

A hierarquia como método: equidade na produção da música de concerto, um relato etnográfico

Hudson Cláudio Neres Lima¹

Universidade Federal do Rio De Janeiro /PPGM

SIMPOM: *Etnografia das práticas musicais*

hudsonemusica@yahoo.com.br

Resumo: A pesquisa utiliza o método etnográfico para investigar a produção das temporadas de espetáculos destinados à difusão da música de concerto e fundamentar a abertura de possíveis questões sobre suas práticas, aplicação e relação entre os músicos de orquestra, mantenedores e a plateia. A metodologia é composta por levantamento bibliográfico, que registra as práticas da música de concerto sob a perspectiva da Antropologia e da Etnomusicologia, assim como através o olhar do pesquisador nativo, que documenta o exercício das comissões artísticas e do público frequentador dos espaços, nos quais estas manifestações são exercidas. No diário de campo o contato direto com os membros de diversas orquestras sinfônicas da cidade do Rio de Janeiro, foram observados discursos ligados ao mundo sinfônico na escuta do público ouvinte, incluindo mantenedores. Colabora como ferramentas para a investigação em campo os conceitos de "Mundos Artísticos" e "Tipos Sociais" de Howard S. Becker (1977), de "lugar" e "espaço" de Michel de Certeau (1984), e as contribuições de Pierre Bourdieu (1989) em "As Formas de Capital" e o conceito de biopoder, de Michael Foucault (1970) em "História da Sexualidade vol. I. Este artigo pretende mostrar o caminho teórico e metodológico percorrido na elaboração da investigação sobre as representações da música de concerto e da difusão do trabalho através da experiência de profissionais que trabalham em instituições públicas e privadas, naquilo que esta experiência abriu de possibilidade de um diálogo entre os diversos espaços de interação, incluindo os virtuais. A trajetória profissional do pesquisador adquire relevância para um pensamento reflexivo sobre os resultados parcialmente obtidos.

Palavras-chave: Etnografia, Música de concerto; Relações de trabalho; Equidade.

The Hierarchy as a Method: Equity in the Production of Concert Music, an Ethnographic Account

Abstract: The research uses the ethnographic method to investigate the production of classical concert music season intended to its diffusion and open possible questions about the practice, its implementation and the relationship among the orchestra musicians, supporters and the audience. In addition of the main purpose a bibliographic survey maps the concert

¹ Orientador: José Alberto Salgado; Bolsista Capes.

music practices from the perspective of Anthropology and Ethnomusicology, as well as through the native researcher, collects and records the activities of artistic commissions and the target audience at the spaces in which these artistic manifestations are performed. During the record in the field, that includes the direct contact with members of several symphony orchestras of Rio de Janeiro city, the research looks to the speeches linked to the symphonic world, the listening of target audience, including its supporters. Some concepts are used in order to collaborate for field research such as: the concepts of "Art Worlds" and "Social Types" by Howard S. Becker (1977), the notions of "place" and "space" by Michel de Certeau (1984), the contributions of Pierre Bourdieu (1989) in "The Forms of Capital" and the Michel Foucault's biopower concept (1970) from his book "History of Sexuality vol. I". This article aims to show the theoretical and methodological path followed during the investigation about the representations of concert music and its dissemination through the experience of professionals that work in public and private institutions, on what this experience could open the possibility of a discussion among several spaces of interaction, including the virtual space. The professional researcher trajectory acquires relevance to a reflective thought on the partially achieved results.

Keywords: Ethnography; Symphonic Music; Work Relationships; Equity.

1. Introdução

Esta pesquisa pretende mostrar o caminho teórico e metodológico percorrido na elaboração de uma investigação sobre representações da música de concerto, difusão do trabalho, mantenedores e plateia, através da experiência de profissionais que trabalham em instituições públicas e privadas, naquilo que esta experiência abriu de possibilidade de para um diálogo entre a Etnomusicologia e a Antropologia.

Pesquisar é uma forma de buscar conhecimentos, resolver problemas ou abrir novas indagações. Vários são os caminhos possíveis quando se procura aquilo que se pretende conhecer, o que implica diferentes pressupostos teóricos e metodológicos. Portanto, compartilhar e explicitar as trilhas que o pesquisador percorreu até chegar aos resultados, sempre provisórios, é parte fundamental do processo investigativo.

O que é Música? A pergunta era irrelevante para um sujeito que no ano de 1997 trazia em suas mãos o sangue à mostra e os calos entre os dedos frutos das horas exaustivas sobre as cordas de um violoncelo, instrumento à época disponibilizado por empréstimo através de uma instituição pública.

