



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

**A PRODUÇÃO DE IDENTIDADES PROFISSIONAIS
NO CENÁRIO MUSICAL DE SANTA MARIA**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Felipe Batistella Alvares

SANTA MARIA, RS, BRASIL
2012

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

**A PRODUÇÃO DE IDENTIDADES PROFISSIONAIS
NO CENÁRIO MUSICAL DE SANTA MARIA**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Felipe Batistella Alvares

**SANTA MARIA, RS, BRASIL
2012**

**A PRODUÇÃO DE IDENTIDADES PROFISSIONAIS NO CENÁRIO MUSICAL DE
SANTA MARIA**

POR

FELIPE BATISTELLA ALVARES

Dissertação de mestrado apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Educação, Área de concentração em Educação, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do grau de **Mestre em Educação**.

Orientador: PROF. DR. LUÍS FERNANDO LAZZARIN

Santa Maria, RS, BRASIL
2012

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Educação
Programa de Pós-Graduação em Educação**

A Comissão Examinadora, abaixo-assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado

**A PRODUÇÃO DE IDENTIDADES PROFISSIONAIS NO CENÁRIO MUSICAL DE
SANTA MARIA**

elaborada por

FELIPE BATISTELLA ALVARES

Como requisito parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Educação

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Luís Fernando Lazzarin (UFSM)
(Presidente/Orientador)

Profa. Dra. Eli Terezinha Henn Fabris (Unisinós)
(Membro Externo)

Profa. Dra. Claudia Ribeiro Bellochio (UFSM)
(Membro Interno)

Profa. Dra. Marcia Lunardi Lazzarin (UFSM)
(Suplente)

Santa Maria, 05 de abril de 2012

Dedicatória:

Dedico esta conquista aos meus pais,
Pelo amor imensurável,
Pelo apoio incondicional em todo e qualquer
momento de minha vida,
Por me ensinar a ser honesto e batalhar por meus
sonhos.

Pai e Mãe, amo vocês.

AGRADECIMENTOS

O agradecimento maior é para meus pais, pois só foi possível chegar até aqui pelo fato de ter essas duas pessoas sempre presentes em minha vida.

Agradeço à Ana Paula pelo amor, cumplicidade e parceria nesses tempos de ansiedade, nervosismo e incertezas.

Ao orientador Luiz Fernando Lazzarin, pela amizade e o pleno envolvimento no desenvolvimento desse trabalho.

Aos membros da banca: Claudia Ribeiro Bellochio, Marcia Lunardi Lazzarin, Eli Terezinha Henn Fabris, pela análise cuidadosa e as contribuições no direcionamento da pesquisa.

Aos professores do PPGE/UFSM e do curso de música da UFSM, pelas experiências acadêmicas que me proporcionaram.

Ao professor e amigo Marcos Kroning Corrêa, pelas orientações na graduação e oportunidades nos palcos e nos estúdios.

Aos amigos músicos que muito me ensinaram: Ricardo Freire e equipe “Pandorga da Lua”, Edu Pacheco, Patrício Contreras, Ben-Hur Borges Bernardes, Rafael Bisogno, Amigos da “Setor Sul”, Equipe Buenas e M’Espalho, Maurício Marques, e a outros tantos músicos que tive o privilégio de dividir o palco.

À família Caminha: Marcello, Luci, Marcelinho e Malena, pela grande parceria, compreensão, incentivo e apoio nesses seis anos de trabalho.

Agradeço a Deus pela vida, pela saúde, pela família, pelos amigos e pela música que me presenteou.

A arte nunca está finalizada, apenas abandonada.
Leonardo Da Vinci.

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Educação
Universidade Federal de Santa Maria

A PRODUÇÃO DE IDENTIDADES PROFISSIONAIS NO CENÁRIO MUSICAL DE SANTA MARIA

AUTOR: FELIPE BATISTELLA ALVARES
ORIENTADOR: PROF. DR. LUÍS FERNANDO LAZZARIN
Santa Maria, 05 de abril de 2012

Esta pesquisa analisou os processos de produção de identidades e subjetividades do músico profissional santa-mariense, questionando os discursos e as redes de significação que são produzidos “no” e “para” o cenário musical da cidade de Santa Maria. Inserido nas teorizações propostas pelos Estudos Culturais em Educação, realizou-se uma investigação sobre o cenário musical santa-mariense, considerando-o como uma instância pedagógica, que produz e regula comportamentos, atitudes e modos de ser músico. Tendo como empiria um grupo de seis músicos profissionais da Cidade, e também um conjunto de documentos que sugerem as diretrizes curriculares dos cursos de música, assim como as Propostas Político Pedagógicas da Universidade Federal de Santa Maria e do REUNI, o objetivo deste trabalho foi entender as diferentes maneiras pelas quais se constitui o sujeito músico santa-mariense, que aprende trabalhando, aprende dentro da universidade e em tantas outras instâncias. A própria pesquisa configurou-se na condição de possibilidades para a emergência de três categorias de análise que serviram como base para as análises desta dissertação. O estudo buscou entender como se dão as produções de significados dentre as redes discursivas intituladas como “a escola da vida”, “os discursos acadêmicos” e “o mercado de trabalho”. Durante o trabalho, foi proposto entender a circularidade desses discursos, suas estratégias e negociações em prol da produção das identidades dos músicos. Para guiar a caminhada metodológica esta investigação utilizou uma abordagem de inspiração etnográfica, a qual se faz oportuna por permitir que a minha condição profissional fosse legitimada como parte das explorações de pesquisa, visto que ela foi baseada a partir da perspectiva dos Estudos Culturais.

Palavras-chave: estudos culturais; educação; cultura; educação musical.

ABSTRACT

Master's Dissertation
Programa de Pós-Graduação em Educação
Universidade Federal de Santa Maria

THE PRODUCTION OF PROFESSIONAL IDENTITIES AT SANTA MARIA'S MUSIC SCENE

AUTHOR: FELIPE BATISTELLA ALVARES
ADVISER: PROF. DR. LUÍS FERNANDO LAZZARIN
Santa Maria, April 05, 2012

This research has analyzed the processes of production of identities and subjectivities of the professional musician of Santa Maria, RS. It was done by questioning the discourses and the signification nets that are produced “in” and “for” the musical scene of Santa Maria. Inserted at the theorizations proposed by the Cultural Studies in Education, an investigation about this musical scene has been done, considering it as a pedagogical instance, which produces and rules behaviors, attitudes and ways of being a musician. Experiencing with a group of six professional musicians of the city, and also a set of documents which suggest the curricular directives of music courses, so as the pedagogic-political proposes of Federal University of Santa Maria and of REUNI governmental program, this task's objective was to understand the different ways by which the Santa Maria's musician individual is built, learning by working, learning inside the university and in so many other instances. The research itself was configured on the condition of possibilities for the emerging of three categories of analysis which served as basis for the analysis of this dissertation. The study tried to understand the symbolical productions between the discursive nets entitled as “school of life” and “job market”. A proposition of the task was to understand the circularity of these discourses, their strategies and negotiations on behalf of the musicians' identity production. To guide this methodological path this investigation used an approach of ethnographical inspiration, which makes itself appropriate by allowing the researcher's professional condition to be legitimated as part of the explorations of the research, given that it was based on the Cultural Studies perspective.

Keywords: cultural studies; education; culture; musical education.

SUMÁRIO

1. Primeiras Palavras: um cenário	12
2. Delimitar uma Pauta Teórica.....	17
3. Fugir da Tonalidade	30
4. Sobre a Metodologia	36
4.1. Compor a metodologia	36
4.2. O Palco metodológico	40
4.3. Improvisar sobre o tema	43
5. A Escola da Vida	47
5.1. Práticas de aprendizagem e atuação profissional: Um currículo cultural	47
5.2. Em busca de identidade	52
5.3. Identidades autênticas em risco	56
6. Os Discursos Acadêmicos	62
6.1. Os “ditos” oficiais.....	63
6.2. Os “ditos” de docentes e discentes	68
6.3. O curso de Música e Tecnologia como um efeito discursivo	74
7. O Mercado de Trabalho	79
7.1. Articulações	79
7.2. Que mercado de trabalho é esse?	81
7.3. O músico empreendedor	84
8. Considerações	90
Responder	90
Retomar	91
Finalizar	93
9. Referências	95
10. Anexos	98

1. Primeiras palavras: um cenário

A música nativista, o rock, o sertanejo, a música publicitária, a sala de aula, a música para cinema, os corais e os projetos sociais, são algumas das áreas de atuação profissional do músico que reside em Santa Maria. São compositores, instrumentistas, professores, produtores musicais, profissionais que se desdobram em várias dessas frentes de trabalho. Uns passam o dia dentro de um estúdio trabalhando como técnico de som, ou em uma escola de música e, à noite, assumem a função de instrumentistas tocando em bares, casas noturnas. Alguns cursam a faculdade de música (UFSM), outros aprendem na “escola da vida”, e cada um, do seu jeito, constrói sua identidade profissional e se estabelece no mercado de trabalho.

Considerada “cidade–cultura”, Santa Maria abriga uma faculdade de música com cursos de Bacharelado em instrumentos de orquestra, Licenciatura em Música e um curso novo chamado Música e Tecnologia. A cidade ainda abriga estúdios profissionais de gravação que já foram referência no Estado, hoje, com o surgimento de equipamentos acessíveis, os grandes estúdios dividem o mercado das gravações de discos e de música publicitária com diversos estúdios caseiros (home-studio). Escolas particulares de música e o “Extraordinário em Música” oferecem aulas para quem se interessar. Profissionais da área de relações públicas se especializam em pleitear verbas em editais de incentivo a cultura (LIC municipal e estadual; Lei Rouanet).

Percebo que o músico, de uma maneira geral, precisa ser muito dinâmico para que consiga (sobre) viver, ou seja, que não basta ser apenas instrumentista. A maioria dos profissionais da área exerce duas ou mais funções, sendo instrumentista de festivais e técnico de estúdio, ou compositor nativista e músico “free-lancer” em shows e gravações. São atividades tramadas de forma heterogênea, de modo que os profissionais, por escolha ou por necessidade, circulam em várias frentes de trabalho e são interpelados por múltiplos modos de ser músico profissional.

Quando iniciei minhas atividades profissionais, há mais de uma década, confesso que naquele momento acreditava que no futuro - que hoje é o nosso presente - já estaria com muitas questões profissionais resolvidas em minha vida. Não saberia dizer exatamente o que, que área específica, mas imaginava já estar com uma carreira consolidada, trabalhando como instrumentista, ou como produtor, ou como professor. No entanto, parece-me que isso não aconteceu. A sensação que tenho é que as ansiedades que tenho hoje são muito parecidas com as de dez anos atrás.

Com isso, quero dizer que a incerteza faz parte da profissão do músico. Essa incerteza está relacionada com as atividades profissionais, a duração delas, as novas investidas que o músico precisa fazer, como estudar estilos musicais ou informática aplicada à música, por exemplo. Essa contingência, ao mesmo tempo em que preocupa o músico, age como sua produtora, pois é através dessa dinâmica que somos obrigados a nos (trans) formar diariamente.

Entre meus trabalhos na área musical, que não foram poucos, tive a oportunidade de atuar como contrabaixista em bandas de baile, bares, festivais nativistas, acompanhei artistas renomados, trabalhei em estúdios na função de técnico de gravação, ministrei aulas particulares, participei de projetos sociais, fiz parte de uma orquestra sinfônica e prestei serviços para agências publicitárias. Ocasionalmente, escrevo alguns projetos para concorrer em editais de financiamento à cultura em nível municipal, estadual e federal e participo como júri em festivais estudantis.

Para que fosse possível atender essa dinâmica demanda profissional, tive que aprender a tocar boleros, tangos, milongas, jazz, rock, axé, vaneiras, valsas, sambas. Da mesma forma, precisei compor jingles, fazer arranjos para discos nativistas e dirigir espetáculos. Também foi necessário “sacar” as músicas que os alunos trazem em seus *pendrive* para explicar como se deve tocar um determinado estilo musical que ele chama de “rock colorido”. Além disso, há mais um aspecto: é necessário ser diretor administrativo, diretor de arte, contabilista, motorista, cenógrafo e relações públicas, pois com o retorno financeiro que o músico recebe, não há como contratar alguém para fazer a divulgação do seu trabalho ou pagar um motorista para te levar “ali” em Uruguaiana.

As ofertas de trabalho que o músico encontra são incertas, de curta duração e não oferecem garantias de estabilidade financeira ou uma carreira estável. O que

temos são “bicos”. Alunos que estudam um ou dois meses e desistem; cantores que te contratam para a “semana farroupilha”, e depois ficam por três ou quatro meses sem marcar shows. Talvez as palavras de Bauman, falando sobre a vida líquida, sejam oportunas para ilustrar meus sentimentos sobre esse processo de “ser músico”.

Em suma: a vida líquida é uma vida precária, vivida em condições de incerteza constante. As preocupações mais intensas e obstinadas que assombram esse tipo de vida são os temores de ser pego tirando uma soneca, não conseguir passar as datas de vencimento, (...). A vida líquida é uma sucessão de reinícios, e precisamente por isso é que os finais são tão rápidos e indolores, sem os quais reiniciar seria inimaginável, tendem a ser os momentos mais desafiadores e as dores de cabeça mais inquietantes (BAUMAN, 2007, p. 8).

De qualquer modo, o indivíduo que quiser se aventurar nessa profissão certamente vai viver essas experiências, ou seja, “a experiência da incerteza”. Nessa direção, o foco da investigação aqui apresentada buscou compreender de que forma as condições de trabalho e aprendizagem do músico santa-mariense, isto é, as suas experiências, ao mesmo tempo produzem o sujeito e por ele são produzidas. Com isso, as condições de trabalho do músico permeadas pela incerteza; a necessidade de conhecer diferentes estilos musicais; a Internet como possibilidade de acesso a informações; o aprendizado que se apoia no conhecimento formal da universidade, na audição de discos, na “troca” de conhecimentos com colegas de trabalho; e a música presente na mídia; forjam articulações que se tornam produtoras das identidades dos músicos.

Isso descreve a condição em que nossas identidades profissionais são, não somente, mas fortemente produzidas, reguladas e naturalizadas pela música que está fazendo “sucesso”, pela decisão da agência de publicidade que aprova ou não o jingle, pelo estilo musical que predomina na universidade ou nos bares, e isso ainda articulado com as negociações do músico com o mercado de trabalho. É nesse sentido, que propus nesse trabalho desenvolver uma análise sobre os mecanismos e as estratégias que são operadas no cenário profissional da música de Santa Maria em prol da constituição da identidade dos músicos. Promovo, então, uma discussão a partir de três categorias de análise que emergiram da própria pesquisa: “A Escola da vida”, “Os Discursos acadêmicos” e “O Mercado de trabalho”. Essas categorias emergem do entendimento de que elas são as três

principais redes discursivas atuantes na produção de significados acerca das identidades do músico santa-mariense.

Realizei, então, uma investigação do que é dito a respeito dos modos de aprendizagem e atuação do músico profissional, que tem suas experiências fora da universidade, dentro da universidade e suas articulações com o mercado de trabalho. Entendo que as categorias propostas não dão conta de estabelecer fronteiras estanques para segmentar essa rede discursivas, ao contrário disso, a produção desse sujeito se dá na intersecção entre discursos como o da música popular, da música erudita e do mercado de trabalho, por exemplo. Nesse sentido, procurei pelas fissuras nos discursos que falam sobre cada um desses campos culturais, e de que modo são realizadas as negociações que constituem as identidades dos músicos.

Trago, então, um trabalho estruturado da seguinte maneira: em uma primeira parte trato de minhas escolhas teórico-metodológicas. Inicio com o capítulo “Delimitar uma Pauta Teórica”, no qual apresento a perspectiva teórica que escolhi para desenvolver esse trabalho, ou seja, o campo dos Estudos Culturais e alguns conceitos que utilizei para compor esta dissertação. Sigo em “Fugir da Tonalidade” abordando os questionamentos que movimentam esta pesquisa, e logo falo dos caminhos metodológicos percorridos no capítulo intitulado “Sobre a Metodologia”.

A lógica de pensamento que procurei expressar nesta dissertação trata de um processo de produção de identidades que tem seu mecanismo colocado em funcionamento através de uma circularidade existente dentre os enunciados dispersos nos discursos da “escola da vida”, nos acadêmicos e do “mercado de trabalho”. Para isso, apresento a segunda parte da análise organizada em três categorias. Primeiro “A Escola da Vida” falando sobre as experiências de aprendizagem e atuação dos músicos com ênfase nas práticas realizadas fora da universidade, e suas articulações com toda a rede discursiva que apresento neste trabalho.

Seguindo, apresento, no capítulo 6, “Os Discursos Acadêmicos”. Nesse momento faço uma análise da produção de significados realizada pelos documentos oficiais – projetos pedagógicos, diretrizes curriculares, dentre outros -, e as articulações e negociações realizadas por professores e estudantes que tiveram sua experiência marcada pelo curso de música da Universidade Federal de Santa Maria. Finalizo este trecho apontando o curso de Música e Tecnologia da UFSM

como um efeito discursivo, ou seja, argumento que esse curso emerge a partir das articulações entre os campos discursivos da “escola da vida”, dos “discursos acadêmicos” e do “mercado de trabalho”.

No sétimo capítulo, “*O Mercado de Trabalho*”, falo das articulações que todo músico precisa realizar, seja ele músico erudito ou popular, que tenha como *lócus* de aprendizado a “escola da vida” ou a instituição acadêmica, e também as forças regidas pelo mercado de trabalho. A argumentação gira em torno da emergência de um músico-empREENDEDOR, que, além de tocar um instrumento, precisa dialogar com uma lógica de mercado. Por fim, apresento uma retomada do que foi dito no texto, realizando algumas considerações, de acordo com meus olhares, e de que forma esses dois anos de pesquisa atravessaram minha experiência.

É importante ressaltar que neste trabalho não propus realizar alguma categorização, ou sistematização de caráter essencialista dos modos de ser músico profissional santa-mariense. É fundamental o entendimento que esse trabalho apresenta resultados contingentes, e que não há “modos de ser” isolados, únicos, e sim, que há uma heterogeneidade discursiva que provoca uma constante tensão entre as redes discursivas aqui trabalhadas, e por consequência na identidade dos profissionais em debate.

2. Delimitar uma Pauta Teórica

Quando falo em música, refiro-me a alguns sistemas e estruturas que organizam os sons. Notas, partituras, regras de contraponto e harmonia, elementos de dinâmica – forte e fraco -, ou mesmo de estética – gêneros musicais como jazz, Mpb, erudito. Usando uma pauta – cinco linhas sobrepostas e quatro espaços, nas quais são colocadas as claves e notas musicais –, componho minha música. Respeito regras e sistemas que regem a escrita musical, mas também utilizo minha imaginação, minha vontade musical, para criar algo que “eu” imagine. Assim como na música, na pesquisa utilizei uma bibliografia e um material empírico, e com isso, passei a compor meu texto, minhas impressões sobre o objeto de pesquisa proposto neste trabalho.

A orientação teórica que utilizei para conduzir as investigações sobre os modos de ser músico, está inspirada no campo dos Estudos Culturais (E.C.) e em suas articulações com a educação. Para Silva (2004), este é um campo de teorização e investigação que surgiu a partir do questionamento do conceito de cultura como definição exclusiva às chamadas “grandes obras” literárias e artísticas. Fundado em 1964, na Inglaterra, o Centro de Estudos Culturais Contemporâneos da Universidade de Birmingham, expandida para vários países e ampliada a várias correntes de pensamentos, esse campo buscou lançar um novo olhar sobre a cultura, que lhe atribuía significados diferentes do que apenas como a aquisição de conhecimentos e habilidades restrita a um pequeno grupo de intelectuais, sendo sinônimo de educação e refinamento.

Este novo olhar considera “cultura” todo modo de vida de uma sociedade, ou seja, toda manifestação social. Assim, tanto o que é considerado como popular quanto o erudito, passa a ser entendido como cultura (WILLIAMS, 1958). “Nessa visão não há nenhuma diferença qualitativa entre, de um lado, as “grandes obras” da literatura e, de outro, as variadas formas pelas quais qualquer grupo humano resolve suas necessidades de sobrevivência” (SILVA, 2004, p. 131). Agora cultura é considerada como um espaço produtor de subjetividades, sendo um conjunto de práticas sociais de produção, circulação e consumo, na qual diferentes grupos buscam estabelecer identidades, e através de relações de poder, lutam por

imposições de seus próprios significados sociais (CANCLINI, 2007). Por essa perspectiva, a cultura “não pode mais ser concebida como acumulação de saberes ou processo estético ou espiritual” (COSTA, 2003, p.38).

