em pesquisas com música. *Debates*, Rio de Janeiro, n. 12, p.93-105, jun de 2014.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. *Cadernos de Campo*, n. 17, São Paulo, p. 237-260, 2008.

TRAVASSOS, Elizabeth. Redesenhando as fronteiras do gosto: estudantes de música e diversidade cultural. *Horizontes Antropológicos*, ano V, n. 11. Porto Alegre, out de 1999, p. 199-144.