“Alegria, formosa centelha divina, filha do Elíseo, Ébrios de fogo entramos em teu santuário celeste! Tua magia volta a unir o que o costume rigorosamente dividiu.”
(SCHILLER, 1824).

Esta era a tradução mais fiel do texto alemão escrito por Friedrich Schiller escutado pelas certezas que compreendia a música de concerto alemã como o modelo mais importante para traduzir o que significava a Música.

Marginal - pertencente ou relativo à margem - talvez fosse a palavra mais apropriada a quem, através do seu percurso particular e sua singularidade, encontrasse o exótico de um campo no qual a pluralidade de gêneros e manifestações era proibida. Um efeito claro da humilhação é a morte da subjetividade. Homogeneizar era uma Lei na qual todos os sujeitos deveriam estar inseridos, uma massa. Como os versos dos MC's Vinicius e Andinho (1994): “Massa funkeira não me leve a mal, vem com paz e amor curtir o festival (...) vamos todos fazer do mundo um lugar onde a paz e o amor possa reinar.”

2. A gênese da pesquisa

Nas imediações do complexo da Pedreira, região da zona norte carioca, onde vigora um coletivo de favelas cuja existência se faz através de poderes paralelos ao Estado, ouve-se nas margens um micro rádio de pilhas sintonizado na única estação de rádio que à época difundia Música de concerto. Soava daquele aparelho um "Óde alegria", "*An Die Freude*", no *dial* do Rádio a sintonia na Rádio Mec. Misturava-se as mais diversas polifonias de uma zona periférica da cidade, coro e orquestra agrupavam-se na composição mais complexa de sirenes, pagode e tiros; a escuta atenta treinava-se para ignorar o cotidiano, a violência era apenas parte do cenário diário que incluía o aviltamento dos transportes coletivos, os asfaltos mal pavimentados e o teatro distante. O programa acaba e no mesmo *dial* Beethoven, muito generosamente, cede lugar a um Dvorák, o violoncelista russo Místislav Rostropovich executa seu concerto em Si menor. Ao ouvinte não restava mais dúvidas, seria um alemão forjado ou um russo *cover*, mas seria violoncelista. Sua nacionalidade era apenas o detalhe supérfluo da qual a gênese já o fazia estrangeiro. Inadequado. "Massa não me leve a mal", serei erudito e tocarei em uma Orquestra Sinfônica.

Em 1997 a internet ainda engatinhava no Brasil, o acesso era escasso em seu território, as informações eram recebidas com morosidade. Violoncelos não eram vendidos na Rua da Carioca (famosa Rua do Centro da cidade do Rio de Janeiro, conhecida pelo número abundante de lojas que comercializam instrumentos musicais).

Nesse mesmo ano, 1997, o predestinado músico, ingressa em uma escola pública de formação técnica para músicos: Escola de Música Villa-Lobos. Na instituição, após um semestre de formação exclusivamente teórica, ingressa em uma fila na qual o destino era uma

secretária efusiva que anotava o instrumento escolhido pelos alunos para que pudessem cursá-lo no semestre seguinte. Ao ser arguido, o músico regurgita a resposta mais passional que poderia dar: violoncelo (mesmo após segundos de dúvida sobre a viola, pois monetariamente possuía um valor menor, mais acessível).

Primeira aula. Os alunos procuram seus professores de instrumento pelos corredores da instituição. O estudante é recebido por uma jovem senhora, olhos azuis e vigor nas ações. A professora toma-lhe as mãos negras e observa atentamente: a anatomia seria o destino. Segundos depois é ouvida uma sentença: "é, dá para tocar". Primeira aula segunda-feira às 15h.

Sem o instrumento o estudante dependia do espaço, da instituição e do instrumento por ela fornecido para ingressar nos primeiros passos. As aulas eram coletivas e estudantes de classes sociais distintas reuniam-se ambiciosos por quaisquer informações que pudessem dar-lhes a titulação "Músico". É relevante citar que nem todos os alunos possuíam o mesmo tempo de aulas, este era distribuído diante do arbítrio, no qual o critério parecia escolher os mais qualificados para o exercício profissional, critérios nos quais não dava prioridade ao empenho técnico na execução dos instrumentos, mas o capital social acumulado. O uniforme de escola pública (que não era utilizado por todos) garantia o acesso aos coletivos, que percorriam lotados pela Avenida Brasil, uma das principais vias de acesso que liga a Zona Norte Carioca ao Centro. O desafio das aulas não comportava apenas à predisposição ao aprendizado do instrumento, mas a capacidade de cada sujeito portar um currículo familiar que lhe conferisse uma posição social condizente com o possível lugar de futuro músico profissional.