Essa abordagem de cultura compreende que todos os aspectos da vida social são responsáveis pela produção das subjetividades. Os lugares que eram considerados legítimos na produção de saberes, como a escola e a universidade, passam a ser questionados quanto às suas fronteiras. Instâncias como a TV, a internet, o cinema, a publicidade, a música, assumem um importante papel na constituição dos sujeitos. “Tal como a educação, as outras instâncias culturais também são pedagógicas, também têm uma “pedagogia”, também ensinam alguma coisa” (SILVA, 2004, p. 139). Segundo esse autor, todo conhecimento formado dentro de um sistema de significação é cultural, sendo que a cultura é um campo que ensina modos de ser. Logo, a cultura é vista como uma instância pedagógica.

Para investigar como os músicos profissionais santa-marienses constituem suas identidades, tomando como embasamento as teorizações dos Estudos Culturais, é necessário considerar a centralidade da cultura na produção de subjetividades acerca desse sujeito. Se “toda ação social é cultural” (HALL, 1997), então as práticas profissionais dos músicos, em todas suas articulações, também é cultura, ou seja, essas práticas produzem significados e ensinam modos de ser dos músicos.

Assim, assiste-se hoje a uma verdadeira *virada cultural*, que pode ser resumida com o entendimento de que a cultura é central não porque ocupe o centro, uma posição única e privilegiada, mas porque perpassa tudo o que acontece nas nossas vidas e todas as representações que fazemos desses acontecimentos (VEIGA-NETO, 2003, p. 6).

Essa perspectiva teórica entende que linguagem assume um caráter constitutivo, ou seja, os elementos da vida social ganham significado através da linguagem. Para além de uma mera função descritiva de uma realidade pré-existente, a linguagem assume um caráter performativo, e não apenas relata os fatos, mas produz nossa “realidade”. Isto é, ela deixa de ser entendida como um instrumento que revela o real sentido das coisas, e agora é compreendida como um mecanismo que produz significados sobre as coisas de quem fala.

A linguagem, quando se manifesta a respeito de um estilo musical, não está apenas descrevendo uma música que já existe, e sim produzindo significados

acerca desta música, ou seja, a cada vez que ouvimos um discurso sobre o jazz, por exemplo, este ato está ressignificando a rede simbólica desse estilo musical. “A suposição usual do senso comum é a de que os objetos existem “objetivamente”, como tal, “no mundo” e, assim seriam anteriores às descrições que deles fazemos” (HALL, 1997, p. 11). Para trabalhar com a perspectiva teórica dos Estudos Culturais é preciso abandonar alguns paradigmas essencialistas e entender que a linguagem não apenas descreve as coisas do mundo, mas sim as constitui.

A cultura está situada dentro de um jogo de relações de poder e saber que colocam em movimento uma série de mecanismos e estratégias de significações. Essas significações dispersam saberes que assumem uma função performativa sobre diferentes e contingentes discursos, e isso gera a condição de possibilidade do que pode ser chamado de um discurso pedagógico, um discurso empresarial, um discurso religioso, um discurso político. Isto é, são complexas manobras acionando o funcionamento de um jogo que produz e normatiza os modos de ser de nossa sociedade. Nessa direção, a análise desta dissertação tem como foco compreender os efeitos das “coisas ditas” dentro do campo discursivo em que o músico santa-mariense está inserido. Com isso, devo deixar claro que essa empreitada teve como objetivo analisar os discursos que compõem esse campo cultural, isto é, as coisas ditas pelos instrumentistas, pelos professores de música, pelos produtores musicais, dentre outros, e de que modo essas narrativas atuam na produção de significados desse campo. Para isso mantive um olhar atento às estratégias e mecanismos que tentam cristalizar certas verdades, observando a eficácia e a fragilidade de determinadas tentativas de regulação.

Em suma, os discursos que estão em prática são operados pela linguagem, que através de sua capacidade performativa, atribui sentidos às coisas, aos comportamentos e às identidades de grupos e de pessoas – e dos músicos. O termo discurso “refere-se tanto à produção de conhecimento através da linguagem e da representação, quanto ao modo como o conhecimento é institucionalizado, modelando práticas sociais e pondo novas práticas em funcionamento” (HALL, 1997, p. 27). Desse modo, o que me interessa é tratar de discursos que não apenas descrevem certas coisas ou acontecimentos, revelando realidades ou verdades ocultas, mas sim, de discursos que constituem o sujeito através do movimento de suas práticas. Essa análise entende que o sujeito existe dentro de um conjunto de discursos que respeitam uma estrutura de normas socialmente aceitas. Não é

simplesmente a ação do falar, o ato de narrar sobre algo, “mas é todo conjunto de enunciados que formam o substrato inteligível para as ações graças ao seu duplo caráter judicativo e veridicativo” (VEIGA-NETO, 2007, p. 93).

O enunciado não é, pois, uma estrutura (isto é, um conjunto de relações entre elementos variáveis, autorizando assim um número talvez infinito de modelos concretos); é uma função de existência que pertence, exclusivamente, aos signos, e a partir da qual se pode decidir, em seguida, pela análise ou pela intuição, se eles “fazem sentido” ou não, segundo que regra se sucedem ou se justapõem, de que são signos, e que espécie de ato se encontra realizado por sua formulação (oral ou escrita). Não há razão para espanto por não se ter podido encontrar para o enunciado critérios estruturais de unidade; é que ele não é em si mesmo uma unidade, mas sim uma função que cruza um domínio de estruturas e de unidades possíveis e que faz com que apareçam, com conteúdos concretos, no tempo e no espaço (FOUCAULT, 2008, p. 98).

Os discursos sobre o músico são colocados em funcionamento por um conjunto de enunciados que servem como condição de existência de repertórios, perfis profissionais e estilos musicais, por exemplo. Enunciado não é simplesmente o dito, nem mesmo o que está oculto nas narrativas, mas sim tudo aquilo que está nos fragmentos textuais e/ou verbais e que podem estar produzindo no âmbito da significação. “Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar qualquer coisa” (FOUCAULT, 1996, p. 9). Por exemplo, não se pode tocar qualquer música em qualquer lugar, isto é, o músico sabe que não pode tocar uma sonata de Beethoven em um baile sertanejo, lugar onde as pessoas vão para dançar, e também não vai apresentar o mais novo sucesso de Luan Santana¹ em um recital na sala 1107² para os professores de um curso de música com base acadêmica erudita.

No exemplo supracitado, busco demonstrar que está sendo operada uma relação de poder que disputa um controle sobre “o que” e “onde” é possível a apresentação de determinados estilos musicais, e consequentemente, que há enunciados atuando na normatização de determinados modos de ser músico. Essa situação configura uma das lutas por significação que permeia o campo da música, colocando em movimento disputas entre redes discursivas como a da música erudita e da música popular, por exemplo. Esses movimentos representam as

¹ Cantor sertanejo universitário com grande evidência na mídia brasileira desde 2009.

² Sala tradicionalmente utilizada para apresentações de recitais do Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria.

práticas discursivas que buscam efetuar uma distinção entre seus significados como uma estratégia de negociação, que coloca em funcionamento a produção de significados dessas redes discursivas de um modo circular, ou seja, são constantes disputas dentro de uma heterogeneidade discursiva. O enunciado não é propriamente a regra, “nem forma canônica de sucessão e de permutação, mas sim o que se faz com que existam tais signos e permite que essas regras e essas formas se atualizem” (FOUCAULT, 2008, p. 99).

Contudo, não estou trabalhando no sentido de erigir uma “redoma” conceitual em torno de estéticas e conceitos musicais. Também não tenho como objetivo realizar uma análise aprofundada das definições sobre música culta/erudita/elitista, música popular/folclórica e música massiva/midiática/comercial, de modo a categorizá-las, organizá-las e guardá-las em “gavetas” separadas, cada qual com seu conteúdo específico e exclusivo. O que me interessa dizer é que realmente existem tentativas de segmentação e naturalização de conteúdos e saberes específicos, que lutam pela demarcação de identidades fixas, autênticas e originais. Porém, isso não significa que são práticas totalizantes e hegemônicas, ao contrário disso, trato da impossibilidade de haver fronteiras culturais fixas. Isto é, investigo as fissuras existentes nos discursos e práticas que lutam por uma segmentação e essencialização de estilos musicais, perfis e áreas de atuação profissionais.

Pelo fato deste trabalho possuir recorrentes passagens por questões que tratam sobre a música e suas diferentes “estéticas”, e também para fins de melhor organização e sistematização do texto, julgo pertinente realizar algumas escolhas e considerações sobre esses conceitos. Nesse sentido, escolho para utilizar no decorrer do texto os seguintes termos: música culta, música popular e música massiva. Sobre a música culta, trato como um campo discursivo que luta pela significação de um estilo musical que é freqüentemente chamado de “erudito”, a qual é estudada em âmbito acadêmico e tem como práticas comuns a realização de apresentações em salas de concertos, e é considerada como uma música “séria”. A música popular está inserida naquilo que a “antropologia e o folclore, assim como os populismos políticos, ao reivindicar o saber e as práticas tradicionais, constituíram o universo popular” (CANCLINI, 2008, p. 21), e é nesse campo discursivo que circula a música folclórica e/ou o compositor que não utiliza os padrões da música erudita na invenção de suas músicas. Por fim, temos a música

massiva, um sistema –simbólico- gerado pelas indústrias culturais, que representa a música com caráter de comércio, música feita para vender.

Veremos durante o trabalho que as fronteiras que acabei de citar acima, se negam, se excluem e criam discursos para se manterem “separadas” e “originais”, mas também são contingentes, se misturam e negociam significados entre si. Há coisas da música popular que não cabem na música erudita, por exemplo. Ou seja, há enunciados que estabelecem algumas delimitações do que pode e o que não pode em cada campo. Há uma série de regras de conduta que um compositor, um instrumentista deve respeitar para ser aceito no universo da música erudita: compor sonatas e não sambas, tocar contrabaixo acústico e não elétrico, apresentar-se em salas de concerto e não em bares noturnos. Por outro lado, outros enunciados, aqueles da música da mídia, ou o do músico-empresendedor, colocam em movimento uma negociação que faz o erudito que executa Bach se misturar com os ritmos populares do samba, efeitos que podemos ver na música de Villa-Lobos, ou até mesmo em Tom Jobim.

Foucault define enunciado não por meio de seus elementos formais (gramaticais, lingüísticos ou proposicionais), mas por suas conexões com um domínio epistemológico mais amplo que permite que certas coisas sejam ditas e outras não, que certos enunciados sejam possíveis e outros não. Em outras palavras, Foucault está mais preocupado com o enunciado como uma função epistemológica (“o que pode ser dito?”) e política (“quem está autorizado a dizer?”) do que como uma unidade gramaticalmente ou lingüísticamente definida (SILVA, 2000, p. 50).

Para proceder à análise tomo como ponto de início a compreensão do conceito de “enunciado” como uma unidade básica na produção dos discursos. Michel Foucault fala no enunciado como “uma função que se apoia em um conjunto de signos, que não se identifica nem com a “aceitabilidade” gramatical, nem com a correção lógica, e que requer, para se realizar” (2008, p. 130). O autor ainda sugere o entendimento de quatro elementos básicos do enunciado: o referente, o sujeito, um campo associado e uma materialidade.

O primeiro elemento, o “referente” diz respeito a algo que identificamos, “que não é exatamente um fato, um estado de coisas, nem mesmo um objeto, mas um princípio de diferenciação” (FOUCAULT, 2008, p. 130). São os significados produzidos nas representações do músico, ou seja, o referente é a figura do músico associada a um determinado modo de ser: músico erudito, músico popular ou

músico empreendedor. O segundo elemento é o “sujeito”: no caso desta pesquisa se configura quando sujeito ocupa a posição do músico erudito/popular/empreendedor, e toma para si determinados discursos, afirmando-se como um sujeito autêntico, isto é, respeita as regras deste campo discursivo para ser identificado como tal.

O terceiro elemento é o que Foucault chama de “campo associado”. Esse elemento sinaliza para a coexistência dos enunciados. Isso significa dizer que os enunciados do músico popular, do músico erudito, e do músico empreendedor não se comportam de modo isolado, ao contrário disso, eles dialogam, relaciona-se, seja em uma articulação entre os enunciados do mesmo discurso (discurso do músico), ou com enunciados de discursos exteriores, como o empreendedor. Na medida em que é necessário, ou de interesse dos sujeitos, articulações são efetuadas; o músico que tem o discurso do popular, por conveniência ou por necessidade, adota os discursos de empreendedorismo, por exemplo, e os múltiplos enunciados passam a atuar conjuntamente na produção de identidades.

Por fim, temos o quarto elemento: a “materialidade” do enunciado. Materialidade dos enunciados que investigo estão nas falas dos músicos, nas propostas curriculares dos cursos de graduação em música, nos métodos de ensino de música, em revistas especializadas, nas narrativas de professores de música, dentre muitas outras situações. Entretanto, estive atento, pois os enunciados não estão puramente nas frases gramaticais, ditas ou escritas sem alguma correlação, mas sim, no sentido que essas frases carregam, nos sentidos que elas produzem e regulam ao serem pronunciadas. “O enunciado não é imediatamente visível; não se apresenta de forma tão manifesta quanto uma estrutura gramatical ou lógica (...). O enunciado é, ao mesmo tempo, não visível e não oculto” (FOUCAULT, 2008, p. 124).

Descrever um enunciado, portanto, é dar conta dessas especificidades, é apreendê-lo como acontecimento, como algo que irrompe num certo tempo, num certo lugar. O que permitirá situar um emaranhado de enunciados numa certa organização é justamente o fato de eles pertencerem a uma certa formação discursiva (FISCHER, 2001, p. 202).

Entendo o campo da música profissional de Santa Maria, seja nos espaços educacionais, ou nas diversas atividades que configuram seu mercado de trabalho, como o lugar onde se dispersam enunciados e discursos, que regulam e articulam

relações de poder e saber referentes à formação discursiva, no intento de normatizar os modos de ser do músico. Ou seja, essa formação discursiva é constituída pelos diversos enunciados que a colocam em movimento, que podem ter sua procedência em múltiplos discursos (erudito, popular, empreendedor). É dentro de uma formação discursiva que os diferentes enunciados exercem sua função de significação. Nessa direção, foram analisados os enunciados e a formação discursiva do campo profissional do músico correlativamente, pois “a lei dos enunciados e o fato de pertencerem à mesma formação discursiva constituem uma única e mesma coisa” (FOUCAULT, 2008, p. 135). No interior de uma formação discursiva temos a dispersão dos enunciados, que são delineados por certo regime de verdade historicamente datado.

Como exemplo, quando um músico diz que é preciso ser um “músico-empresendedor”, sua narrativa não é puramente denotacionista, o que está em cena é uma rede de significações que remete às condições de possibilidade de produção de identidade desse sujeito. Essa narrativa respeita um conjunto de elementos que negociam aspectos musicais e empreendedores (econômicos), tornando possível o desenho das fronteiras desse discurso. Esse sujeito se coloca na posição de um músico-empresendedor, e passa a atuar dentro de um “campo associado”, negociando seus interesses e necessidades na busca de pertencimento e legitimação junto aos seus pares, constituindo identidades fragmentadas, inacabadas, sempre em processo.

A circulação de significados e significações que abordo no texto, isto é, o movimento que enunciados e discursos que operam no processo de produção de identidades dos músicos santa-marienses, é realizado através de relações de poder estabelecidas dentro de sua formação discursiva. “(...) A verdade não existe fora do poder ou sem poder (...). A verdade é desse mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder” (FOUCAULT, 1979, p. 12). As verdades circulam nas entranhas das relações de poder. Cada grupo social tem um conjunto de verdades, conhecimentos e crenças, ou seja, seus próprios regimes de verdade. Os regimes de verdade que regem os modos de ser do músico têm suas condições de possibilidades em processos, procedimentos, instrumentos e estratégias que movimentam as micropráticas cotidianas, seja nas atividades profissionais como as performances nos palcos, a docência, a

composição, ou em artefatos como livros, métodos de música, diretrizes curriculares, etc.

O que foi contemplado neste estudo não despendeu esforços no sentido de investigar os entendimentos de mundo que cada músico tem no seu “interior”, mas sim, compreender como são articuladas as relações de poder e saber no campo da música profissional de Santa Maria. Mais especificamente a busca teve o foco nas estratégias que esses músicos utilizam para constituir suas identidades, que enunciados podemos extrair de suas práticas discursivas, e entender que modos de existência e que formas de subjetivação estão sendo dispersas na contemporaneidade, pelos discursos que compõem e atravessam a constituição desse sujeito. É nessa perspectiva, que o esforço desta pesquisa ajusta o seu foco em discutir como funciona o conjunto de normas que orientam a produção das subjetividades profissionais dos músicos; quais os enunciados, as regras, e as condições de possibilidades que circulam e inventam esse sujeito. Ou seja, as coisas ditas, operadas pelas relações de poder e saber, que efeitos produzem, que significados são naturalizados, e que novos sentidos essas coisas ditas produzem?

O poder aqui não tem dono, não é um atributo, não se deve entendê-lo como um instrumento de dominação um sujeito sobre os outros. O poder se movimenta, circula, coloca uma rede de significações em funcionamento. “Nas suas malhas os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer este poder e de sofrer a sua ação” (FOUCAULT, 1979, p. 183). Essa abordagem propõe um poder horizontal, disseminado, capilar entre os diferentes discursos. Trato de um poder que não é repressivo, opressivo, que proíbe ou que é imposto de uma maneira vertical, no qual, por exemplo, a música da mídia teria um discurso dominante sobre o instrumentista. O poder está na base das relações sociais, está disposto nas formas como os sujeitos se relacionam entre si. “O poder se exerce: o que significa dizer que ele não é algo que se conquiste, que se possua ou que se perca, mas algo que todos os indivíduos exercem e sofrem” (GALLO, 2004, p. 89).

Não tomar o poder como um fenômeno de dominação maciço e homogêneo de um indivíduo sobre os outros, de um grupo sobre os outros, de uma classe sobre as outras; mas ter bem presente que o poder – desde que não seja considerado de muito longe – não é algo que se possa dividir entre aqueles que o possuem e o detêm exclusivamente e aqueles que não o possuem e lhe são submetidos (FOUCAULT, 1979, p. 183).

O texto aborda o cenário musical santa-mariense, entendendo que é nesse contexto que o músico profissional estabelece as relações que irão constituir-lo, desde suas buscas por aprender a tocar um instrumento até suas atuações profissionais. Nesse processo, está presente a ação de artefatos culturais como textos, imagens, mídias, músicas, filmes, entre outros. Artefatos culturais “são sistemas de significação implicados na produção de identidade e subjetividades, no contexto de relações de poder” (SILVA, 2004, p. 142). Esses artefatos exercem práticas que assumem uma função disciplinar de normalização social, ou seja, as atividades cotidianas do músico de estudar um livro de harmonia tradicional, assistir a um vídeo-aula ou escutar um disco, por exemplo, estão produzindo significados que irão atuar na produção e regulação das identidades dos músicos.

Contudo, as ações desses artefatos não possuem um caráter unilateral, ou seja, não só as músicas ou os filmes ensinam modos de ser músico. Apresentei nessa análise, além dos artefatos culturais, uma série instâncias que também produzem identidades e subjetividades acerca do músico. As experiências desses músicos, os discursos acadêmicos e econômicos, dentre outros, também circulam nessas produções. Ou seja, há uma série de tecnologias que trabalham no sentido de moldar as condutas desse sujeito. A perspectiva que serve como orientação para este estudo, portanto, é observar o caráter histórico e contingente desse processo, analisando os saberes considerados necessários, as posturas legitimadas e as palavras entendidas como verdadeiras no contexto do músico profissional, aceitas de tal forma, que se tornam naturalizadas.

É o fim dos essencialismos. É o advento de novas concepções em que o contingente substitui o transcendente. Estaríamos radicalmente inscritos na história, em permanente recomposição e reinvenção de nossas identidades (COSTA, 2007b, p. 146).

A análise, então, se concentrou nas negociações que o sujeito articula entre os discursos, regulamentações curriculares, enunciados da música popular, da música erudita, do músico-empREENDEDOR, dentre outros, e as suas próprias ações de resistência, negação e aceitação em detrimento de seu desenvolvimento músico-profissional. Nessa trama existe um conjunto de condições de possibilidades que irão tornar possível a emergência das identidades dos músicos. Essas condições estão atreladas, ou atravessadas por uma “urgência histórica”, ou seja, os

significados produzidos dentro dessa formação discursiva são localizados historicamente. Isso reafirma a não linearidade dos discursos, a impossibilidade de resultados definitivos e a existência de um músico que está permanentemente passível de ressignificações de sua identidade.