A professora de violoncelo, por ser regente, era a mesma que portava a chave para ingresso na orquestra da instituição, uma pequena orquestra voltada para o ensino da prática e leitura, seus integrantes eram os mais diversos, mas em sua maioria jovens em busca de qualificação profissional. A instituição através de convênios promovia intercâmbios, um deles dava como destino a França. Apenas alguns selecionados pela instituição brasileira segundo critérios jamais esclarecidos pela comissão organizadora geraram suspeitos de favorecimento. Música e preconceito não poderiam ser conceitos consonantes, Música e violência pareciam conceitos desarmônicos. O percurso era longo, era necessário alienar-se para seguir adiante no compromisso de não desafinar e o ritmo da música nem sempre era condizente com o ritmo da vida.

Os instrumentos de cordas, vermelhos, fabricados na China sem a assinatura da produção manufaturada de um *luthier* eram chamados ironicamente de "maçã do amor", em

alusão às frutas caramelizadas vendidas nas festas infantis. Esses instrumentos eram muito mais baratos, porém só chegavam ao Rio de Janeiro através de encomendas em lojas de outras cidades. Assim, muitos estudantes adquiriam suas principais ferramentas de trabalho, os instrumentos considerados inapropriados iam parar nas oficinas dos profissionais especializados na manutenção. No ano de 1998 a cidade possuía apenas 3 três, atualmente o número aumentou, são 4 quatro. Não há escola de *lutheria* para a construção de violinos, violas, violoncelos e contrabaixos no Rio de Janeiro. Após ajustes os instrumentos chineses faziam soar as cordas de uma relevante parcela da orquestra dos estudantes brasileiros, que interpretavam repertório nacional, alemão, norte-americano e russo. Os músicos com instrumentos de outras origens, que não chinesas, carregavam dentro do seu *case* o capital necessário para afirmarem-se como os mais engajados, afinal eram instrumentos mais caros, com a fabricação e assinatura de um *luthier*. O estudante, com seu instrumento, estava seguro que possuía um material melhor que os industriais, conquistando olhares mais confiáveis de possíveis contratantes.

A partir de 1999 surgem no Rio de Janeiro novas orquestras para jovens músicos vinculadas a empresas que experimentavam projetos voltados para o ensino da prática orquestral, na busca de um capital cultural, jovens se dispunham a participar desses projetos sem remuneração ou por um valor monetário muito baixo. Esses cachês eram chamados de "bolsa". Por falta de oportunidades no mercado de trabalho, as orquestras que se formavam eram híbridas, com músicos qualificados tecnicamente (segundo as normas para o mercado profissional carioca), porém, assalariados, mesmo atuando em espaços nos quais os músicos profissionais participavam e com as mesmas responsabilidades.

Música e leis trabalhistas deveriam ser consonantes. Certamente a música de concerto carrega em sua história fatos relevantes de discriminação em nome da *performance*. Poder avançar e sair das observações mais óbvias é contribuir qualitativamente para que novas estruturas possam surgir e reforçar as práticas musicais engajadas com as questões sociais e os problemas de uma cidade. Até a segunda metade do século passado, músicos que possuíam a necessidade da utilização de óculos eram impedidos de participar do processo seletivo de algumas orquestras europeias, mulheres não podiam cobiçar o cargo de *spalla* ou maestrina. Nas orquestras brasileiras um capital social relevante ainda é a formação no exterior, músicos que tenham estudado somente no Brasil têm dificuldades em comprovar suas qualificações, mesmo estando aptos tecnicamente para a função.

A presença de negros declarados nas orquestras profissionais ainda é escassa, sobretudo no naipe das cordas, embora políticas de incentivo já apareçam em concursos de orquestra pública. O instrumento utilizado também é um fator relevante no momento da seleção, grifes famosas deixam em vantagem intérpretes que pleiteiam uma vaga.

Exponho essas considerações neste ensaio concluindo momentaneamente nesse percurso em 17 anos de atuação em Orquestras Sinfônicas, Orquestras de cordas e de câmara e Grupos camerísticos, que a música de concerto carrega exigências para a sua realização assim como quaisquer outras atividades que convoquem um engajamento prioritário para sua realização, mas compreendo a partir de uma análise particular que a Música de concerto ainda está muito distante do poema de Schiller que afirma entre os compassos da nona sinfonia de Beethoven "que a alegria volta a unir o que o costume rigorosamente dividiu", unir, promover a equidade com alegria e entusiasmo são os vetores que conduzem essa pesquisa.

Cabe ressaltar, nesta investigação, que, para o etnógrafo, as tensões entre o familiar e o estranho se fazem presentes durante todo o processo de pesquisa. O estranhamento, imprescindível para o desenvolvimento do trabalho etnográfico, implica um ato de pensamento reflexivo, no sentido de problematizar e estranhar categorias de pensamento, práticas, representações, relações (TORNQUIST, 2007). É significativo o esforço do pesquisador no processo de estranhamento do familiar, na assunção de uma perspectiva estritamente analítica (VELHO, 2003), processo esse que é difícil e doloroso, uma vez que implica um descentramento do olhar que traz mudanças irreversíveis à forma de ver do pesquisador.

Uma orquestra sinfônica é constituída por quatro grandes naves, a saber, cordas, sopros madeiras, sopros metais e percussão. Dentro dos naves há grupos menores, como por exemplo, o naipe das cordas que é composto por cinco naves - primeiros violinos, segundos violinos, violas, violoncelos e contrabaixos - os outros naves seguem formações semelhantes com instrumentos separados por natureza diferentes de timbre e formato. Cada pequeno naipe é dividido segundo modelos de hierarquia próprio a cada grupo de músicos. As posições no espaço físico em que o instrumentista está localizado definem o poder e o grau de decisão, como exemplo, músicos da primeira estante tem uma representação política maior que os da segunda estante, e assim sucessivamente até chegar aos músicos das extremidades. Em algumas orquestras há rodízios entre as estantes, havendo mais de um líder, porém com maior raridade. No naipe da percussão é o instrumento executado durante o concerto que definirá a liderança do naipe, o percussionista que executa o tímpano será o dotado de maior prestígio.

Embora compreenda em sua estética uma homogeneidade, muitas vezes reforçada por uma uniformização que engloba desde o vestuário utilizado aos movimentos dos arcos ou respirações dos intérpretes, a Orquestra Sinfônica possui em seu corpo sujeitos que divergem em opiniões, posicionamentos políticos e são oriundos de classes sociais completamente distintas. Ao analisar essa instituição é imprescindível considerar que um naipe não é um agente, mas um conjunto de agentes que interagem em busca de uma produção em comum, que está em acordo com as decisões de outros colaboradores tais como o maestro, comissão artística, público ouvinte, mantenedores entre outros. Nesta perspectiva, pode-se afirmar que um naipe não pode ser interpretado como um sujeito, e sim como um grupo de sujeitos muitas vezes com objetivos divergentes, polifônicos. Ao divulgar a pesquisa para músicos que atuam profissionalmente em sinfônicas obtive a colaboração de uma parcela que levantou questões pertinentes as possibilidades de investigação dos conflitos, embora outros não consideraram relevante por desconsiderar a produção textual acadêmica importante para a prática profissional do músico.

3. Hierarquia e relações de poder no espaço sinfônico

Relatar que um espaço social é estruturado significa considerar que as posições deste não se equivalem, e não são harmônicas. Os conflitos só podem ser relatados formalmente durante os ensaios através dos seus mediadores, os líderes de naipe, sujeitos escolhidos através de concurso ou eleição; agentes aos quais são atribuídas responsabilidades majoritariamente musicais, trata-se da responsabilidade de transmitir o “saber fazer”, todos os executantes precisam fazer soar a mesma Música. Todos precisam soar iguais, mesmo que em suas origens os instrumentos musicais possuam timbres diferentes e a técnica dos executantes não tenham a mesma origem. A liderança de um maestro só é possível através das lideranças nos naves. A escolha dos líderes de naipe não é baseada somente em uma qualificação técnica, mas também nas somam-se a isso algumas habilidades a respeito de autoridade, na qual o escolhido possa ter de exercer uma autoridade, posicionar seus objetivos com clareza diante dos demais é outro quesito importante. Esse atributo é uma exigência *sine qua non* ao analisar o discurso dos grupos relatados.

Vale esclarecer que estas considerações é uma construção entre os sujeitos envolvidos no ritual, uma leitura coletiva, na qual o músico compreende uma visão do próprio “saber fazer” que é influenciada por uma crítica que seus pares promovem sobre as suas habilidades. Por isso, em algumas performances, um sujeito pode sair ofendido de uma interação, esse evento ocorre porque o sujeito investiu ao longo de sua vida, muita energia e tempo para construir um referencial técnico-artístico e quando alguém abala essa construção laboriosa há uma percepção de ofensa.