Sob a perspectiva dos Estudos Culturais, que entendem cultura de forma não essencialista, é preciso lançar outro olhar, um olhar que aceita a condição de impureza das culturas. A “pureza”, a “originalidade”, a “autenticidade” são características exaustivamente defendidas em alguns discursos sobre música. É comum ver críticos essencialistas defendendo a pureza da música nativista, ou entendendo que música verdadeira é a erudita, opondo-se às manifestações da cultura de massa, e alegando que a influência da TV, do rádio e da Internet não são positivas para a sociedade. Na perspectiva adotada para este estudo, as identidades culturais passam a ter uma grande vulnerabilidade ao tentar manter alguma possível autenticidade ou estado puro, e ficam cada vez mais marcadas pelos muitos discursos culturais. Como efeito, essa heterogeneidade discursiva tenciona fronteiras e promove “misturas” de estilos musicais e de perfis profissionais.

Essas misturas culturais vêm sendo tratadas sob o termo “hibridação”, a que pode ser definida como: “(...) processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2008, p. 19). Um exemplo são as práticas correntes de compositores musicais que misturam estilos como o jazz e a salsa, ou utilizam fragmentos melódicos folclóricos em música clássica, ou ainda os que trazem instrumentos tradicionalmente usados em orquestras para música popular. É possível dizer que o “hibridar cultural” é um movimento de constantes reinvenções, através do uso, intencional ou não, de algumas características de uma prática cultural em outra. É importante pensar esse objeto de estudo de um modo não autóctone, evidenciando os elementos heterogêneos colocados em contato na produção da cultura. O autor questiona a existência de identidades puras ou autênticas e defende que toda a identidade está abarcada nos processos de hibridação entre diferentes culturas, ou seja, essas não possuem “essências autocontidas e aistóricas”. Essas estruturas ou práticas culturais discretas se encontram e, através de conflitos, negociações e combinações, fazem surgir novas estruturas com características híbridas.

Essa perspectiva sobre as culturas híbridas, de fato não institui uma busca por “autenticidade” ou “pureza”, ao invés disso, aceita a cultura como um lugar onde circulam enunciados que agem no deslocamento, ou realinhamento constante dos significados culturais. Contudo, é notável a tentativa das diferentes instâncias que produzem significados no cenário musical da cidade lutar pela delimitação de fronteiras culturais. A universidade traz em seu discurso a tentativa de preservar e delimitar o que é música erudita. Os compositores e instrumentistas populares se debruçam no intento de estabelecer identidades fixas, autênticas no que diz respeito a seus estilos musicais. As agências de publicidade ditam alguns modelos musicais que, segundo eles, “funcionam” para o mercado. Cada instância elege o que deve ser parte das características de sua identidade, e isso é feito a partir de demarcações, classificações a respeito do que é aceito como identidade, e o que é diferente dela.

A identificação é, pois, um processo de articulação, uma suturação, uma sobredeterminação, e não uma subsunção. (...) Como todas as práticas de significação, ela está sujeita ao “jogo” da *différance*. Ela obedece à lógica do mais-que-um. E uma vez que, como num processo, a identidade opera por meio da *différance*, ela envolve um trabalho discursivo, o fechamento e a marcação de fronteiras simbólicas, a produção de “efeitos de fronteira”. Para consolidar o processo, ela requer aquilo que é deixado de fora – o exterior que a constitui (HALL, 2009, p. 106).

A afirmação “eu sou músico erudito” pode nos remeter a uma identidade fixa, que nascemos com ela, e com tal identidade morreremos. Só é necessário fazer esta afirmação, porque existem os roqueiros, os sertanejos, os eruditos e os nativistas, no entanto, isso configura uma série de negações em prol de uma identidade mais original que outras. Ou seja, não se afirma que é roqueiro, mas sim, se nega ser sertanejo ou nativista por exemplo. Nesse sentido, a “identidade e a diferença estão em uma relação de estreita dependência” (SILVA, 2009, p. 74). Assim a identidade se constitui na negação do outro: o roqueiro é o que o nativista não é. Identidade e diferença são dependentes uma da outra, não há autonomia ou auto-suficiência entre elas, e sim uma mútua dependência.

De modo geral a diferença é considerada como o resultado da identidade. Presume-se que o original é a identidade, e o produto é a diferença. “Isto reflete a tendência a tomar aquilo que somos como sendo a norma pela qual descrevemos ou avaliamos aquilo que não somos” (SILVA, 2009, p. 76). Há um sistema de

classificação no qual a identidade determina “o que é” e a diferença marca “o que não é”, o que foi excluído da identidade. A diferença é anterior à identidade, pois essa não seria o resultado da identidade, mas sim o processo pelo qual tanto a identidade quando a diferença é produzida.

Identidade e diferença, além de possuírem uma relação de dependência recíproca, ambas resultam de atos de criação linguística. “A identidade e a diferença são produzidas, são criações sociais e culturais” (SILVA, 2009, p. 76). O que é e o que não é erudito ou popular não é algo dado pela natureza, algo original, revelado e cultivado por algum artefato cultural, mas algo criado por eles. A linguagem produz os modos de ser do músico, logo determina sua identidade e o que é diferente dela, e isso se dá através dos discursos presentes nas relações sociais e culturais deste contexto. O que define essa identidade é um complexo sistema linguístico que demarca as fronteiras entre os modos de ser.

Silva (2004), ao abordar as “consequências da virada culturalista na teorização curricular”, ressalta uma crescente dificuldade em estabelecer fronteiras rígidas entre os conhecimentos institucionalizados (escola e academia) e o conhecimento produzido em outras instâncias como Internet, televisão, cinema e música, entre outros. O autor indica que estas instâncias funcionam como artefatos pedagógicos, assim como a escola, e assumem um papel inventivo de identidades e subjetividades.

Todos os artefatos em jogo estão imersos em relações de poder-saber, produzindo significados e sendo produzidos e regulados por determinadas “verdades” sobre os modos de ser do músico. Tanto a música da mídia, a música erudita, e não menos, o próprio sujeito músico faz parte desse jogo de imposição por seus significados. “Nestes movimentos, comunicam-se significados, que são recebidos, reprocessados e recodificados” (CANCLINI, 2004, p. 42). Assim, os artefatos e os sujeitos por eles interpelados, através do contato, da negociação, e dos conflitos, estabelecem jogos linguísticos e discursivos de caráter performativo.

3. Fugir da Tonalidade

Os compositores que escreviam no princípio do século XX enfrentavam um problema. As progressões cromáticas e os acordes “desgarrados” de Wagner aparentemente haviam forçado a escala diatônica normal aos limites da sua capacidade. Seus sucessores imediatos começaram a ficar insatisfeitos com o antigo sistema tonal e de relações tonais. Isso significa que deveriam encontrar outros intervalos além dos das notas de escalas maiores ou menores como matéria-prima para a sua música (HOLST, 1998, p. 261).

Esse movimento de insatisfação, ou de uma eterna busca pelo novo, é recorrente nas práticas sociais da humanidade. Parece normal termos a vontade de realizar algo diferente, inovador, ter uma atitude que nos diferencie, nos identifique e nos qualifique diante de nosso grupo. É um duplo movimento: a busca pelo diferencial e ao mesmo tempo pelo pertencimento a um grupo. Nas relações entre músicos há um funcionamento semelhante, pois há uma constante busca por posturas que diferenciem o sujeito, ao mesmo tempo em que é necessário respeitar os limites estéticos enunciados pelo grupo de pertencimento.

Quando falamos em educação, é comum pensá-la como uma prática que se dá dentro das fronteiras das escolas ou universidades, lugares considerados capazes de oferecer o “legítimo” processo de aprendizagem. Entretanto, falando especificamente em música, as práticas não escolares podem apresentar um teor pedagógico e nos ensinar diversos conteúdos como, por exemplo, o da música popular. A música popular é um caso que nos mostra a possibilidade de organizar uma série de conteúdos e sistematizar algumas aprendizagens sem que esteja inserido em uma instituição educacional. Isso nos prova que as fronteiras do aprender música não estão restritas às portas da universidade, de modo que muitos indivíduos estudam música e trabalham como profissionais sem terem passado pela universidade.

Nesse sentido, trago a expressão “fugir da tonalidade” para enfatizar a direção que escolho para proceder minha pesquisa, anunciando que devo analisar as práticas musicais e os discursos que circulam no cotidiano do músico, seja ele popular ou erudito, tenha como *lócus* a universidade ou fora dela. Devo enfatizar que não analisarei “todos” os discursos, nem mesmo “todas” as práticas que transitam no campo da música. O foco da pesquisa é elencar alguns enunciados

que chamam a atenção de meu olhar, e que produzem subjetividades e identidades musicais. Como pressuposto, entendo que não há apenas um único modo de ser músico, mas sim, uma diversidade de práticas e discursos que atravessam e atuam na produção de identidades desses sujeitos, processo esse que é pedagógico, ensinando determinados comportamentos, regras, etc. A partir disso, este trabalho irá questionar a existência de fronteiras rígidas sobre modos de aprender música e de ser um profissional da área, buscando compreender como certas “verdades” estão cristalizadas.

Cabe aqui frisar algumas considerações e cuidados a que estive atento durante a escrita deste trabalho. A perspectiva que me apropriou nessa caminhada de pesquisa sobre a produção de identidades dos músicos não têm a pretensão de buscar o que está oculto nas narrativas ou nas práticas profissionais desses indivíduos, mas sim sobre a exterioridade dos discursos e os significados que eles estão produzindo no momento em que descrevem algo. O foco da investigação mantém o interesse em entender que não possuímos um modo de ser músico oculto nos textos e narrativas de professores universitários, de músicos populares ou de currículos acadêmicos. Ao contrário disso, entendo que esses discursos atuam como produtores de significados e identidades. Enfatizo também que a análise do material empírico que recolhi para realizar este trabalho, não representa uma “descrição natural” de um modo de ser músico, mas sim uma tradução minha, carregada de subjetivações.

Em suma, o que importa não é saber se existe uma *realidade real*, mas, sim, saber como se pensa essa realidade. O que se pensa é instituído pelo discurso que, longe de informar uma verdade sobre a realidade ou colocar essa realidade em toda sua espessura, o máximo que pode fazer é colocá-la como uma *re-presença*, ou seja, representá-la (VEIGA-NETO, 2007, p. 31).

A “tonalidade” dessa dissertação foi escolhida na direção de uma análise que procurou compreender como os músicos se descrevem e que “ditos” circulam e significam esses sujeitos durante suas práticas de aprendizado e de atuação profissional. Ou seja, o trabalho atentou-se ao que os músicos dizem sobre suas próprias experiências com a música e sobre os modos de ser que lhe foram apresentados. Foi considerado que esse processo de constituição das identidades é conduzido por uma série de negociações entre os distintos significados que

circulam no campo da música. Com isso, quero dizer que a identidade desse sujeito é produzida, transmitida e regulada, por uma heterogeneidade discursiva em que operam enunciados que lutam por originalidade, autenticidade, empreendedorismo, por exemplo.

Nesse sentido, busco um conjunto de enunciados que regulam o que os músicos dizem, e também o que é dito a respeito deles. Trato de uma produção de significados que têm como unidade as negociações em torno das identidades musicais. Entretanto, essas unidades não se permitem ser individualizadas por um conjunto estável, fechado e constante de enunciados. Por isso, coloco como condição de possibilidade deste trabalho a inviabilidade de capturar os enunciados em uma suposta plenitude.

Afirmo também que foi preciso assumir uma postura de pesquisador que aceita e utiliza como critério a prática de selecionar coisas que me interessam. Quero dizer com isso, que minhas análises são norteadas pelas subjetividades que carrego, e através delas negocio com as experiências desses dois anos de estudo. Prezo pelo rigor, mas não nego a impraticabilidade de dar conta de descrever de modo totalizante a rede discursiva que constitui esse objeto. Essa análise tem seu espectro estreitado por dois motivos: um porque só será possível despende o esforço de investigar dentro do âmbito dos “ditos” encontrados no material de coleta empírica; e o segundo aspecto é a “limitação” do trabalho, que está atrelado às “minhas” observações, ou seja, meus interesses, minhas ansiedades e questionamentos pessoais.

A partir disso, meu olhar esteve atento às estratégias que são elaboradas pelos músicos para negociar suas identidades. Percebi que esse é um “mundo” em que há a presença e a ação de duas forças reguladoras de condutas. A primeira força está no âmbito das tentativas de demarcar as fronteiras estéticas, a qual atua através de práticas discursivas que defendem a autenticidade e pureza de determinados estilos ou práticas musicais, e consequentemente a(s) autenticidade(s) do músico. Nesse setor circulam as lutas por imposição de significados, realizadas em prol do músico culto, com boa técnica de instrumento e que toca “música boa”, e para isso tem a necessidade de estudar, por exemplo, as invenções de Bach, que servem para aprimorar a técnica de um pianista e se legitimar como um músico erudito. Observou-se que essa luta não é prática

exclusiva do músico erudito, uma vez que os músicos populares também buscam estratégias para afirmar a originalidade de seus fazeres musicais.

A segunda força está no âmbito de um jogo neoliberal, isto é, as estratégias que os músicos utilizam para negociar sua autenticidade artística com a necessidade de estar inserido em um mercado de trabalho que é regulada por uma lógica neoliberal. A partir disso o texto investigou os enunciados que regulam um modo de ser músico – empreendedor, conduta vista como necessária ao profissional que deseja inserção no mercado de trabalho, requisitando do músico a aptidão para realizar atividades como organização de materiais de divulgação – release, site, blog, CD demonstrativo -, elaboração de projetos culturais para conseguir apoio financeiro a fim de gravar um CD ou realizar uma apresentação, e ainda uma multiplicidade de atividades que um músico “empreendedor” precisa ter.

Não proponho uma hierarquia, *a priori*, e nem uma segmentação de práticas preocupadas em constituir um sujeito “autêntico” – aquele que é regulado pelos enunciados de um determinado estilo musical, por exemplo –, e um músico – empreendedor, em momentos separados, como se pudéssemos determinar um tempo para aprender a “ser um sambista” e outro tempo para aprender a elaborar uma estratégia de vendas de uma banda. Essas significações são simultâneas, e suas ressignificações são constantes. Seria um erro, por exemplo, dizer que o enunciado do empreendedorismo não está presente no plano de significações que envolvem a música erudita, pois nesse campo também podemos encontrar um mercado de trabalho, formado por orquestras, universidades e outros espaços de atuação para esse profissional. Contudo, o que me interessa nessa análise não é estabelecer qualquer sistema de entendimento que crie segmentações como: áreas de atuação; perfis profissionais; ou outros aspectos desse tipo. O objetivo está concentrado em compreender como se dão essas produções de identidades, como os diferentes discursos se atravessam, se misturam e se hibridizam, considerando que as identidades são contingentes, flexíveis e estão em permanente condição de serem ressignificadas.

Tentei descrever relações entre enunciados. Tive o cuidado de não admitir como válida nenhuma dessas unidades que me podiam ser propostas e que o hábito punha à minha disposição. Decidi-me a não negligenciar nenhuma forma de descontinuidade, de corte, de limiar ou de limite. Decidi-me a descrever enunciados no campo do discurso e as relações de que são suscetíveis (FOUCAULT, 2008, p. 35).

Contudo, seria contraditório tratar esses dois aspectos como os únicos modelos regentes e vigentes nesse campo cultural que a área do profissional da música transita. Como referido na seção anterior, os artefatos culturais presentes no cenário musical de Santa Maria estão dentro de um jogo de relações de poder, sendo que cada artefato põe em prática discursos, lutando pela imposição de verdades. Por discurso, entendo o sentido foucaultiano, que qualifica o termo como performativo, ou seja, “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 1996, p. 10). Contudo, os artefatos culturais configuram-se em um espaço privilegiado na produção dos modos de ser do músico, ou seja, assumem uma função pedagógica em um sentido amplo que institui verdades e produzem subjetividades. “Todo sistema de educação é uma maneira política de manter e de modificar a apropriação dos discursos, com os saberes e poderes que trazem consigo” (FOUCAULT, 1996, p. 44).

O eixo principal desta pesquisa é procurar entender quais são as lutas que estão nessa trama, que narrativas sobre os modos de ser músico circulam nas escolas de música, nos estúdios, nos palcos e na universidade. De que maneira essas lutas são articuladas na produção de subjetividades acerca do músico santamariense, e ainda como as condições de trabalho produzem e regulam as identidades profissionais do músico. Não quero descobrir a verdade oculta nas propostas curriculares, nem mesmo propor um modelo “melhor” de formação desses profissionais. Minha preocupação está ligada nas relações que os sujeitos, as suas tramas, as suas vontades, as suas ansiedades profissionais colocam em prática. Quero saber “como funcionam as coisas no nível do processo de sujeição ou dos processos contínuos e ininterruptos que sujeitam os corpos, dirigem os gestos, regem os comportamentos, etc.” (FOUCAULT, 1979, p. 182).

As práticas musicais realizadas, tanto no âmbito acadêmico quanto no popular, são campos discursivos nos quais o poder age instituindo condutas, limites, verdades e identidades, colocando racionalidades econômicas, tecnológicas e sociais em jogo. Contudo, mais importante que detectar quem exerce poder, é formular questões sobre as formas como funcionam as relações de poder. Proponho, então, um questionamento sobre as diferentes maneiras de produção de subjetividades acerca desse sujeito, que aprende trabalhando, aprende dentro da

universidade e em tantas outras práticas. Destaco aqui a presença de uma heterogeneidade discursiva que atua na produção de significados dessa trama, e busco o entendimento que rejeita as tentativas de imposição de fronteiras de binômios como “músicos eruditos X músicos “populares” e “música culta X música comercial”, principalmente no que diz respeito a uma abordagem que os trata como práticas isoladas, sem interferências umas nas outras.

Nesse sentido, o problema de pesquisa que trago ocupa-se em entender que tipos de discursos, que mecanismos e que instâncias colocam em funcionamento os enunciados que circulam, produzem e regulam os modos de ser músico. O trabalho observou o que os músicos dizem a respeito de seus contatos com a música, e de que forma eles narram suas atividades de aprendizado e atuação profissional. Não busco os limites entre espaços de aprendizagem e de atuação, mas, trato desses espaços, ambos como uma pedagogia cultural, espaços onde se estabelecem relações de poder e saber que determinam suas escolhas e caminhos a serem percorridos durante sua trajetória profissional. Para isso, a análise buscou a compreensão de questionamentos como os descritos abaixo.

Como negociam, selecionam, escolhem seus caminhos profissionais? Que identidades são inventadas nas práticas profissionais desses músicos? Como as condições de possibilidades de trabalho determinam os caminhos que os músicos tomam na produção de suas identidades?

Acredito que devemos dialogar sobre os modos de ser músico que estão sendo produzidos por nossos cursos de graduação, juntamente com aqueles inventados pelas práticas profissionais cotidianas dos músicos da cidade. Nesse sentido, proponho questionar as “verdades” cristalizadas dentro e fora da universidade, que enunciam modos tradicionais de encarar a profissão de músico, e por vezes fazem “vista grossa” para as dinâmicas contemporâneas de nossa sociedade. Com isso, desejo investigar onde estão localizadas as dissonâncias que fazem os discursos uníssonos se tornarem desafinados. Estive atento às frases que estão fora das escalas, às polirritmias discursivas que desestabilizam o tradicional e diatônico modo de conceber as verdades acerca do músico.

4. Sobre a Metodologia

4.1. Compor a metodologia

Nesse momento preciso compor, colocar a folha pautada e o lápis na mesa – ou abrir o software de edição de partituras – e iniciar o trabalho de composição. Para isso há várias regras, estratégias, e métodos que podem ser aplicados. No entanto, não há um livro que dê conta de explicar como o indivíduo irá compor a “sua” música. O que existe são alguns apontamentos teóricos, e a partir deles, o compositor irá construir seu caminho, sua metodologia, que será misturada, usando as mais variadas técnicas. O que esse compositor quer no final do trabalho é um só resultado, o resultado sonoro. Nesse sentido, é preciso que soe bem, para os ouvidos do músico, e se isso ocorrer, não importa a metodologia utilizada, e sim o resultado sonoro.

Falar sobre “uma” metodologia a ser utilizada em uma pesquisa que tem como base teórica os Estudos Culturais (E.C.) não é uma tarefa fácil. “Como é comum afirmar em relação aos Estudos Culturais, sua metodologia ou, mais corretamente, suas metodologias são múltiplas e frequentemente pouco explicadas” (SANTOS, 2005, p. 19). Isso significa, segundo esse campo de teorizações dos E.C., que as definições metodológicas não são previamente e plenamente definidas. O que há são *caminhos investigativos*, que colocam em movimento um processo metodológico que será definido pelo próprio desenrolar da pesquisa. Assim, não escolhi uma metodologia para dar início ao desenvolvimento da pesquisa, apenas iniciei a minha caminhada, e sua trajetória - que esteve repleta de incertezas, obstáculos, achados, “sacadas”, ideias, frustrações – foi a própria definição das metodologias de trabalho. Ou seja, não escolhi um método para me orientar, mas fui escolhido de acordo com o andamento de meu trabalho. A metodologia se constituiu durante a própria caminhada como pesquisador.