Sobre esses líderes de naipe a pesquisa constata que são agentes responsáveis pelos movimentos dos arcos dos demais músicos da fila, no caso dos instrumentos de cordas, o momento da respiração no caso dos instrumentos de sopro ou mesmo a escolha dos instrumentos na qual o músico se apresentará durante a execução de um concerto no caso do naipe dos percussionistas, além de organizar possíveis "folgas" aos músicos que não estejam escalados para um determinado repertório. Assim, pode-se convocar o conceito de biopoder em Foucault para colaborar com a análise. O conceito de biopoder (e biopolítica) foi cunhado originalmente por Michel Foucault, no primeiro volume de História da Sexualidade. Esta ideia complementou as reflexões sobre as práticas disciplinares, ambas as técnicas de exercício de poder, particularmente a partir do século XVIII e XIX.

As disciplinas se voltavam para o indivíduo, e para o seu corpo, para a sua normatização e adestramento através das diversas instituições modernas que esse indivíduo atravessava durante a sua vida. Eram instituições que docilizavam os corpos e os tornavam aptos à produção industrial vigente enquanto produção central nessa fase do capitalismo. Segundo Foucault, as disciplinas centravam-se

no corpo como máquina: na ampliação de suas aptidões, na extorsão de suas forças, no crescimento paralelo de sua utilidade e docilidade, na sua integração em sistemas de controle eficazes e econômicos". O poder disciplinar age através da inscrição desses corpos em espaços determinados, do controle do tempo sobre eles, da vigilância contínua e permanente, e da produção de saber e conhecimento, por meio dessas práticas de poder. (FOUCAULT, 1988, p. 151.)

Conclusões

A pesquisa constatou através do recolhimento dos discursos durante os ensaios e as apresentações que é possível categorizar enunciados recorrentes entre os músicos que praticam a música de concerto.

Tais enunciados apontam que a construção de uma categorização é possível devido aos critérios estabelecidos nos atos de fala em encontros formais ou informais, pode através da análise dos discursos constatar que o reconhecimento dos pares ocupa um lugar central na qualificação técnica dos músicos, frases proferidas em rotina de trabalho "toca bem", "toca mal" inscrevem no mercado profissional os que adquirem mais frentes de trabalho, chamado entre os populares urbanos de "gingues".

Essas avaliações tomam como referenciais aspectos objetivos e subjetivos, como aspectos objetivos é possível apontar capacidade técnica de afinação dos instrumentos e a disponibilidade do músico adequar-se aos tempos métricos durante a execução em

conformidade aos demais integrantes, como aspectos subjetivos podemos atribuir o contexto da *performance* que agrada a maioria dos ouvintes ou mesmo capitais sociais adquiridos no decorrer da trajetória do músico.

Algumas frases coletadas durante os ensaios: “*Aqui ninguém se mexe, apenas eu*”, maestro ao se dirigir à orquestra devido a um incômodo com relação aos movimentos corporais dos líderes de naipe; “*para tocar bem, se inspirem em mim*” maestro antes do concerto dirigindo-se à orquestra; “*meu instrumento não foi feito para tocar esse tipo de música*” líder de naipe ao interpretar música contemporânea brasileira; “*toque bem pois tem gente ao seu lado querendo pegar o seu lugar*” maestro dirigindo-se a um líder de naipe.

Por fim cito a Prof. Dra. Márcia Tiburi em uma publicação recente, “Filosofia Prática”:

Aquele que consegue sentir-se dentro e confortável nas circunstâncias sociais, econômicas e imaginárias de nossa sociedade talvez tenha feito manobras radicais de autoengano, ou nunca tenha pensado sobre o que significa viver. (TIBURI, 2014, p. 144.)

Referências

- ARAÚJO, Samuel. “Entre muros, grades e blindados: trabalho acústico e práxis sonora na sociedade pós-industrial”. *El Oído Pensante*, vol. 1, n. 1, 2013.
- _____. A violência como conceito na pesquisa musical: reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré, Rio de Janeiro. *Trans. Revista Transcultural de Música*, n. 10, dic. 2006. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82201007>>. Acesso em: 04 jul. 2014.
- BECKER, Howard S. "Mundos artísticos e tipos sociais". IN: VELHO, Gilberto. *Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977.
- _____. *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- _____. *Art Worlds*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1982.
- BORDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Algumas propriedades do campo, Rio de Janeiro: Ed. Marco Zero, 1983.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- FREUD, S. *Totem & Tabu* (1913). In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- TIBURI, Márcia. *Filosofia Prática*. Rio de Janeiro, São Paulo, Editora Record, 2014.
- TORNQUIST, C. S. Vicissitudes da subjetividade. In: BONETTI, A.; FLEISCHER, S. *Entre saias justas e jogos de cintura*. Florianópolis; Santa Cruz do Sul: Mulheres; EDUNISC, 2007.
- VELHO, Gilberto. *Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977, p. 9-26.