Por parte dos Estudos Culturais, encontramos suficientemente explicada a condição de que nenhuma metodologia é a “sua”; assim como nenhuma pode ser privilegiada e empregada com garantias sobre como responder às questões de dados contextos (e, também por isso, nenhuma metodologia pode ser descartada antecipadamente);

da mesma maneira como nenhuma traz a confiança de se obterem boas respostas (CORAZZA, 2007, p. 119).

O investimento que fiz para entender a perspectiva teórica dos E.C., articulados com minhas experiências profissionais, certamente configuram os primeiros passos dessa caminhada. É com base nessas duas práticas que começo a definir meu objeto de estudo. A escolha do tema de pesquisa tornou-se concreta depois de um ano de estudos no curso de pós-graduação em educação na UFSM. Nesse primeiro período estive trabalhando com questões relacionadas ao músico nativista, quando investiguei os discursos que constituem as identidades desse sujeito. Provisoriamente o título do trabalho era: “A pedagogia da autenticidade: as identidades produzidas nos discursos nativistas”. No entanto, senti a necessidade de mudar um pouco o foco do trabalho, pois percebi que minhas análises se direcionavam para aspectos dos modos de ser gaúcho, e as questões sobre o músico e suas práticas estavam ficando em um segundo plano. Com isso, o músico que dedica seu tempo ao estudo do instrumento, o músico que exerce sua profissão se apresentando nos palcos, gravando em estúdios, compondo ou criando jingles, entre tantas outras atividades, não estava sendo evocado.

Percebi então que era necessário optar por uma abordagem que apresentasse uma relação mais íntima com minha trajetória profissional. Além de uma intensa atuação como instrumentista na música nativista, e formado em Licenciatura em Música, também trabalho como contrabaixista em shows e gravações de discos de música instrumental, de música pop, sertanejo, entre outros. Paralelo a isso, ministro aulas de música e trabalho com produção musical fazendo jingles, arranjos, e direção musical de Cds e espetáculos. Essa realidade me instigou a pensar sobre como e quais as condições de possibilidades de aprendizado e de atuação profissional produzem as identidades do músico que atua na cidade de Santa Maria. A partir disso, a proposta foi investigar como o “músico profissional santa-mariense” é formado - e transformado -, buscando compreender que artifícios colocam em ação os processos que integram a produção desse sujeito. Nessa direção, foi analisado como as “coisas ditas” pelos músicos e pelos currículos acadêmicos, por exemplo, atuam na produção das subjetividades, e que efeitos determinadas práticas discursivas exercem nesse campo do saber.

Não pretendo apresentar uma representação fiel da natureza, ou realizar uma busca por modelos de identidade fixa, ou uma identidade mais original dos

músicos, mas sim uma investigação sobre que enunciados circulam, produzindo e regulando as identidades. Não necessariamente irei procurar por enunciações, por falas específicas dos entrevistados, mas sim pelos enunciados aqui dispersos, isto é, por significações representadas nos discursos. “O que interessa não é investigar uma suposta metafísica da realidade; o que interessa é o sentido que damos ao mundo. E esse sentido só pode ser dado através de enunciados” (VEIGA-NETO, 2007, p. 32).

Quero salientar aqui, que, apesar de ter realizado a pesquisa e, obviamente, assumir a posição de investigador/pesquisador, estou também inserido nesse cenário como um profissional atuante. Minha inserção no campo de pesquisa já existia, ou seja, minha condição de pesquisador foi como um sujeito já pertencente ao grupo investigado. Uma vez constatada essa situação, entendi ser pertinente realizar uma pesquisa com estratégia metodológica de inspiração etnográfica. Essa estratégia, na perspectiva dos Estudos Culturais em Educação, permite que minha proximidade do meio musical, ou seja, meu convívio diário com os sujeitos a serem analisados, se torne legítima como parte da metodologia aplicada à pesquisa.

É pela experiência de ter estado lá e de ter escrito aqui (...). Insiro-me, assim, naquilo que Clifford Geertz (1989) descreve como uma experiência de cartão postal, fazendo referência àquilo que trazemos (ou que alguém nos envia) de uma viagem, como recordação de um local em que efetivamente estivemos (ou estiveram), por onde circulamos, participamos de alguma ou outra peculiaridade daquele lugar. Enfim, a ideia de “pele” de turistas cremos partilhar daquela cultura: consumindo comidas típicas, comprando *souvenirs*, tirando fotos, filmando etc. (SANTOS, 2005, p. 9).

Esse é o trecho inicial do texto “Sobre o etnógrafo-turista e seus modos de ver”, de Luis Henrique Sacchi dos Santos. Nesse texto, o autor faz uma analogia sobre o turista e o etnógrafo, sendo que os dois realizam suas viagens, visitam lugares, conhecem outros sistemas sociais, observam novos costumes, que são diferentes dos seus. Ambos têm a experiência de ter estado *lá*, e ao retornar, ter que descrever *aqui* (SANTOS, 2005, p. 10). “Lá”, eles observam uma “realidade”, que aos seus olhos diverge da “realidade” daqui, e assim eles descrevem suas percepções citando as características, as diferenças etc. No entanto, essa realidade, que “lá” foi vista, não é *descrita* “aqui”, essa realidade é *constituída* “aqui” pelos olhos do viajante.

Isso me instiga a traçar algumas articulações de caráter metafórico em minha pesquisa, apresentando uma analogia sobre o “músico-etnógrafo”. Minha condição profissional - de ser músico - somada aos caminhos metodológicos que escolhi em minha pesquisa, possibilitou-me essa experiência de estar “lá” - nos palcos, nos estúdios, nas escolas de música -, e estar “aqui” - escrevendo sobre o que vejo, sobre como “eu” percebo as coisas, as práticas que envolvem o cotidiano de um músico.

No entanto, estou “lá” de duas formas. Por um lado estou lá como profissional, atuando como músico, e em outros momentos, estou “lá” como entrevistador, como um mestrando que “busca respostas” para sua pesquisa. Como profissional, meus colegas falam comigo normalmente, expõem suas impressões sobre músicas, políticas culturais, maneiras de estudar, assim parece acontecer de forma espontânea, e isso proporciona a produção de meus diários de campo. Contudo, quando formalizo uma entrevista, as coisas geralmente mudam, pois o entrevistado passa a medir suas palavras e cuidar o que pode e o que não pode falar. Isso poderia ser um alerta para eu ter cuidado para não manipular as respostas, ou não induzir os sujeitos a dizerem coisas que eu mesmo quero escutar. Entretanto, é necessário deixar claro que não estou isento da possibilidade de que sempre estarei gerando situações atravessadas pela minha subjetividade.

Fazer a etnografia é como tentar ler (no sentido de “construir uma leitura de”) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não como os sinais convencionais do som, mas como exemplos transitórios de comportamento modelado (GEERTZ, 1973, p. 7).

Nessa direção, descarto a possibilidade de assumir uma postura de neutralidade e imparcialidade na apuração do material recolhido. Entendo que *não* estarei inserido nessa pesquisa de um modo invisível, indiferente, apenas descrevendo uma realidade musical. No momento em que enuncio sobre as práticas do grupo a ser pesquisado, estou exercendo um ato discursivo e, nesse sentido, minhas vontades de verdade também estão em jogo. Não procuro as “realidades” dos músicos, ao contrário, estou assumindo a condição de produtor de sentidos, ou seja, não descrevo o que vejo, mas, traduzo, sob o “meu” modo de ver, o cenário musical da cidade de Santa Maria. Minha subjetividade estará presente

nos textos, os meus modos de ver esse contexto assumem um caráter discursivo, e por seguinte, produtivo dos resultados deste trabalho – resultados contingentes.

Não procuro por resultados definitivos, que tragam respostas verdadeiras ou resoluções absolutas. Os resultados da pesquisa serão sempre passíveis de novas significações e são localizados e temporais, ou seja, falo de um lugar específico em um tempo determinado. As conclusões que trago neste trabalho são provisórias, incertas, passíveis de novas interpretações. “Assim, a contingência parece ser nosso limite, abdicar à pretensão de totalidade também significa admitir e aceitar a provisoriedade do conhecimento” (COSTA, 2007b, p. 148).

4.2. O Palco Metodológico

Trago a metáfora do “palco” para dizer que é hora de pensar na ação da pesquisa, isto é, o trabalho de campo. Assim como o músico passa horas estudando a improvisação e as teorias que fundamentam essa prática, chega o momento em que ele vai para o palco, e lá interage com os músicos, com as músicas, com o público e com tudo mais que o palco oferece. Quando estamos no palco, aquela teoria que estudamos no livro, nem sempre funciona exatamente como estava descrita. É necessário tomar outras decisões, usar outras escalas, criar outras melodias. Depois da apresentação, o músico retorna para casa e repensa sobre a música que aconteceu no palco, e assim se inicia mais um processo de (re) elaboração de seu improviso. Na vida do pesquisador não é diferente. Depois das leituras e das reflexões sobre possíveis articulações entre empiria e teoria, é preciso definir o objeto de pesquisa, o problema de pesquisa, as estratégias metodológicas, e de que modo será realizada a coleta dos dados empíricos para a análise.

A partir do objeto de estudo deste trabalho- as identidades dos músicos profissionais da cidade de Santa Maria/RS - realizou-se uma análise de determinados discursos que produzem significados acerca desse sujeito. Para desenvolver o *corpus* empírico da pesquisa foram coletadas informações através de entrevistas semiestruturadas, diários de campo - escritos a partir da observação participante -, bem como a análise de documentos como: projetos político-pedagógicos (PPPs) da UFSM e dos cursos de música dessa instituição, e ainda as

diretrizes sugeridas pelo REUNI – Programa de Apoio de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais.

Com isso, apresento no “palco” de minha pesquisa uma série de seis entrevistas, diários de campo, e os documentos acima citados. Os critérios estabelecidos para selecionar os entrevistados estiveram atentos a escolher músicos profissionais atuantes ou que já atuaram na cidade de Santa Maria, dentre eles, instrumentistas, compositores, produtores, professores, possuindo o título de graduado em música, ou não. Anteriormente à realização das entrevistas que foram utilizadas neste trabalho fiz algumas tentativas de entrevistas, ou mesmo conversas informais com alguns músicos que seriam possíveis sujeitos de minha pesquisa. No entanto, nem todos se mostram interessados, ou mesmo dispostos a fazerem parte do trabalho. Dessa forma, minhas vontades de escolhas transitaram entre o músico profissional que exerce múltiplas atividades ligadas à música e aqueles que mostraram algum interesse e, ao mesmo tempo, não se sentiram incomodados em participar das entrevistas. Apresento, então, a relação dos perfis sujeitos que participaram das entrevistas.

1-Músico A	Professor universitário – Doutor em música
2-Músico B	Professor universitário – Percussionista - Doutor em educação.
3-Músico C	Tecladista/Produtor musical – Trabalha com música publicitária e música nativista.
4-Músico D	Produtor musical/Professor universitário.
5-Músico E	Contrabaixista e técnico de estúdio – Ingresso do novo curso Música e Tecnologia.
6-Músico F	Violonista/produtor musical/professor universitário

Sobre as entrevistas, programei o trabalho da seguinte forma. Estabeleci contato através do MSN (programa de mensagens instantâneas via internet) e através de entrevistas gravadas em áudio realizadas pessoalmente. A escolha de entrevistas através do MSN se justifica pela dificuldade de ajustar horários para as visitas, e pela sugestão de alguns entrevistados. Creio que essa ferramenta facilitou

o trabalho principalmente pela possibilidade de posteriormente solicitar outros questionamentos que entendi necessários. As entrevistas feitas pessoalmente, na casa dos entrevistados, tiveram um tempo de fala maior, com mais conteúdos, e constatee uma melhor dinâmica no diálogo entre entrevistador/entrevistado em relação ao outro modo, o MSN. Para realização dessa coleta de dados elaborei quatro pontos a serem comentados: atuação profissional, formação específica, identidade profissional e opiniões sobre o novo curso de Bacharelado em Música e Tecnologia. Posteriormente foram transcritas por mim.

A outra parte do meu trabalho de coleta de dados esteve centrada na prática da observação participante. Essa ferramenta permitiu que, dentre minhas experiências e atuações profissionais, eu pudesse assumir a condição de observador. Esse foi o momento em que o “músico-etnógrafo” se fez mais presente nas atividades desta pesquisa. Aproveitei minhas viagens, e sempre que possível procurei dialogar com meus colegas sobre questões pertinentes a essa pesquisa.

Nas conversas com os entrevistados ou em minhas observações de campo, busquei por informações sobre as identidades que os músicos apresentam em suas narrativas, sobre os entendimentos descritos a respeito de suas práticas profissionais como: tocar um instrumento, produzir um jingle, gravar um disco, ministrar uma aula. Essas atividades foram muito importantes para perceber a heterogeneidade discursiva na qual o músico está inserido. As narrativas dos músicos descreveram subjetividades diferentes da minha, ou seja, entendimentos sobre determinados aspectos que não faziam parte de minhas significações. Isso demonstra que minha condição de pesquisador não me colocou em um lugar privilegiado, que me conferisse neutralidade ou parcialidade para falar sobre as narrativas dos entrevistados ou de minhas observações. Essas situações mostraram-me que sou igualmente produzido pelos discursos que comento, assim como todos os músicos profissionais que são produzidos pelos mesmos discursos.

Utilizando como material empírico as transcrições de entrevistas realizadas com músicos profissionais atuantes na cidade de Santa Maria, elaborei, aqui, uma análise dos discursos dos entrevistados a fim de elencar alguns enunciados que circulam e produzem significados sobre o que é ser músico profissional. Tratei de investigar as palavras ditas e ter por premissa que essas palavras não são meras descrições sobre alguma coisa, as palavras “produzem sentido, criam realidade e, às vezes, funcionam como potentes mecanismos de subjetivação” (LARROSSA,

2002, p. 21). Trata-se de perguntar como a linguagem atua na produção dessas identidades, assumindo um caráter performativo, descartando uma função descritiva, e evidenciando sua capacidade inventiva sobre as coisas de que fala ou retrata, e assim criando “verdades”. O cenário musical santa-mariense é o campo no qual músicos profissionais estabelecem suas relações, organizam seus modos de estudar música, resolvem seus problemas financeiros buscando palcos para se apresentar, compondo músicas ou inventando metodologias para dar aulas particulares. Nesse sentido, a pesquisa irá observar como essas relações são atravessadas pelo poder, e com que dinâmica as subjetividades são produzidas.

4.3. Improvisar sobre o tema:

Improvisar é deixar vagar a imaginação criadora para inventar frases musicais capazes de exprimir um estilo e uma personalidade. (...). É possível improvisar a partir de qualquer tema. Na maioria das vezes, improvisa-se a partir do blues ou songs, cujas formas em quadratura (doze, dezesseis e trinta e dois compassos) permitem que o improvisador se apóie sobre uma estrutura simples (FRANCIS, 2000, p. 275).

Improvisar em música, seja no jazz ou na música instrumental de um modo geral, apesar de ter minhas limitações, é um dos meus maiores prazeres musicais. É nesse o momento que posso “tentar” criar, e mesmo que essa prática não seja algo “espiritual”, mas sim o resultado de horas de estudo e prática de escalas, arpejos, pentatônicas e outros saberes pré-definidos, apresento um discurso próprio, que tem a minha voz. Entretanto essa “voz própria” não é fruto de alguma herança genética, ao contrário disso é o resultado de muito ter escutado e transcrito solos de grandes improvisadores. Depois de horas de estudo, tento realizar uma “tradução”, toco as frases deles do meu jeito, mudo uma acentuação rítmica, acrescento ou elimino algumas notas, e assim, aos poucos vou montando meu vocabulário musical.

Contudo, poderíamos aqui levantar um questionamento: por que não posso inventar meus solos sem me basear em outros músicos, ou em métodos de improvisação? Poderíamos elaborar uma resposta que aborde questões psicológicas, ou até mesmo genéticas, para explicar a possibilidade ou não da capacidade criativa de nosso cérebro para produzir solos sem um estudo prévio. Entretanto, o que me interessa é falar de outro aspecto: no mundo da música, por

mais criativo que você possa ser, é preciso respeitar alguns padrões estéticos. Para realizar um improviso em um tema de jazz, assim como para tocar música barroca em uma orquestra, é necessário entender como é a linguagem melódica, rítmica, técnica e harmônica desses estilos, caso contrário, o músico não será legitimado como um bom intérprete de Beethoven ou improvisador de jazz, por exemplo.

Assim como na improvisação, o desenvolvimento e empenho em escrever esta dissertação de mestrado foi permeado pelo ato de criar. Essa criação não é uma “luz divina que me inspira” e me permite escrever. Ao contrário, esse é um exercício de muito estudo, horas debruçado sobre as referências bibliográficas, na tentativa de me apropriar delas. A partir dessas referências, e atravessado por elas, inicio minhas considerações sobre o material recolhido em meu trabalho de campo, e assim como se o maestro estivesse indicando o início da música com a batuta, começo minha improvisação. Passo, então, a apresentar minha “criação”. Não apresento tudo que estudei, nem tudo que foi dito pelos entrevistados, e nem tudo o que foi observado. Contudo, trago alguns recortes que representam minhas escolhas, isto é, as articulações que entendi serem relevantes para a investigação. Não são ideias fechadas, e também não tenho a intenção de engessar ou naturalizar as coisas ditas nesse texto, mas sim apresentar minha tradução sobre tudo que vi, escutei e estudei nesses dois anos.

Passo então, a fazer algumas primeiras considerações sobre as análises. Apesar de propor um sumário com uma série de divisões e subdivisões, penso, primeiramente, esse trabalho sendo constituído a partir de três redes discursivas: a “escola da vida”; a academia; e o mercado de trabalho. Considero-as, aqui, como elementos de grande importância na produção dos enunciados e discursos que compõem a formação discursiva do campo da música. Entretanto, não tenho a intenção de reduzir a compreensão da constituição desse sujeito a apenas três instâncias, mas sim pensar as categorias de análise que propus como fragmentos, colagens, negociações, tentativas de inclusão e exclusão que são colocados em movimento pelas práticas no âmbito da música erudita (na cidade de Santa Maria tem sua concentração dentro da universidade, por isso chamo de discurso acadêmico), também no âmbito da música popular (a música realizada fora dos padrões estéticos da música erudita européia), e suas articulações com o mercado de trabalho.

A respeito dos discursos acadêmicos analisei as coisas ditas por professores, alunos e alguns documentos considerados pertinentes, como por exemplo: currículos e propostas pedagógicas dos cursos de música da Universidade Federal de Santa Maria. A rede discursiva da “escola da vida” é analisada a partir de observações e entrevistas com músicos que atuam na área da música popular – profissional que desenvolve atividades em bares, festivais nativistas, ou produzindo música publicitária, etc. A análise do material recolhido, não buscou segmentar as narrativas, categorizando-as e opondo-as como música erudita *versus* música popular, por exemplo. O estudo traçou uma linha de investigação que buscou as fissuras nas fronteiras estabelecidas entre os estilos musicais, e trouxe à tona um músico que dificilmente consegue ter uma identidade “pura”. O eixo deste trabalho inscreve-se no campo das atividades, das possibilidades e das estratégias que os músicos articulam no seu cotidiano profissional

O que se evidenciou é que as identidades profissionais são constituídas de forma híbrida. Os conteúdos e os saberes que configuram a música erudita e a música popular são utilizados por esses sujeitos de um modo cada vez mais amplo, ou seja, as práticas profissionais avançam no sentido de romper as barreiras que delimitam esses discursos. “O músico do século XXI tem que aprender a transitar pelos diferentes estilos, o mercado não tem espaço para o músico que só conhece um repertório” (Diário de observação, em 24/10/2011). Nesse diário relato algumas frases ditas em uma conversa com amigos músicos, e observo que aqui há um enunciado que ensina um modo de ser que exige o trânsito do músico pelas diferentes estéticas musicais, pois para que esse sujeito torne possível sua colocação no mercado de trabalho, ele precisa saber os ritmos do samba e também ler uma partitura, a ainda pensar em administrar sua carreira em relação ao mercado de trabalho.

Em suma, trago neste trabalho uma abordagem que diz respeito às articulações que o músico profissional santa-mariense realiza no andamento de sua carreira. Os saberes que são ditos como eruditos, populares, e do mercado de trabalho, se misturam se negociam entre eles, e com outros enunciados dispersos nos discursos sobre como aprender música, sobre como se comportar e o que estudar para ser pertencente a um determinado estilo musical, dentre outros. Contudo, as redes discursivas que apresento não atuam de modo segmentado, não há hierarquias, e nem mesmo uma ordem cronológica que estabeleça um

funcionamento rigidamente ordenado. Elas se negociam, se misturam ou se negam de acordo com as necessidades e conveniências que os sujeitos se deparam em suas experiências no mundo da música.

Considero a “experiência” como um elemento fundamental nessa investigação, pois é através dela que é acionado um processo de produção de significados acerca das identidades do músico profissional de Santa Maria. É a partir de suas experiências que o músico estabelece as relações que irá constituir-lo. São os significados produzidos pelas experiências dos músicos, e somente através dela, que encontramos as condições de possibilidades da produção dessas identidades.

5. A Escola da Vida

5.1. Práticas de aprendizagem e atuação profissional: Um currículo cultural

A análise que segue deve apresentar algumas recorrências e rupturas existentes nas narrativas dos entrevistados e as subjetividades que estão em jogo nas decisões de como aprender e atuar profissionalmente na área da música. Entende-se que a aprendizagem é operada por uma série de práticas e artefatos culturais, colocando o sujeito em contato com uma heterogeneidade discursiva, discursos esses que estão atravessando suas experiências e produzindo suas identidades. A “escola da vida” é uma categoria de análise que propõe investigar o que dizem os entrevistados a respeito dos modos de ser músico com o *locus* ‘fora’ da universidade. Estudar música sem o amparo acadêmico, atuar profissionalmente em bares, casas noturnas, festivais, em estúdios, escolas de samba, etc., fazem parte das condições de possibilidade do sujeito em questão. Nessa direção, esse capítulo busca o entendimento sobre como os músicos aprendem seu ofício, em que lutas simbólicas e que formação discursiva insere-se, e como articulam sua atuação profissional.

Em todas as entrevistas realizadas foi proposto o questionamento sobre como ocorreram os primeiros contatos dos sujeitos com atividades musicais. É recorrente nos relatos dos músicos que esses acontecimentos são efetuados através de atividades familiares, com amigos ou com colegas de escola, na infância ou na adolescência. Essas experiências se consolidam em práticas como: o grupo de colegas da escola que se organizam para formar uma banda; uma roda de música feita com amigos do mesmo bairro; a participação em um projeto social, escola de samba ou banda marcial; ou até mesmo na presença de um parente (pai, tio) que toca algum instrumento. Esses são de uma forma generalizada, os elementos que desencadeiam e estimulam uma série de outras atividades que o indivíduo irá percorrer durante sua carreira musical.

Eu cresci vendo a figura do meu pai ouvindo música na eletrola, todos os dias. Então, eu e meus irmãos crescemos ouvindo discos, depois meus irmãos aprenderam a tocar violão, e eu fui nesse embalo, sendo que depois disso, meus pais me colocaram para

aprender piano (...). Nessas aulas eu estudava apenas música clássica. E em casa eu fazia música popular com meus irmãos. Na época tocávamos a jovem guarda (MÚSICO A, entrevista em 14/01/2011).

De acordo com a narrativa citada acima, é a partir de um “despertar” para a música pelo fascínio, por encantamento, pela influência de parentes ou de amigos, que surge o interesse em tocar um instrumento e estudar música, ou até mesmo fazer disso, posteriormente, sua profissão. Ver os pais, os irmãos, os amigos ou colegas da escola tocando um instrumento são experiências que estimulam esse indivíduo a traçar algum envolvimento com a música, e com isso surge a vontade de participar de um grupo musical na escola, em casa, no bairro. Essas situações assumem um caráter pedagógico, criando um ambiente que permite um aprendizado através da troca de informações, de observações, que ensina, que mostra como fazer.

E aprendi a tocar violão só de olhar os meus irmãos, e perguntar como é que fazia. Aprendi meio na marra, nunca tive um professor que me ensinasse. Perguntava, tinha também umas tias que tocavam violão. E paralelamente eu ia estudando piano erudito, que era uma coisa que em um primeiro momento não tinha nada a ver com a música que eu fazia em casa. Talvez isso foi o fato que determinou que eu parasse, por um tempo, de estudar o piano (MÚSICO A, entrevista em 14/01/2011).

Eu sou sobrinho de percussionistas, de músicos, a minha família em Porto Alegre fundou uma escola de samba, a União da Vila IAPI. Esse foi o meu primeiro contato com a percussão, tocando repinique em uma bateria de escola de samba, e antes de tocar repinique eu tocava violão, instrumento que ganhei ainda pequeno (MÚSICO B, entrevista em 21/12/2011).

As palavras dos familiares, os sons dos discos, as imagens das capas dos discos ou da televisão, e as narrativas do professor de piano, formam um conjunto de coisas ditas e de significados que atuam na produção de subjetividades desse sujeito. Com isso podemos dizer que ele é regulado pelos enunciados dispersos pelas preferências musicais de seus familiares, pelo estilo musical e comportamental dos músicos da jovem guarda – que era a música de sucesso da época -, e da música clássica pela influência das aulas de piano. Esses enunciados fazem emergir algumas “verdades”, dentre as quais se observa a demarcação de fronteiras simbólicas. Nesse caso evidencia a separação operada entre a música

popular e a música erudita, mostrando que a primeira se aprende ouvindo discos, e tocando com os irmãos, já a segunda deve ter seu processo de ensino realizado em aulas com professores especializados, lugar onde não é permitido tocar a jovem guarda.

Logo após aprender as primeiras lições, é também comum, esses jovens músicos montarem suas primeiras bandas, duplas, etc. A vontade de se apresentar em um palco, com uma platéia assistindo é o objetivo de muitos desses principiantes. Depois de escolher um repertório e fazer alguns ensaios, é hora de “correr atrás” de um show, e é isso mesmo que acontece. Mesmo ainda em fase de aprendizado esse sujeito já está em um palco, muitas vezes se apresentando ao lado de profissionais e sendo remunerado. “No caso de músicos no Brasil, com ênfase na música popular, geralmente com um pouquinho de formação tu já comesas a atuar” (Entrevista MÚSICO A, em 14/01/2011). As bandas e seus repertórios configuram-se em um mecanismo que permite o aprendizado de determinados saberes: os conteúdos específicos para executar um instrumento, habilidades em “tirar músicas de ouvido”, ler cifras, conhecer ritmos de música popular, etc.

Apreendi a tocar violão com um senhor de idade que foi meu primeiro professor em Uruguiana. Ele me deu as noções básicas do instrumento, e só comecei a tocar baixo por necessidade, quando fiz oito aulas pra aprender algumas levadas pra sair tocando e aprender na marra em cima do palco, como a maioria dos músicos (MÚSICO E, entrevista em 09/01/2011).

A minha experiência não foi diferente, pois tive um caminho muito parecido. Começou com algumas “junções” nas garagens, que foram tentativas fracassadas de criar um grupo musical. Passado um tempo, conseguimos montar uma banda que durou mais de um mês, e com essa banda passamos a tocar nas festas de amigos, depois em jantares promovidos pela igreja, e logo estávamos nos apresentando nos clubes da cidade de Júlio de Castilhos (RS), e recebendo cachês por isso. Nessa época, eu tocava as músicas lendo as “revistas cifradas” que eram vendidas nas bancas de jornal, eu não sabia nada sobre harmonia e teoria musical, mas já estava ali atuando “profissionalmente” em bares e clubes da cidade e região. Essas etapas de aprendizado e atuação acontecem de modo integrado, não existe uma sistematicidade que estabelece cronologicamente momentos separados de

aprender e de atuar. Quando o músico é apresentado a um repertório com maior dificuldade técnica ou teórica, por exemplo, ele tem a necessidade de estudar para aprender esse novo conteúdo, e assim despende o esforço do estudo.

Aos 17 anos comecei a atuar como músico profissional, isto é, exercitando os primeiros conhecimentos. A partir daí, creio que entrei na maior escola de todos os tempos: a da vida (MÚSICO C, entrevista em 20/11/2010).

Esse entrevistado é músico e produtor musical, atua na área do nativismo e com produção de jingles, trilhas pra cinema, entre outras coisas. Quanto ao seu aprendizado, ele afirma que estuda todos os dias, a cada filme assistido, a cada comercial que é transmitido na televisão ou no rádio, e ainda com os parceiros musicais – em conversas com colegas músicos. Esse profissional, que não possui formação acadêmica, apresenta uma metodologia de aprendizado bastante recorrente nas falas de outros músicos da cidade. É o que ele chama de “escola da vida”, ou seja, o aprendizado se dá fora da universidade, e os artefatos culturais como televisão, rádio, discos e a internet assumem uma função pedagógica na vida profissional desse sujeito. A escola da vida configura-se pela situação de não estar dentro de uma instituição regido por um programa de estudo, por professores e conteúdos rigidamente estabelecidos, mas sim por um aprender pela necessidade, uma colagem de conteúdos que são selecionados de acordo com a demanda de seus trabalhos.

Entretanto, estar fora da universidade não é sinônimo da não existência de um currículo. De acordo com a perspectiva dos E.C., sua concepção de currículo aceita que “as diversas formas de conhecimento são, de certa forma, equiparadas” (SILVA, 2004, p. 136), isto é, os conhecimentos que circulam no cotidiano dos músicos, através dos repertórios, por exemplo, também estão ensinando algo, produzindo identidades e subjetividade. Nesse sentido, ampliamos o entendimento do “pedagógico” para além do âmbito restrito da escola/universidade, e passamos a aceitar as práticas musicais e de estudos como ensaios, audição de discos e atuações nos palcos como instâncias que ensinam múltiplos modos de ser músico.

Acho que, em termos musicais, o músico hoje aprende de várias maneiras, ele fica tocando com os discos, ele baixa aulas da internet, e ele pode ter aulas com professores particulares. E além de tudo, ele se junta com os parceiros e vai para o estúdio de ensaio, e ele vai ouvir o cara ensaiando lá, e ele aprende uns links, na troca de hora de estúdio ele conversa com outros músicos. Acho que em termos de instrumentista é isso (MÚSICO F, entrevista em

07/02/2011).

A audição de discos, os vídeos-aula encontrados na internet, as aulas particulares de instrumento, os estúdios de ensaio, são espaços pedagógicos no sentido em que apresentam uma rede de significados ao aprendiz, ou seja, cada um dos espaços tem seu “currículo cultural”. Cada um desses espaços apresenta uma rede de significados que diz como se caracteriza cada estilo musical, e logo, delimita como o músico deve se comportar. Os discos, seja de rock, de samba ou de música sertaneja, apresentam fotografias em seus encartes mostrando as roupas, cortes de cabelos e acessórios usados pelos artistas. As músicas que compõem o disco apresentam os ritmos musicais, os instrumentos, as letras e outros elementos dispersam uma ampla gama de enunciados, mostrando maneiras de perceber e significar. Uma vez “escolhido” o estilo musical de preferência, o músico inicia uma busca pelo aperfeiçoamento de sua identidade, procurando respeitar as normas estéticas propostas, e assim passa a usar vestimentas parecidas com a de seus ídolos, compra a guitarra e o pedal de distorção³ do mesmo modelo do guitarrista da banda predileta, e a partir disso constituindo sua identidade.

Nos ensaios, a troca de informações entre músicos é muito comum. Esse também é um espaço onde as enunciações atuam performaticamente, de maneira que os novatos são conduzidos pelas relações de poder-saber existentes nessa situação. O que está em jogo é a maneira de tocar, como se usa determinada escala, que modelo de guitarra se usa para um estilo musical específico. Esse é um jogo que descreve as “verdades” a serem respeitadas. Nesse jogo, cada músico é produzido, e produz significados, respeitando um currículo cultural e também o transformando constantemente, (re) significando e deslocando os discursos existentes.

Essas práticas em geral não possuem uma metodologia específica, ou pelo menos elas não apresentam um método planejado e sistematizado como as instituições escolares oferecem. Mas não há como negar que se produz saberes sobre música nessas práticas. Nesse sentido, o campo cultural que se configura o “fora da instituição” e a própria instituição, ambos produzem saberes. O saber e o poder atuam concomitantemente, pois todo poder produz saber. Nessa perspectiva,

³ Equipamento utilizado em guitarras para alterar o timbre do instrumento.

“poderíamos dizer que as instituições e instâncias culturais mais amplas também têm um currículo” (SILVA, 2004, p. 139). “O currículo é, definitivamente, um espaço de poder. O conhecimento corporificado no currículo carrega as marcas indeléveis das relações sociais de poder” (SILVA, 2004, p. 147).

5.2. Em busca de identidade

E o que acontecia no estúdio era que aparecia uma banda do interior, que juntaram uma grana, e queriam gravar seu trabalho. A proposta deles é de gravar o disco, e soar como a banda “GALPÃO 33” que gravou na ACIT (MÚSICO F, entrevista em 07/02/2011).
--

Neste trecho, um dos entrevistados fala sobre alguns aspectos que caracterizam a prática de gravar de um disco. O que aparece aqui é que essa atividade ultrapassa questões puramente técnicas como a colocação de microfones, ajustes de equalizadores, ou mixagem dos arquivos de áudio armazenados em um sistema de gravação. O relato amplia a discussão e apresenta uma síntese das relações de poder que são estabelecidas nos processos que negociam e definem aspectos estéticos respeitados por artistas e bandas.

Creio que a maioria dos músicos tem o início de suas carreiras musicais com espetáculos que propõe repertórios não autorais. Quando um músico cria uma banda, para tocar em eventos festivos – bares, feiras, casas noturnas, etc. -, esse profissional tem como premissa pensar em um repertório que esteja na “moda”, obedecendo às tendências musicais de sua atualidade. De um modo geral, escolhe-se um estilo musical, rock, gaúcha, sertaneja, etc., e após estipular o estilo, escolhe-se uma série de músicas conhecidas para tocar nos shows. As músicas “conhecidas” geralmente estão entre aquelas amplamente divulgadas pela mídia – rádio, TV, etc. -, e são escolhidas pelo motivo de que elas têm maior aceitação do público. Há também os grupos ou cantores que empreendem uma carreira de música autoral, criam letras e músicas, gravam discos procurando a “fama” e o “sucesso”. Muitos dos músicos que trabalham com repertório cover, paralelamente criam suas composições. O objetivo desses sujeitos é um dia tocar apenas suas próprias músicas, mas, enquanto não têm a aceitação do grande público, é

necessário continuar cantando as músicas “conhecidas” para poder vender seus shows.

Nessa mesma lógica, o grupo “interiorano”, que procurou os serviços de produção musical de nosso entrevistado para gravar seu disco – excerto supracitado -, negocia sua identidade. O caso exemplifica uma situação comum de um grupo de música gaúcha do interior do estado, que provavelmente já se apresentou em muitos “bailes” com o repertório baseado nas composições de outros artistas, e agora resolve compor suas músicas e gravar seu primeiro trabalho. Para que isso seja possível, os componentes da banda buscam por referências de “sucesso”, e encontram naquela banda que possui um grande ônibus e realiza 20 shows por mês sua “inspiração”. Como efeito, muitos outros grupos passam a perseguir essa “fórmula”, sendo que um dos ingredientes é ter a sonoridade dessas bandas. Essa trama discursiva tem em sua capilaridade regras que propõem um modelo de Cd a ser produzido, isto é, a estética musical promovida nos discos da gravadora ACIT estabelece um padrão que é entendido como o modelo “correto” a ser seguido em busca do “sucesso”.

Uma vez inserido em um campo discursivo, o sujeito começa a se reconhecer como integrante desse campo cultural, sua conduta passa a ser regida pelas regras dispostas por esse campo, e sua narrativa descreve um *eu*, que se reconhece dentro de uma formação discursiva, ou seja, o sujeito passa a descrever a experiência de si. “A experiência de si, historicamente constituída, é aquilo a respeito do qual o sujeito se oferece seu próprio ser quando se observa, se decifra, se interpreta, se descreve, se julga, se narra, se domina, quando faz determinadas coisas consigo mesmo” (LARROSA, 1994, p. 43). A “experiência de si” do músico está diretamente ligada a uma rede de comunicação que conta histórias sobre músicos mais antigos, sobre como é o “verdadeiro” modo de tocar certo estilo, etc., É um processo em que são produzidos e reproduzidos os “verdadeiros” modos de ser de um músico.

Continuando com o exemplo do músico gaúcho, pode-se dizer que sua ação de observar-se, faz-se na hora em que ele se compara com seus pares, e tenta alinhar sua postura a eles. As vestimentas, os repertórios, as sonoridades fazem parte de um contexto chamado “gaúcho” que diz que o músico deve usar botas e bombachas, deve tocar chamamés e milongas, e deve ter a sonoridade dos discos da ACIT. É a partir de uma “experiência de si” que o músico articula o conjunto de

significados que lhe atravessam e o constituem, e com isso passa a se narrar e traçar seus próprios caminhos profissionais. Assim, o músico quando fala de si mesmo, seja ele, jazzista, nativista ou erudito, ele não é um “sujeito em si, idealizado, essencial, origem inarredável do sentido: ele é ao mesmo tempo falante e falado, porque através dele outros ditos se dizem” (FISCHER, 1996, p. 109).

Minha história também pode servir de ilustração para esse assunto. Na época em que cheguei a Santa Maria, buscando as primeiras oportunidades de trabalho, frequentei todas as casas noturnas, e aceitava qualquer proposta de trabalho. Nessa busca por oportunidades, fui entendendo que repertório eu precisava conhecer e dominar musicalmente, pois, quando fosse contratado, teria que estar com as músicas “nas pontas dos dedos”. Nos primeiros anos de minha carreira, atuei em bandas de baile, tocando do pagode ao rock. Contudo, apenas a função de músico não me trazia uma boa remuneração; com isso, passei a procurar outras atividades, trabalhando como técnico em um estúdio e ainda ministrando aulas particulares. Por tais circunstâncias, fui obrigado a “aprender” a tocar diversos estilos musicais, logo, precisei saber como também funcionava um equipamento de gravação e inventar didáticas para suprir os momentos com os alunos.

Desde o momento que alguém se interessa em tocar um instrumento, durante as primeiras aulas, as pesquisas na internet ou em revistas especializadas, esse sujeito ingressa em um campo repleto de verdades já instituídas. Quando tenho a oportunidade de lecionar para um aluno iniciante (supondo um adolescente, com nenhum contato prévio com o instrumento), posso perceber o quanto esses artefatos determinam os interesses do aluno. Ao chegar à aula, ele já visitou vários sites e blogs sobre música, sobre contrabaixistas e já sabe que estilo musical quer tocar e que baixista ele quer ser. Esse aluno ainda é fortemente influenciado pela música que está tocando nas rádios, que deve ser a mesma que seu colega da escola escuta. Para esse menino, os discursos que estão influenciando-o trazem enunciados que irão atuar no seu comportamento cotidiano, sua maneira de vestir, de falar, e obviamente sua maneira de tocar.

Por outro lado, o professor precisa estar atento aos interesses do aluno e à velocidade das informações em nossa atualidade, o que faz com que seja necessário pesquisar sobre determinados tipos de música e aprender como funciona o estilo musical que o aluno quer tocar. Nesse momento, o profissional músico-professor se utiliza de outra instância pedagógica, o disco. Escuta a música

que o aluno quer tocar, tira-a de ouvido, ou com ajuda de cifras que encontrou na internet, e leva cifrada ou escrita em uma partitura para o aluno na próxima aula. Então, a música, que provavelmente é o tema de uma novela ou da abertura do programa “Malhação” da rede Globo de televisão, não está apenas sendo utilizada como uma ferramenta para o professor ensinar teoria musical para seu pupilo, mas também está normalizando uma maneira de tocar, produzindo subjetividades nesses dois sujeitos envolvidos na prática – professor e aluno.

O que temos aqui é uma condição de existência do músico constituído pelo que ele diz a respeito de si mesmo, através de formulações feitas em determinados locais e determinadas temporalidades e intrinsecamente determinada por relações de poder. Ou seja, é uma série de relações constituídas historicamente e constantemente sendo reelaboradas e negociadas pelos seus agentes. Assim, aprendemos a ser músico em várias instâncias do cenário musical da cidade: universidade, palcos, escolas. Não só as instituições como escola ou universidade são capazes de pôr em prática um processo de produção social, mas outros sistemas, outras práticas sociais operam esses processos.

Suponho, mas sem ter muita certeza, que não há sociedade onde não existam narrativas maiores que se contam, se repetem e se fazem variar, fórmulas, textos, conjuntos ritualizados de discursos que se narram, conforme circunstâncias bem determinadas; coisas ditas uma vez e que se conservam, porque nelas se imagina haver algo como um segredo ou uma riqueza (FOUCAULT, 1996, p. 22).

As identidades dos músicos são constituídas ao longo de sua história de vida, durante suas experiências profissionais ou em práticas musicais “desinteressadas” do seu cotidiano. Também seu percurso escolar/acadêmico no qual se deparam com outros modos de ser e são atravessados por novos discursos, e assim vão negociando e (re)-criando sujeições. Dessa maneira, entendo que o músico é constituído socialmente através da linguagem, ou seja, os discursos que circulam sobre seus modos de ser produzem esse sujeito. A linguagem da mídia, do professor ou do disco não é denotacionista, não está apenas descrevendo as coisas, o que temos é uma linguagem atributiva, e é por ela que o músico ganha sentido. Não obstante, esse sentido uma vez atribuído, não irá ganhar um caráter fixo, pelo contrário, ele continua passível de novas atribuições de significado.

As identidades dos músicos profissionais de Santa Maria devem ser entendidas como uma produção contingente, que nunca se completam, e são historicamente constituídas. Elas não são dadas anteriormente à experiência, ou seja, esse sujeito se constitui enquanto profissional no percorrer de sua trajetória de vida/músico, que não é feita somente de suas atividades profissionais, mas de muitos outros aspectos de seu cotidiano. Contudo, é no interior de um complexo conjunto de discursos e regimes de verdades que os modos de ser músico se tornam disponíveis, dos quais os indivíduos podem se utilizar para atribuir significados às suas próprias identidades.

5.3. Identidades autênticas em risco

Ainda que seja possível apontar a identidade do músico como uma constituição “híbrida”, com fronteiras estéticas fragilizadas pela dinâmica cultural da contemporaneidade, observa-se nesse processo um constante movimento em prol de segmentação, de naturalização e essencialização dos modos de ser músico. Falo de um processo que permite que diferentes estilos musicais aceitem ou rejeitem em suas redes de significação determinados modos de aprender e se relacionar profissionalmente com a música. Como já abordado anteriormente, essa trama está permanentemente confrontando os espaços acadêmicos com os extra-acadêmicos. Não pretendo abordar uma dicotomia música popular X música erudita, ou estudos acadêmicos X estudos autodidatas, informais, etc. A investigação está sempre tangenciando as negociações discursivas, as margens das fronteiras, as misturas e as (re) significações acerca dos modos de ser do músico.

Uma vez inseridos nesses campos discursivos - da música clássica, da jovem guarda, do samba -, esses sujeitos estão sendo confrontados com discursos produzidos sob condições específicas. No ambiente das aulas de piano clássico, não é permitido tocar músicas da jovem guarda, pois existe uma estética a ser respeitada. Do mesmo modo, na escola de samba, há uma ênfase na utilização de instrumentos de percussão, no violão e cavaquinho, e é pouco provável algum estímulo em utilizar um piano ou um violoncelo, por exemplo. Essas práticas demonstram um conjunto de enunciados que elegem repertórios, instrumentos

permitidos, entre outras possíveis regras. Nesse sentido, a escola de samba e a aula de piano são lugares privilegiados de produção, ampliação e circulação de enunciados que mais que demarcar fronteiras entre estilos musicais, delineia as identidades musicais.

Cada estilo musical apresenta uma rede de representações que marcam e fazem emergir determinados modos de ser músico. São práticas discursivas que estrategicamente produzem as fronteiras entre os estilos musicais. Existe uma segmentação bastante evidente em instituições que ensinam música, sendo umas com foco na música popular e outras na música erudita. Não é “normal” a existência de espaços onde se estuda música erudita e música popular de modo combinado ou simultâneo. É como se cada um tivesse o seu lugar, e não fosse possível misturá-los. Entretanto, observa-se que existe uma incidência de indivíduos que freqüentam os ambientes dos dois estilos musicais, porém, em momentos separados. Quem estuda música nem sempre segue rigorosamente essas fronteiras, ao invés disso, transitam entre diversos estilos musicais.

<p>Comecei de modo autodidata a atuar no mercado publicitário, em audiovisuais e teatro durante a minha graduação. Fui estagiário em agência de publicidade por oito meses. Essa experiência, somada à prática com bandas, à formação acadêmica na UFSM e com mediação de recursos tecnológicos variados, me possibilitou gravar um disco solo instrumental no ano de 2000 e, em seguida, a atuar profissionalmente nos mercados já citados com uma produtora de áudio fundada e viabilizada por mim (MÚSICO D, entrevista em 18/01/2011).</p>
--

Mesmo músicos com formação superior, parecem precisar desses outros caminhos para se especializar em áreas específicas. Este é o caso do entrevistado “MÚSICO D”, que atualmente é professor de uma universidade federal. Esse profissional obteve uma formação acadêmica em Licenciatura em Música e o mestrado em educação, e paralelamente manteve uma produtora de áudio, produzindo jingles, trilhas para teatro, trilhas para cinema. Esse trecho demonstra que - por todos os motivos apontados nesta análise - esse sujeito, por necessidade, precisou romper as “fronteiras” entre música popular, ensino acadêmico, música publicitária, para conquistar seu mercado de trabalho.

Quando me refiro a “fronteiras”, devo esclarecer, entendo-as no sentido de que há um complexo jogo de forças que lutam pela imposição de significados acerca dos modos de ser músico, ou dos modelos “mais corretos” de aprender

determinados gêneros musicais. Afirmando que existem instâncias culturais que despendem esforços para criar categorizações de estilos musicais, de perfis profissionais, de definições estéticas. Contudo, essa mobilização de forças, que são exercidas pelo currículo da universidade, ou mesmo pelo conteúdo musical de um canal de televisão, por exemplo, não são capazes de conter a ampla dinâmica que coloca em circulação os modos de ser do músico, não sendo possível, então, um engessamento estanque sobre determinados modos de ser.

Isso expõe dois aspectos: os dispositivos específicos que lutam para demarcar suas identidades fixas e a heterogeneidade discursiva. De um lado, temos instituições como a academia com seus discursos e regulamentos curriculares elegendo a música erudita europeia como mais legítima que as outras, e como efeito tratam com marginalidade questões como a música popular. Com o mesmo caráter essencialista é possível observar estilos musicais como o nativismo⁴, por exemplo, que possui um mecanismo de exclusão de músicas e músicos que não são “músicos nativistas autênticos”. Contudo, esses movimentos de poder, não são dominantes, e sofrem resistência de uma heterogeneidade discursiva que coloca em movimento uma série de hibridações. Isso configura uma polifonia discursiva, ou seja, várias vozes falando e constituindo o sujeito. Essas vozes dispersam no campo discursivo da música modos de existir, cujos estilos musicais, professores ou currículos acadêmicos, operam o caráter plural desse processo.

As “formulações” da identidade do músico são produzidas em diferentes espaços. O mesmo sujeito que é partícipe da “escola da vida” possui experiências em espaços de educação com normas mais rígidas e focadas, como o caso de conservatórios de música e até mesmo a universidade. Refiro-me a um processo que apresenta a produção de identidade do músico como um complexo sistema que promove múltiplas formas de interagir, aprender música, atuar profissionalmente, etc. A maioria dos entrevistados, atua em mais de uma frente de trabalho. Entre suas funções, acompanham artistas e bandas em shows por todo interior do Estado, trabalham com gravação e edição de áudio em estúdios profissionais, ministram aulas particulares, etc. Esses músicos precisam respeitar as segmentações postas nas estéticas musicais e as diversas instâncias já citadas

⁴ Nativismo: É um movimento musical que se inicia em 1971 com o surgimento da Califórnia da Canção Nativa em Uruguaiana – Rio Grande do Sul - Brasil. Diversos outros festivais foram criados, e surgiu uma série de artistas denominados “nativistas”.

nesse trabalho, entretanto, o efeito dessa malha de relações que são estabelecidas durante a trajetória não é segmentado. Essa produção tem como efeito uma unidade, uma identidade, porém, provisória, passível de novas significações.

O instrumento musical escolhido, o estilo musical de preferência, as (con) vivências que o sujeito perpassa em sua vida colaboram significativamente na constituição de sua identidade. Os fatores que dão condição de possibilidade extrapolam os aspectos estritamente musicais, isto é, outros aspectos atuam conjuntamente nesse processo. Um exemplo a esse respeito, que é sempre narrado pelos entrevistados, é a presença de seus ídolos como uma espécie de referência a ser seguida. Os artistas que se destacam, principalmente na mídia, ou em algum nicho específico, como é o caso dos festivais nativistas. Os artistas famosos, ou as músicas presentes no cotidiano desse sujeito, seja na rádio, na televisão, ou em eventos que ele frequenta, estão colocando em movimento seus discursos, e exercem uma função performativa na invenção da identidade desse músico. Apesar de não ser possível ser igual ao artista, essa operação ajuda a moldar a identidade desse futuro músico: sua maneira de tocar, de vestir, o estilo de música que ele vai tocar, dentre outros aspectos. Quando questiono o entrevistado MÚSICO B sobre que instrumentista ele buscou ser, me responde:

<p>Eu queria ser percussionista. E eu queria ser o Giovani Hidalgo. Buscava a virtuose nas congas. E eu sabia que tinha que estudar muita técnica, escutar muita música latina, tocar muita conga. E para isso o Hidalgo foi muito importante. Eu tinha muito material de vídeo-aulas desse músico, os discos, que me serviam de material de estudo (MÚSICO B, entrevista em 21/12/2010).</p>

É possível observar uma diversidade de “aparelhos descritivos” que servem de instrumentos de invenção e legitimação de verdade, como métodos de técnica e teoria musical, entrevistas ou vídeo – aulas assinadas por músicos de carreira reconhecida pelo grande público, e extensamente divulgada pela mídia e disponíveis em livrarias, internet, etc. Como diz Hall (1997), vivemos uma “revolução cultural”, onde a globalização, que traz as “novas tecnologias de comunicação digital e os softwares da idade cibernética” (p. 7), operacionaliza uma expansão nas relações sociais, “causando um impacto sobre os modos de viver, sobre os sentimentos que as pessoas dão a vida, sobre suas aspirações para o futuro” (p. 7). Isso não significa que há um movimento de homogeneização pleno

das mídias sobre os sujeitos, mas sim, que há um constante deslocamento das identidades desses sujeitos, que são interpelados a toda hora por imagens e sons de televisores, rádios, internet, dentre tantos outros aparatos.

Outro mecanismo atuante na constituição da identidade do músico evidencia-se na preocupação dos pais e o preconceito da sociedade em relação à música, questionando a profissão como uma atividade que tenha possibilidades de gerar renda para o sujeito. As atividades musicais incentivadas pelos pais não têm a pretensão de encaminhar seus filhos para uma futura profissão, elas apenas devem servir como uma atividade “complemento”.

No início meus pais me apoiaram. Na realidade, sempre apoiaram a música como complemento, como um complemento de formação, informação, conhecimento... Mas creio que nunca imaginaram como profissão. Talvez, nem eu (MÚSICO C, entrevista em 20/11/2010).
--

Não parece existir um entendimento por parte das famílias que a música seja uma atividade que possa se tornar profissão, ela é sempre vista como um momento de lazer. Há um incentivo que o sujeito se envolva com a música, mas apenas para preencher o tempo livre. A música, nesse caso, pode servir como uma maneira de controlar, de normalizar, de “encaminhar” esses sujeitos à felicidade, desviando-os do que seria ruim para eles próprios – drogas, ócio, crime, etc. Sem questionar o valor – bom ou ruim – dessa “felicidade”, é possível comentar um enunciado que intercede a favor de uma prática com música que serve como apoio na “formação” de uma pessoa para ser um melhor cidadão, ter bons valores, adquirir conhecimento e informação.

Vemos que há uma série de diferentes práticas em que o discurso do “ser músico” está associado. Essas práticas permitem a exposição desses indivíduos a uma rede de significação que é formada pelos discursos de parentes e amigos, da rede discursiva que uma escola de samba coloca em movimento em prol de sua identidade, e também toda enunciação articulada por cantores famosos, rádios, televisão, etc. São artefatos culturais que colocam em funcionamento uma série de enunciados que estão dispersos nos discursos da escola de samba, do professor particular de piano, nas interações musicais familiares, etc., tratando de regular os modos de ser desse futuro músico. Os possíveis modos de ser um músico são elaborados no interior das práticas discursivas, ou seja, cada um desses campos discursivos opera enunciados específicos sobre os modos de aprender música, e

assim delimitando os repertórios entendidos como legítimos, ou até mesmo o tipo de instrumento aceito ou não em determinado gênero musical. É nesse sentido que as práticas musicais em que esses sujeitos estão inseridos, assumem uma função pedagógica, ensinando, regulando, controlando o que pode e o que não pode.

6. Os Discursos Acadêmicos:

Nesta seção proponho, primeiramente, investigar o que denomino como os “ditos” oficiais. Entendo por “ditos” oficiais os documentos que apresentam diretrizes curriculares, propostas pedagógicas e que selecionam o conjunto de conteúdos a serem ensinados com base em determinadas políticas. Para isso, utilizo como *corpus* de pesquisa um conjunto de documentos composto pelo projeto político-pedagógico (PPP) da UFSM e dos cursos de música dessa instituição, e ainda as diretrizes sugeridas pelo REUNI – Programa de Apoio de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais, bem como o decreto N° 6.096 – documento que efetiva o REUNI. O objetivo deste trecho é investigar que enunciados circulam nesses textos e que condições de possibilidade são colocadas em movimento na produção de determinados modos de ser músico.

A investigação objetiva compreender que significados esses documentos produzem acerca dos sujeitos interpelados por ele – docentes e discentes. Contudo, entende-se que o que é dito nessa documentação não atua de um modo dominante sobre os sujeitos, ou seja, eles – os documentos - também são produzidos e interpelados pelos ditos de professores, alunos e demais sujeitos envolvidos nos processos que o constituem. Esse é um processo realizado em uma via de duplo sentido – ou múltiplos sentidos -, na qual circula uma constante produção e reprodução de significações a respeito de modelos, condutas, conteúdos. Tanto os sujeitos, assim como as diretrizes curriculares, podem ganhar novas subjetivações a cada vez que é descrito, explicado, analisado, etc. Nessa direção, esse capítulo analisa como se dão as negociações entre o que dizem os documentos supracitados e as narrativas dos entrevistados⁵, e por fim apresenta alguns comentários sobre o curso de Música e Tecnologia como um dos efeitos dessa trama entre instâncias discursivas que lutam por imposição de significado.

A perspectiva deste trabalho indica que as propostas curriculares devem ser consideradas como uma materialização de saberes que colocam em prática uma

⁵ Na escolha dos entrevistados busquei professores, alunos ou ex-alunos dos cursos de música da UFSM.

vontade de aceitação das verdades por elas propostas. Não procuro respostas “verdadeiras” sobre o que é ser um músico, e sim, entendo que devo garimpar esses significados para compreender que modos de ser músico são “ditos” por esses documentos. Entretanto, essa busca não tem simplesmente a função de designar o que se fala sobre esse sujeito, mais que isso, o foco é observar o que se torna possível – o que é aceito - ser dito sobre os modos de ser um músico. A investigação pretende apurar um “regime de enunciabilidade” que administra as condições de possibilidades de fazer parte de uma ordem do discurso. Ou seja, há uma variedade de enunciações que lutam por significações, e estas estão dentro desse regime, é um jogo que elege quem é aceito e quem é rejeitado pelas normas que determinam os limites dos discursos (MARCELLO, 2009, p. 232).

Dentro do espectro que tenho trabalhado, o qual procura discutir sobre uma produção de identidades que se dá em um espaço de entrecruzamentos entre conceitos de música popular, música erudita e mercado de trabalho, esforço-me, neste capítulo, para compreender que estratégias os “documentos oficiais” colocam em movimento na produção de subjetividades nessa rede discursiva que compõe o campo profissional em que o músico atua. A partir disso, analiso como algumas negociações vêm, progressivamente, rompendo fronteiras, criando novos discursos e novos espaços. Em outros termos, trato aqui de como se dão as articulações entre os discursos que defendem um ensino acadêmico, que legitima apenas a música erudita, e os discursos que trazem reconfigurações estéticas e políticas, apresentando como efeito a criação do curso de Música e Tecnologia.

6.1. Os “ditos” oficiais

Início essa seção com alguns apontamentos gerais a respeito dos textos que descrevem os cursos de música da UFSM, bem como o projeto político - pedagógico dessa instituição e as diretrizes sugeridas pelo REUNI. A partir dessa investigação pretende-se compreender que rede discursiva esses documentos colocam em movimento, e assim identificar que recorrências e que fissuras são operacionalizadas na produção de determinados significados. A análise prossegue na direção de entender de que forma a circularidade e a negociação desses documentos dentro do campo estudado neste trabalho contribuem para a formação

de uma condição de possibilidade do surgimento do curso de Música e Tecnologia - UFSM, o qual teve sua primeira turma no primeiro semestre de 2011.

Aqui foi efetuada uma busca pelo que é dito nesses documentos, e de que modo eles formam um sistema e as normas que determinam a existência de determinados enunciados. Esses enunciados não se restringem apenas às proposições verbais escritas nesses documentos, mas também aos significados produzidos, negociados, e por vezes adaptados ou modificados de acordo com o jogo estabelecido dentro dessa rede discursiva. A rede discursiva da música dispersa diversos enunciados, que estão em constante movimento de invenções e reinvenções discursivas. Desse modo, a definição desse termo foucaultiano não pode ser “mediada”, ou até mesmo esgotada apenas pelas manifestações da língua, mas sim por toda a simbologia que essa pode proferir.

Uma das referências usadas para a elaboração das propostas pedagógicas é o Projeto Político Pedagógico da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2000). Nesse documento é aparente um discurso que demonstra uma preocupação em cumprir sua função social como instituição pública. “Desigualdades e tensões têm caracterizado a sociedade brasileira, exigindo das instituições públicas o comprometimento com o bem coletivo” (p. 17). Não será realizada uma análise aprofundada sobre o projeto pedagógico da UFSM, no entanto, há um aspecto encontrado nesse texto que é pertinente para as problematizações que aqui estão sendo articuladas.

O aspecto referido aborda a postura que a universidade apresenta em relação ao mercado de trabalho, ou seja, há um questionamento quanto à importância de pensar a formação de um profissional visando apenas o mercado de trabalho. Nesse sentido o projeto deixa claro que a academia não tem a intenção de oferecer um ensino apenas profissionalizante, ou seja, o mercado de trabalho não é o único objetivo de um curso de graduação. Ao contrário disso, o texto advoga por um ensino que seja capaz de atuar como um transformador de realidades, dando maior atenção a demandas coletivas e contribuindo com a diminuição das desigualdades sociais. No entanto, é aparente que há uma negociação entre um ensino humanístico e uma preocupação com a demanda do mercado.

É preciso enfatizar que, ao entendermos a realidade como processo em constante mudança, não restringimos a realidade ao domínio específico do mercado. Se é verdade que, em larga medida, o mercado de trabalho depende

do fluxo de egressos do ensino superior, disso não resulta, no entanto, que a Universidade seja apenas uma prestadora de serviços para a cobertura de vagas (UFSM, 2000, p. 19).

Aqui, além de uma preocupação humanística, há um enunciado que defende a prática da “arte pela arte”, ou seja, a negociação aqui se dá nas relações entre um fazer “puramente” artístico e um fazer artístico atrelado às imposições estéticas que obedecem a lógicas mercadológicas. De acordo com Silva (2005), para realizar uma análise cultural é imprescindível levar em consideração as relações de afinidade entre os processos de globalização e o desenvolvimento das indústrias culturais. É necessário considerar que os meios de comunicação e as inovações tecnológicas estão produzindo efeitos de caráter econômico. Tanto a universidade quanto o curso de música, defendem seu campo de saber, entretanto, eles são sujeitados a uma lógica global de mercado.

Os enunciados discutidos acima reaparecem nas diretrizes propostas pelo REUNI. O “Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais” é uma ação de expansão na área da educação em nível superior: Este é um programa instituído pelo governo federal brasileiro, que tem como objetivo promover a expansão física, acadêmica e pedagógica dos cursos de ensino superior. O discurso nos textos descritivos sobre esse programa parece caminhar na mesma direção dos PPPs. O programa propõe o “aumento de vagas nos cursos de graduação, a ampliação da oferta de cursos noturnos, a promoção de inovações pedagógicas e o combate à evasão, entre outras metas que têm o propósito de diminuir as desigualdades sociais no país” (REUNI, 2010). A preocupação em transformar a realidade, diminuir as desigualdades sociais, o pensamento em prol do coletivo, é novamente encontrado nas escritas disponíveis no site do programa.

Também foi analisado o decreto N° 6.096, de 24 de abril de 2007, que é o documento que efetiva a instituição do REUNI. No artigo 2º, que descreve sobre suas diretrizes, encontra-se no inciso IV uma frase que indica o esforço da instituição em traçar uma diretiva que não tenha como foco somente o ensino profissionalizante: “diversificação das modalidades de graduação, preferencialmente não voltada à profissionalização precoce e especializada” (BRASIL, 2007, p. 1).

No *web site* da UFSM (<http://www.ufsm.br/>) é possível acessar os projetos político-pedagógicos (PPPs) dos cursos oferecidos pela Universidade Federal de

Santa Maria. Há uma página para cada curso, apresentando uma série de textos com informações sobre currículos, áreas de atuação, apresentação geral, perfis dos profissionais egressos, justificativas, etc. O primeiro documento analisado foi a página de “apresentação” dos cursos de bacharelado em música.

Em 1963 é instalado o Curso Superior de Música na UFSM e desde então, sua estrutura curricular tem passado por várias reformas, visando, ao mesmo tempo, atender às políticas educacionais do momento e proporcionar uma maior articulação entre conhecimentos teóricos e práticos (UFSM, 2007).

Inicialmente, a graduação em música da UFSM oferecia os cursos de bacharelado em instrumentos tradicionalmente utilizados no campo da música erudita: piano, violão, violino, e também o canto, dentre outros. “Atendendo uma primeira demanda de expansão e especialização da área é que, em 1996, cria-se o Curso de Licenciatura em Música, em substituição ao então denominado Curso de Educação Artística Licenciatura Plena – Habilitação em Música”. A outra ação de expansão do curso é a implantação do curso de Música e Tecnologia, sendo esse último curso descrito como uma ferramenta que possibilitará a diversificação de perfil dos profissionais formados pelo curso de música. No final desse texto há um argumento de justificativa que entende que essas ações de “modernização e expansão” dos cursos têm como objetivo “atender às necessidades dos alunos que o procuram e à demanda do mercado de trabalho”.

A partir de minha análise, que também não está isenta da produção de significados, interpeladas pela minha maneira de ver as coisas, trago alguns apontamentos que considero importantes para a discussão. Em primeiro lugar registro que no projeto político-pedagógico da UFSM e nas propostas do REUNI, os enunciados que são movimentados estão prioritariamente centrados nas questões que evocam um profissional que estará capacitado para contribuir com transformações sociais, trabalhando primeiramente em prol do coletivo, em um esforço de diminuir as desigualdades sociais. As questões de mercado de trabalho são entendidas como uma necessidade de segundo momento, ou seja, a universidade não tem como seu objetivo principal sanar uma demanda exigida pelo mercado de trabalho. Nesse sentido, pode-se aqui demonstrar a impossibilidade de discursos homogêneos, e argumentar que as identidades dos músicos são constituídas por uma trama discursiva heterogênea e contingente.

Escolhi propositadamente esses documentos com a intenção de analisá-los como uma ferramenta de normatização curricular. Entendo que esse material possui um papel fundamental na maneira como os currículos são criados, uma vez que servem como parâmetro para a elaboração e desenvolvimento de ações pedagógicas da universidade, seja no âmbito do ensino, extensão ou pesquisa, e consequentemente sobre as práticas docentes, que de alguma forma são regidos pelas mesmas diretrizes. No entanto, esses discursos não exercem um poder absoluto sobre as ações pedagógicas, e não é um determinante exclusivo e fixo das identidades dos profissionais egressos da instituição. Vale lembrar, que a cada narrativa, novos significados podem estar sendo produzidos, e seus resultados são sempre contingentes.

As propostas pedagógicas encontradas nesses documentos estão imersas em uma luta por imposição de significados, que dizem respeito a uma articulação impregnada de negociações, conflitos, resistências e aceitações, fazendo que o mesmo sujeito que é interpelado pelas propostas pedagógicas, também seja subjetivado por redes discursivas de procedências diversas - os discursos sobre música erudita, sobre mídia, sobre mercado de trabalho, etc. A significação atribuída à identidade do sujeito não está registrada no seu interior. "O significado de um símbolo cultural é atribuído em parte pelo campo social ao qual está incorporado, pelas práticas às quais se articula e é chamado a ressoar" (HALL, 2003, p.241). Os discursos aqui encontrados e as práticas por eles movimentadas, são responsáveis por produzir sentidos, eleger verdades, marcar lugares, sendo, portanto, operantes nas decisões sobre o que é e o que não é legítimo de ser ensinado no âmbito acadêmico.

Segundo Silva (2004), o currículo é uma invenção social, resultante de um processo histórico permeado por disputas e conflitos. De acordo com o autor, o currículo não deve ser pensado apenas como o melhor conjunto de conhecimentos técnicos utilizados no processo de ensino, ou conteúdos e pedagogias empregadas em salas de aula, mas sim como um material eleito como mais importante. "O conhecimento corporificado no currículo carrega as marcas indeléveis das relações sociais de poder" (SILVA, 2004, p. 147). Há uma tendência em classificar as práticas pedagógicas com caráter apolítico ou isentas de interesses políticos. Ao inverso disso, o currículo é um artefato cultural que confere às diretrizes pedagógicas uma força de atuação sobre a geração de subjetividades, que moldam

determinadas narrativas sobre os modos de ser, ou seja, sobre o que é “mais”, ou “menos” verdadeiro.

Nessa perspectiva, as propostas pedagógicas não podem ser entendidas como verdades absolutas, ao contrário disso, são invenções concebidas a partir de vontades de poder e saber, que determinam e naturalizam algumas formas consideradas mais corretas de ensinar e aprender. Os conteúdos musicais, as disciplinas e as práticas dos cursos de música são eleitas através dessas relações. Nesse sentido, o currículo não pode ser entendido apenas como uma ferramenta de transmissão de conhecimentos, atuando como um mero mediador, mas sim, assumindo uma centralidade na produção dos sujeitos. O que deve ficar claro nessa discussão é o entendimento que temos a propósito dos resultados obtidos nessas lutas por significação, ou seja, as produções de identidades devem ser reconhecidas como descentradas, fragmentadas, instáveis e heterogêneas.

6.2. Os “ditos” de docentes e discentes

Nas propostas pedagógicas do curso de música não há uma descrição pontual sobre qual o estilo de música que é abordado em suas práticas pedagógicas. Entretanto, nas ações e nas propostas curriculares, bem como o relato de professores e ex-alunos, constata-se que a graduação em música tem uma preocupação na formação técnica do instrumentista, do compositor ou do cantor, que irá atuar principalmente na área da música erudita. No endereço eletrônico citado no início desse texto, onde está disponível o PPP do bacharelado em música, há uma seção que descreve as “áreas de atuação” do bacharel. Nela está dito, por exemplo, que o instrumentista será “intérprete em concertos individuais, com orquestra, música de câmara, ou em grupos diversos”; e o cantor atuará como “intérprete em concertos individuais, com orquestra, ópera, música de câmara, ou em grupos diversos”. Iniro um trecho da entrevista feita com um dos professores do curso para esclarecer meu argumento.

Por isso a universidade é importante, pois ela tem o papel de fazer com que o conhecimento que já se tem não se perca, pois hoje em dia é praticamente apenas dentro da universidade que se tem um ensino mais sério e técnico de música, no que se diz respeito ao passado, ao que já se fez em música. Principalmente aquela tradição

da música européia, que chamam de música erudita. Então, esse conhecimento técnico e artístico é um dos papéis importantes que a universidade tem em relação a esse repertório todo, para que ele não desapareça por completo aqui onde nos vivemos, pois em outras cidades esse risco é menor, principalmente nos países do primeiro mundo. Desse modo, digamos que ele está salvaguardado nas universidades (MÚSICO A, entrevista em 14/01/2011).

Esse trecho indica claramente qual espécie de música é tratada nas disciplinas do curso. A narrativa descreve seu objeto de estudo e logo justifica seu discurso. Passo, então, a comentar esse trecho apresentando-o como uma das estratégias discursivas que são utilizadas na produção de significados “no” e “para” o curso de música da UFSM. Percebo aqui uma articulação que dispersa o enunciado de que não há espaço para a música erudita em outros lugares que não seja dentro da universidade, alegando-se que esse gênero musical corre o risco de extinção. O jogo que define o “regime de enunciabilidade” foi aqui acionado, e está em pleno processo de materialização de alguns saberes, que regem o que deve ser encarado como verdadeiro ou falso a respeito do curso de música e seus conteúdos. Como efeito dessa relação, vê-se uma atribuição de responsabilidade conferida à universidade de “salvaguardar” os saberes que constituem esse campo do conhecimento. Essa narrativa é apresentada como uma justificativa da seleção e predileção por apenas um repertório musical nos currículos.

Um aspecto que fomenta essa luta por significações, e que nem sempre está nos documentos “oficiais”, é a situação que a música erudita vive em relação a sua precária divulgação em diversos setores da sociedade, e consequentemente a baixa ocorrência de apresentações públicas em relação a outras manifestações musicais. No artigo *A música erudita no mercado fonográfico brasileiro atual: mitos e realidades* (MOLISTAS, 2005), é possível constatar o acesso à música erudita como um privilégio para poucos. Segundo o autor, as causas dessa situação vão desde a extinção do ensino de música nas escolas, passando pela grande diminuição do hábito de se escutar música erudita “na maioria dos lares brasileiros”, até a falta de apoio estatal e privado, bem como o pouco investimento por parte das grandes gravadoras desse gênero musical. Vale lembrar que não há nesse texto a intenção de averiguar a veracidade dessas informações, e sim, trazer a compreensão de que esse é um discurso a ser investigado como parte da trama discursiva que gera mecanismos de inclusão e exclusão de determinados modos de ser um músico.

Percebo na cidade de Santa Maria, assim como em minhas “andanças” pelo Estado do Rio Grande do Sul, que realmente há um cenário menos profícuo ao desenvolvimento da música erudita em relação a outros gêneros musicais como o sertanejo, o pagode ou o axé baiano. Fazendo um breve relato sobre minha impressão dessa “realidade”, não é oneroso constatar que há um público maior para os eventos que propõem os estilos musicais supracitados. Muitas pessoas não possuem experiência alguma com os estilos musicais que não são apresentados nas rádios e nos programas de televisão com maiores audiências – que é o caso da música erudita e do jazz, por exemplo. Isso gera uma menor procura por concertos de orquestras, ou recitais de música erudita, pois, uma vez que não há conhecimento de causa, não há interesse por parte do público em assistir a essas apresentações.

Tenho alguma experiência na área de produção de espetáculos musicais. Nos últimos cinco ou seis anos realizei trabalhos de criação e direção musical solicitados por produtoras culturais da cidade de Santa Maria. De um modo geral esses trabalhos são fruto de uma demanda gerada por leis de incentivo fiscal, que têm por objetivo fomentar a cultura. Nesse tempo foi possível perceber que não é qualquer projeto que é “viável” realizar. Montar um projeto que faça um tributo a Ivete Sangalo⁶, é bem mais realizável do que montar um espetáculo de jazz, ou de música autoral, por exemplo. Ao escolher como temática de um espetáculo um compositor ou artista renomado e com grande apelo midiático, o trabalho de divulgação do espetáculo – que é quase um trabalho que tenta convencer o público de que será um bom show, e assim despertar sua vontade de assistir – se torna mais fácil. Ao contrário disso, se o espetáculo apresenta uma temática desconhecida do grande público, como por exemplo, um show instrumental ou um cantor com composições autorais e inéditas, a possibilidade de lotar a platéia do teatro é bem menor.

Do mesmo modo que há uma lógica essencialista de seleção do que pode e do que não pode em espaços musicais que têm como *lócus* o “fora da universidade”, há também, de modo não menos intenso, uma negociação que busca estabelecer fronteiras do que pode ou não entrar no mundo acadêmico. De acordo com o material das entrevistas, constata-se que há uma preocupação com

⁶ Cantora Baiana com ampla divulgação nacional.

essa predominância, uma vez que a música popular é considerada fora dos padrões. “Como há um declínio de conteúdo musical, por exemplo, se comparar a música popular da década de 60 e 70, com a que se faz hoje, só no ambiente da música popular tu observa um declínio técnico e de conteúdo das músicas” (MÚSICO A, entrevista em 14/01/2011). Isso significa que de acordo com os aspectos técnicos e de conteúdo considerados legítimos na prática musical, segundo um discurso acadêmico, a música popular tem um histórico negativo, e também por esse motivo, a música erudita deve estar salvaguardada na universidade

Esses são alguns dos fatores que contribuem para uma segmentação entre música erudita e música popular, corroborando com as “tentativas” de exclusão, tanto da música erudita em relação a espaços extra – acadêmicos, quanto à música popular em relação à academia. Esses são alguns mecanismos que operam na legitimação de saberes, na segmentação e demarcação de fronteiras culturais. São campos discursivos que dispersam enunciados sobre o que é permitido ser considerada como música erudita ou popular. São “tentativas” de demarcar fronteiras, que produzem determinados significados. Falo de “tentativas”, pois não estou tratando de dicotomias, mas sim de culturas híbridas, que apesar de toda essa luta apresentada, podemos ver compositores como Tom Jobim, Villa-Lobos, ou o argentino Astor Piazzola, os quais já extrapolavam essas barreiras deslocando conceitos rígidos que “tentam” categorizar a música. Outra fissura dessas “tentativas” é a criação do curso de Música e Tecnologia, que, de certo modo, dá início a um processo que está negociando e misturando conceitos até então tratados como segmentados pela academia (trato com mais profundidade esse assunto posteriormente).

Também não é minha intenção dizer que as práticas essencialistas estão, ou irão acabar; pelo contrário, creio que isso faz parte do processo de que “todo grupo que quer diferenciar-se e afirmar sua identidade faz uso tácito ou hermético de códigos de identificação fundamentais para a coesão interna e para proteger-se frente a estranhos” (CANCLINI, 2008, p. 164). No caso descrito acima, o que diz respeito às demarcações realizadas pelas falas docentes da universidade, a utilização desses códigos opera uma legitimação em prol de uma música culta, e marca o que é diferente a um conjunto de conteúdos academicamente aceitos. Aqui há uma relação do campo da música na academia com um passado

ocidental/europeu/erudito, e a universidade serve como o *locus* para a realização de uma ritualização que reverencia esse gênero musical. Aqui fica claro a relação de poder e saber que é colocada em movimento em um intento de significação. Frente às resistências contemporâneas que articulam algumas relações e efeitos entre música erudita e as demais manifestações musicais, a academia coloca em prática uma política que elege determinados saberes e exerce uma imposição de significados que diz que a universidade deve manter em seus currículos apenas a música culta. Com isso, ser culto requer desenvolver um repertório de bens simbólicos que dizem respeito limitadamente aos conteúdos de um fazer musical “ocidental/europeu/erudito”.

Luedy (2006) elenca algumas discussões que abordam as relações entre música popular e instituição acadêmica. Sua observação alega que há um discurso educacional conservador que se configura como um mecanismo de exclusão da cultura musical popular por parte da universidade.

É importante destacar que as concepções tradicionais e conservadoras de cultura encontram-se vinculadas a noções tradicionais que compreendem arte como esfera exclusiva do belo e da transcendência estética, desimpedida e salvaguardada de interferências extremas. Para ambas, as formas populares mais contemporâneas representam uma anomalia, um desvio e, por tanto, uma ameaça (LUEDY, 2006, p. 104).

Há uma forma específica de organizar o conhecimento nesses currículos. Essa forma é gerida com base nas formas de representar o que a música erudita européia propõe. O fato de a universidade optar por esse enfoque no ensino, não criando espaços para outros modos de fazer música, faz com que o curso sofra ações de resistência por parte de candidatos ao vestibular, ou até mesmo de alunos e professores do curso. Isso demonstra a fragilidade, e ao mesmo tempo a impossibilidade de manter um curso de música com uma identidade fixa. Em reportagem no jornal Zero Hora, Prikladnicki (2011) anuncia a oferta do novo curso de bacharelado em Música Popular na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, comentando que “muitos alunos hoje se sentem mais à vontade para tocar, nos intervalos das aulas, músicas que não fazem parte do repertório erudito que estudam do lado de dentro das salas”. Na mesma matéria, intitulada “boas-vindas ao popular”, aponta-se que há uma “nova geração disposta a enfrentar o velho tabu de que a cultura de massa não seria digna de interesse acadêmico”. Abaixo, trago

um excerto com a narrativa de um ex-aluno da UFSM, exemplificando as negociações movimentadas nessa ordem discursiva.

A UFSM hoje é os bacharelados e licenciatura, e agora o curso novo de tecnologia. Esses cursos têm uma definição: o bacharelado forma um concertista, ponto. Essa é a proposta. Quem ingressa em um curso desses tem que aceitar isso. [...] Do meu ponto de vista, pensando nos bacharelados, a universidade pública esquece outras possibilidades. [...] Quando a universidade pública federal escolhe só um tipo de música na sua formação, como a clássica, pra mim ela está faltando, pelo seguinte: [...]. E não estou dizendo que música erudita não é importante, não é isso. Acho que é importante para o desenvolvimento humano, e exercício de pensamento, e é uma obra de grande valia artística. Não questiono isso. Então, compartilho da idéia de que se dedicar única e exclusivamente à música erudita, é limitar possibilidade da universidade pública (MÚSICO B, entrevista em 21/12/2010).

Todavia, a agenda aqui sugerida, não trata de encontrar o melhor molde para um curso de música. Na perspectiva que trago, o que interessa é discutir sobre as práticas que operam na legitimação de alguns saberes, produzindo e regulando certos modos de ser músico. Os sentidos produzidos nessa trama estão falando de uma identidade que propõe um “ser músico erudito”, preocupa-se em “modernizar” o conjunto de conhecimentos a serem utilizados na sua futura atuação profissional, e ainda há uma preocupação em ter como produto final um profissional que seja capaz de atuar no mercado de trabalho. Nesse sentido, os PPPs se configuram como um dos espaços nos quais se constituem e se transformam os saberes, os discursos e os enunciados que normatizam as “verdades” desse campo cultural. Existem alguns saberes – que circulam pelo campo da música erudita – que são materializados e operam as condutas dos sujeitos. No entanto, quando as ações de “melhoria” são articuladas, isso acontece com esse caráter estratégico, que negocia, entre outras coisas, as tradições da música erudita com as lógicas do mercado e também a música popular.

Cabe aqui manifestar que este trabalho não tem o interesse de negar a música erudita nas práticas curriculares. Não quero acentuar uma rivalidade entre música popular e música erudita. Também não tenho a pretensão de ignorar toda a história e a “bagagem” de conteúdos, repertórios, metodologias, estéticas, compositores, e demais aspectos que a cultura musical erudita produziu e ainda produz nesse campo do conhecimento. Ao contrário disso, compreendo que esses conteúdos são indispensáveis em uma graduação que tem como abordagem a

música, e que, realmente, há uma grande necessidade de políticas que contribuam para uma maior fomentação e divulgação dessas obras, para que nunca perca seu lugar na academia, e mais que isso, que consigamos conquistar mais espaços para esse fazer musical também fora dos muros da universidade.

Entretanto, a discussão que proponho, está no âmbito de questionar uma prática pedagógica que ofereça uma relação unilateral e excludente de música. Busco um olhar que atente a outras músicas, que trate a formação profissional do músico com os pés em um mundo contemporâneo, heterogêneo e de difíceis possibilidades de estabelecer fronteiras entre músicas. Este olhar deve aceitar a condição de possibilidade de um músico que está constantemente imerso em um movimento de diálogo, que mantém incessantes relações de tensão, negociação, invenção e reinvenção de suas identidades. Um olhar para um mundo que precisamos diariamente negociar música, sociedade, mercado de trabalho, “bem estar social”, retorno financeiro para investidores, etc. Por fim, advogo no sentido de propiciar um diálogo entre as diferentes músicas, ampliar o leque de possibilidades.

6.3. O curso de Música e Tecnologia como um efeito discursivo:

Aqui destaco uma das fissuras que despertam meu interesse em conceber este capítulo. O regime de verdade disperso nas propostas pedagógicas dos cursos de música, baseada no repertório erudito europeu, parece estar imerso em uma relação de negociação com novas formas, novos conteúdos e novos olhares para o ensino de música na universidade. Como efeito, através de uma série de transformações e produções de saberes, percebe-se a criação do novo curso de bacharelado em Música e Tecnologia. Essa criação demonstra que apesar da luta da universidade em manter um núcleo erudito de música como base dos conteúdos, negocia sua identidade, despende sua atenção para a necessidade de oferecer novas opções de cursos. Este curso em especial, apresenta o efeito de imbricadas relações de poder e saber que fazem circular uma luta por significados entre os tradicionais conteúdos acadêmicos com novos conhecimentos que abordam desde a música popular às novas tecnologias.

Trabalhou-se com a hipótese de que esse curso novo não surge isoladamente, neutro de relações de poder e saber. Sua emergência só é possível

dentro de um conjunto de práticas discursivas que deslocam e produzem significados entre si. Retomo aqui meu entendimento sobre a questão de uma circularidade discursiva entre a “escola da vida”, dos “ditos acadêmicos” e de aspectos do mercado de trabalho. As significações que circulam no interior de cada uma dessas redes discursivas, assim como as relações estabelecidas entre elas, que têm como efeito os deslocamentos discursivos que conduzem alguns enunciados no sentido de desencadear a criação desse novo curso.

Início, então, retomando a análise realizada nos “documentos oficiais”, o qual apontou para um discurso “acadêmico” que demonstra uma preocupação no sentido de aperfeiçoar as práticas pedagógicas e ampliar as ofertas de cursos que também estejam atentos ao mercado de trabalho.

Justifica-se a proposta para o Curso de Música e Tecnologia a partir do Projeto Político-Pedagógico da UFSM (2000) numa ação desencadeada a partir das necessidades apontadas com a criação de novas opções do Bacharelado pelo projeto REUNI. Para isso, apresenta-se uma matriz curricular que pretende uma integração prática e teórica no âmbito do conhecimento musical, tecnológico, ou técnico-musical (UFSM, 2011).

Ao mesmo tempo, pretende-se a ampliação de espaços para atuação do futuro profissional de música. Neste sentido, a criação deste novo curso é justificada pela crescente e constante questionamento para esta demanda durante o processo da prova específica do vestibular para música, como também através de alunos dos nossos atuais descontentes com suas opções (UFSM, 2011).

Para a criação, ou até mesmo reformulação de cursos ou currículos acadêmicos o corpo docente responsável por essa elaboração precisa eleger alguns parâmetros que norteiam esse trabalho. No trecho citado acima nota-se que nesse caso, da criação do bacharelado em Música e Tecnologia, os parâmetros utilizados como referência circularam entre as propostas pedagógicas que regem a instituição (PPP-UFSM) e exigências advindas do REUNI. Também se destaca a orientação em criar novas opções de estudo para atender uma área do conhecimento que não havia sido contemplada até o momento – área que trata das relações entre música e novas tecnologias.

Essas práticas são ao mesmo tempo causa e efeito de ações que desestabilizam as práticas curriculares e criam novos discursos e enunciados. Até então, a formação de um profissional para atuar com tecnologias ligadas à música era realizada exclusivamente fora da universidade – na “escola da vida”. Ou seja, os

modos de aprendizado nessa área transitavam apenas naqueles espaços já descritos nesse texto: aprender com ajuda de amigos, parentes, com auxílio de livros ou materiais obtidos na internet ou durante a própria atuação profissional, por exemplo. Entretanto, os modos de atuação desses profissionais não eram considerados satisfatórios aos olhos acadêmicos. Com isso, a partir do ano de 2011 esse conteúdo passou a fazer parte das práticas curriculares do curso de música da UFSM através do bacharelado em Música e Tecnologia.

O curso novo de áudio e tecnologia vem criar um vácuo. Eu já passei muitas situações desconfortáveis por causa de técnicos de som que são incompetentes. Às vezes as pessoas até têm o conhecimento técnico, sabem utilizar os aparelhos e tal, mas não escutam, não têm ouvido para a música. [...] Eu sempre achei que o operador de som é um músico. Pois é dele que depende quase tudo em um processo de gravação ou de sonorização (MÚSICO A, entrevista em 14/01/2011).

A citação acima é um excerto da narrativa de um docente, a qual está assumindo uma função de enunciado, ou seja, está estabelecendo uma condição de possibilidade da existência de um profissional que articula música e tecnologia. O que está em jogo é a “tentativa” de estabelecer fronteiras entre o que pode e o que não pode ser dito a respeito desse profissional, isto é, há uma “tentativa” de regulação, de formatação de um modo de ser desse profissional, que entende que não basta apenas entender de aspectos técnicos de gravação, é preciso, além disso, aprender conteúdos relacionados com a música. Então, o jogo continua, ou seja, não é a criação de um curso com novo foco que irá acabar com as “fronteiras entre academia e “escola da vida”, as “tentativas” são constantes, e seus resultados são contingentes.

É importante ressaltar que a instituição acadêmica produz sentidos ao elaborar suas propostas pedagógicas, no entanto a academia não é “dona” de um poder e não confere uma posição superior de caráter hierárquico. O que acontece é que esse discurso está imerso em um campo onde o poder é colocado em movimento a partir das tentativas de imposição de sentidos e das resistências operadas pelas diversas instâncias dispersas nessa trama discursiva. Um exemplo disso é encontrado nos trechos que defendem a não priorização do mercado de trabalho como objetivo principal da formação oferecida pelas graduações. No entanto, a necessidade de inserção dos alunos egressos no mercado de trabalho cria algumas fissuras nesse discurso, fazendo com que a universidade não consiga

se ausentar dessa preocupação de maneira plena, e com isso se veja obrigada a negociar.’

Nessa negociação a circularidade entre conteúdos eruditos, conteúdos extra-acadêmicos e o mercado de trabalho ganham força, se dispersam, se misturam e trazem novas significações. Nos trechos abaixo, apresento uma narrativa que demonstra uma estratégia para separar a “arte como arte” de uma lógica que obedece ao mercado de trabalho.

Os cursos de artes da universidade é claro que têm como objetivo formar profissionais que consigam colocação no mercado, mas não é apenas isso. [...] A arte em si, não tem outra função que não seja ela mesma. Entenda arte como arte, não como indústria cultural. [...] Então os cursos de artes em geral eles estão tentando formar artistas, e não agentes da indústria cultural, que é outra coisa (MÚSICO A, entrevista em 14/01/2011).

Esse mesmo entrevistado falando sobre o curso de Música e Tecnologia:

O próprio nome já diz: Música e tecnologia. A tecnologia sempre é uma aplicação prática de algum conhecimento científico ou artístico. Então a tecnologia é mercado de trabalho. Ninguém inventa alguma coisa tecnológica, só pelo fato de querer inventar, sempre é uma necessidade da sociedade em termos de que ela precisará ser aplicada em alguma ação. Então, esse é um curso fortemente ligado ao mercado de trabalho. Diferentemente das artes, ou da música mais especificamente, que as inovações da música são feitas pelos músicos com o objetivo artístico, na tecnologia não [...] Mas, exatamente, é um curso bem mais ligado nesse aspecto de mercado de trabalho (MÚSICO A, entrevista em 14/01/2011).

A criação desse curso, de acordo com essa narrativa, é evidentemente regida pelos enunciados dispersos nas redes discursivas dos “ditos acadêmicos”, da “escola da vida” e do mercado de trabalho. Aqui é apresentado um cuidado em preservar uma música considerada como “arte” - isso expõe uma eleição de “uma” espécie de música. Paralelamente é apresentada uma estratégia que respeita os enunciados colocados por discursos militantes pela criação de novos cursos que estejam atentos ao mercado de trabalho. Essas práticas discursivas movimentam um jogo de captura e resistência, que surge das práticas curriculares eruditas e as experiências articuladas nas relações de poder e saber com artefatos contemporâneos da mídia, da música popular, e da necessidade proposta por uma lógica econômica.

Apresento, então, a criação do curso de Música e Tecnologia, como um efeito da circularidade acima referida. Essa circularidade está presente na heterogeneidade discursiva desse campo cultural, que é observada no movimento dos enunciados que falam de sujeitos: engajados com a transformação social, em prol do coletivo, contribuindo com a redução das desigualdades sociais; de sujeitos empreendedores, que devem trabalhar por uma lógica do mercado; por sujeitos que produzam “arte”; por sujeitos que praticam atividades com música popular; dentre tantos outros discursos. A conclusão que quero mostrar é que não há discursos isolados, o que existe é uma convivência dentro dessa heterogeneidade.

Se por um lado o músico tem suas condutas moldadas pelos discursos acadêmicos, é inevitável considerarmos que esse sujeito também é alvo de subjetivações de lógica mercadológica. Um indício disso são as reformulações que reivindicam por um currículo que tenha uma maior atenção a aspectos do mercado de trabalho. Nesse sentido, tanto os “ideais” acadêmicos e cunho “humanista”, quanto à necessidade de formar profissionais que possam desempenhar um papel de caráter econômico, que ajude a gerar riquezas para o sistema, e que ao mesmo tempo possa sanar suas necessidades financeiras, estão em constantes jogos de negociação, imposição e resistências, atuando como protagonistas nesse processo de constituição das identidades.

7. O Mercado de Trabalho

7.1. Articulações

Em uma de minhas viagens a trabalho (dezembro de 2011) tive a oportunidade de participar de uma “troca de ideias” sobre um assunto que “assombra” o músico, que diz respeito à seguinte questão: a escolha do repertório, ou seja, o que tocar? O que agrada o gosto do músico ou o que o público quer ouvir?

A conversa iniciou quando discutíamos sobre a permanência ou não de duas músicas muito conhecidas pelos apreciadores de música nativista: Merceditas e Km 11⁷. Havia duas hipóteses enunciadas pelos interlocutores: a primeira defendia a “não” inclusão dessas músicas no repertório, alegando que eram muito tocadas, e que a função do show deveria ser de apresentar novidades ao espectador - músicas desconhecidas e as composições. A segunda hipótese, contrária à primeira, foi de que essas músicas não acrescentariam nada ao show e aos músicos, pois, “tocar isso dá até vergonha, não agüento mais tocar essas músicas. Imagina se há um músico assistindo” (fala de um de meus colegas).

Entretanto, outro argumento foi proferido e criou certa tensão na discussão. “Temos que tocar isso, pois é isso que o povo quer escutar”. Esse novo argumento defende tocar essas músicas “conhecidas” pelo próprio fato de elas serem extensamente divulgadas, e assim ter mais certeza de aceitação. O assunto prossegue alegando que não é possível trabalhar de forma satisfatória se não estivermos respeitando o que o mercado exige. “Não conseguiremos vender shows em quantidade suficiente para nos sustentar se não montarmos um repertório vendável” (Diário de observação, em 20/12/ 2011).

A situação descrita no trecho supracitado apresenta a negociação que está se desenvolvendo diante de uma questão que envolve não apenas o gosto musical dos integrantes do diálogo, mas também as estratégias que esses músicos utilizam para inserir-se no mercado de trabalho. A negociação está sendo realizada em torno de dois enunciados, um diz respeito às práticas que o músico deve colocar em movimento para ser legitimado como um bom profissional perante a crítica de seus colegas de profissão, e o outro é o enunciado que rege um fazer musical preocupado com sua vendagem, ou seja, a música como produto para ser comercializado.

⁷ Apesar de serem argentinas, são músicas extensivamente apresentadas em eventos musicais, e rotuladas como gaúchas.

Como já dito anteriormente, a experiência que o músico tem durante sua trajetória profissional (ou pré-profissional-durante seus primeiros contatos com a música) é atravessada por uma série de práticas discursivas que atuam na constituição das identidades desses profissionais. As predileções musicais “herdadas⁸” pelos pais, ou o fato de participar tocando em uma escola de samba, ou em uma banda de rock, operam relações de poder e saber que produzem significados sobre esse sujeito. Quando o sujeito opta por estudar em uma universidade em um curso com ênfase na música erudita européia, ou, ao contrário disso, resolve estudar jazz com professores particulares, independente de sua escolha, ele estará adentrando, a cada situação, em um diferente universo discursivo. Caberá a esse músico negociar esses significados com os que anteriormente já havia tido contato, e adiante, negociar com os novos significados que irá encontrar em outros campos discursivos que eventualmente possa estar exposto.

O trânsito do músico por uma multiplicidade de experiências apresenta um processo de amplas e constantes significações e ressignificações de entendimentos sobre música, estilos musicais, áreas de atuação e perfis profissionais. Com isso, é possível afirmar que a dinâmica que delineia o espectro das compreensões desses significados é ampla e contingente, ultrapassando questões puramente estéticas da arte. Desse modo, quem opera as negociações que lutam por significação nessa multifacetada cadeia produtiva da música são as infinitas articulações entre os modos de fazer música e de ser músico. Assim, a condição de estar exposto a diferentes possibilidades de atuação no mercado de trabalho, bem como uma diversidade de estilos musicais, viabiliza um processo de constituição de identidades híbrido, e afasta a ideia da existência de culturas musicais segmentadas e estáveis.

Trato aqui sobre a constituição de identidades na contemporaneidade, de modo a não pensar a produção de culturas musicais como algo puro e isolado, mas sim propondo uma discussão repensada a partir da hibridação. A partir desse pressuposto realizo uma investigação sobre as negociações e as estratégias que são usadas para que o músico adquira respeito perante seus semelhantes e ao

⁸ Não utilizo a palavra herdar com um sentido de herança genética, mas sim uma herança que é articulada pelas relações estabelecidas no cotidiano familiar, de modo que as predileções musicais do pai estão produzindo determinados significados para seu filho.

mesmo tempo consiga inserir-se no mercado de trabalho. É através dessa linha de raciocínio que este texto analisa os processos que desestabilizam as fronteiras entre música da academia, música popular e as possibilidades e necessidades para atuar no mercado de trabalho, ou seja, que estratégias e negociações são operadas dentro dessa trama, e que discursos aqui circulam.

7.2. Que mercado de trabalho é esse?

Para realizar a análise desse trecho tomo como base as articulações realizadas nos capítulos anteriores que trataram de abordar sobre os discursos da “escola da vida”, dos discursos acadêmicos, etc. Contudo, a investigação desenvolvida nos trechos perpassados tratou dos enunciados “econômicos / empreendedores” de forma superficial, e por esse motivo pretendo agora aprofundar essa discussão, considerando pertinente articular alguns parágrafos sobre o seguinte questionamento: Que mercado de trabalho é esse? Que espaços o músico tem para desenvolver seu trabalho? Ou pelo menos, o que dizem as narrativas sobre o mercado de trabalho?

Se pensarmos em um mercado voltado para a especialidade elegida pela universidade, que é a música erudita, as principais oportunidades são orquestras, corais, ou espaços educacionais onde os músicos atuam como professores. Já os músicos da “escola da vida” atuam frequentemente em bares, casamentos, casas noturnas, etc. Observo ainda uma atuação de músicos como produtores e técnicos de gravação em estúdios de gravação ou em seus próprios “home studios”. Entretanto, é raro, e cada vez mais difícil, atuar profissionalmente de modo a respeitar fronteiras que, teoricamente, propõem separação e estabilidade nas áreas de trabalho da música. Quando se escolhe uma das opções da graduação em música, poderia se pensar, que o sujeito egresso será capaz de atuar somente na área que escolheu, sem precisar alçar outros vôos e investir em novos aprendizados. No entanto, o que se vê são músicos com formação erudita tocando em bandas de rock, músicos populares cursando licenciatura, licenciados atuando com música publicitária, e assim por diante. No dia-a-dia da profissão, esses sujeitos se deparam com a constante necessidade de entender novos modos de ser um músico, e o efeito disso é um progressivo investimento em estudos que vão

além dos conteúdos musicais, abarcando conhecimentos de informática, marketing, e empreendedorismo, etc.

A minha experiência profissional mostrou-me o quão é importante investir em estudos que possibilitem boa técnica de instrumento, conhecimentos aprofundados sobre harmonia e improvisação, e ainda um razoável entendimento e fluidez ao executar diversos estilos musicais. Isso acontece porque não há uma demanda quantitativamente satisfatória de trabalhos em uma área específica – como, por exemplo: ser contrabaixista de banda de rock -, e isso me obrigou a aprender outros estilos, para que eu tenha a possibilidade de atender a mais propostas de trabalhos. Entretanto, vejo que mesmo músicos com conhecimentos e habilidades para tocar em vários estilos musicais, isso pode não ser suficiente. Deste modo, vejo um esforço de alguns profissionais no sentido de “administrar” suas carreiras, pensar em gravar o disco, em preparar espetáculos que sejam de agrado do público, ou do contratante, e, deste modo, ter uma gama de possibilidades para que aumente minhas chances de contratação de seus trabalhos.

A atividade profissional do músico é atravessada também por uma cadeia produtiva que inclui a necessidade de formatar projetos para oferecer a diversos mecanismos que colocam a área em funcionamento. Na cidade de Santa Maria é fácil observar esses mecanismos, quando vemos uma quantidade considerável de projetos culturais financiados pelas LICs⁹, entre eles gravações de CDs de artistas locais, promoção de festivais de música, Feira do Livro da cidade, FEISMA¹⁰, projetos sociais como o CUICA¹¹, dentre muitos outros. Esses mecanismos geram uma série de oportunidades profissionais em diversas “subáreas” da música: instrumentistas, professores, produtores musicais, arranjadores e técnicos de som. Parece que atualmente o chamado 4º setor da economia – a cultura - está em plena ascendência. Segundo Yúdice (2006) as ações de incentivo à cultura já não visam apenas à criação e fruição com um fim exclusivamente artístico, e sim traçando objetivos de caráter econômico e sustentável. O autor destaca os discursos que

⁹ LIC = Lei de Incentivo à Cultura. São ações estatais que visam promoção cultural tanto na esfera federal, como a estadual e municipal. O mecanismo dessa lei é baseado no roteamento de uma parte dos impostos de empresas que iriam para os cofres públicos e são destinados para projetos culturais.

¹⁰ FEISMA: Feira da indústria de Santa Maria que destina espaços culturais com apresentações musicais e cênicas durante sua programação. Essa feira, apesar de ser da indústria, setor que possui o capital financeiro, leva uma das maiores fatias do montante destinado pela LIC municipal.

¹¹ CUICA - Cultura, Inclusão, Cidadania e Artes: é um grupo de percussão, formado por crianças e jovens da Periferia de Santa Maria, caracteriza-se como um Projeto de Inclusão Social com ampla atuação artística e educacional na cidade. Maiores informações: <http://cuica.art.br/>.

defendem um desenvolvimento cultural sustentável em documentos elaborados por entidades como o Banco Mundial e de setores políticos como o Partido dos Trabalhadores - PT (Teses dos Setoriais de Cultura) que entendem a cultura como um importante ativo econômico e social no sentido de que pode gerar renda, inclusão, cidadania e bem estar social. “O apoio às atividades culturais tem um profundo efeito no bem-estar, na organização social e no funcionamento da sociedade” (WOLFENSOHN 1999 apud YÚDICE 2006, p. 114).

A concepção de arte da Modernidade, que prevê seu desenvolvimento em prol de um valor estético e autônomo, tem sua estrutura abalada pela dinâmica socioeconômica que as práticas de mercado neoliberais colocam em movimento na contemporaneidade. Essa dinâmica contribui para estimular a dependência de bens artísticos de instâncias que extrapolam o âmbito estético, e passam a ser regulados também por aspectos econômicos. Com isso, não é possível restringir a identidade de um músico a um conjunto de práticas e significados de determinados estilos musicais como a música erudita, o jazz e a bossa nova, dentre outros. A rede de significações que atravessa discursivamente o músico é constituída de um espaço cultural muito heterogêneo que coloca em movimento complexas articulações entre estilos musicais, modelos de aprendizado (dentro e fora da academia, internet, com professor ou sem professor, etc.), espaços de atuação profissional, possibilidades de produção e divulgação de seus produtos musicais, etc. Na prática, esse sujeito vai precisar burlar regras essencialistas que determinam alguns estilos musicais como dignos, e articular atividades profissionais segundo um princípio que tem lógica de funcionamento baseada na venda de seu produto musical.

Observo dois aspectos que parecem nortear as condutas dos músicos: o primeiro mostra uma ampla gama de possibilidades de atuação profissional, deslocando um perfil tradicional de músico que é instrumentista, professor ou maestro, para um sujeito que tem um poder de escolha acrescido de um considerável número de novas atividades: produtor musical, diretor e professor de ONGs, compositor de trilhas para cinema, televisão, internet, produtor cultural, dentre outros, e que além de ter mais opções de escolha vê a necessidade de escolher mais de uma, e, muitas vezes, esse profissional assume diversas funções ao mesmo tempo. O segundo aspecto é uma consequência do primeiro, pois no momento em que as possibilidades de atuação profissional são redefinidas, o padrão que averigua o “estar apto” a exercer determinadas atividades tem seu

espectro alargado. Como efeito, apenas freqüentar um curso universitário, ou apenas aprender a tocar um instrumento em um determinado estilo, não é suficiente para suprir as necessidades simbólicas e econômicas do indivíduo.

7.3. O músico-empREENDEDOR:

No que se refere aos modos de ser, um músico, na contemporaneidade, seria difícil tentar uma sùmula que pudéssemos usar como modelo para explicar a identidade desse sujeito. O que podemos afirmar é que o ideal moderno, que apresenta um modelo eurocêntrico romântico de ser um músico, dá lugar a práticas de profissionais preocupados em estar maximamente preparados para o mercado de trabalho e capazes de atitudes que possibilitem o sucesso de seus empreendimentos. Isso não significa dizer que anteriormente o músico não buscava o êxito de seus empreendimentos, mas sim, que o “empREENDEDORISMO” tem seu foco deslocado, ou seja, além de se tornar um exímio instrumentista, esse músico agora precisa também ser um bom administrador de sua carreira.

O espírito empresarial vem assumindo um papel e um grau de influência crescente nas diversas instâncias da vida social, colaborando sobremaneira na produção de significados e na constituição das identidades dos indivíduos de nossa sociedade, configurando-se em um importante mecanismo de produção de verdades. Há uma nova razão governamental, que não está governando as coisas, as pessoas, as propriedades, mas sim o interesse que as pessoas têm em adquirir casas, realizar viagens ao exterior, ter o carro do ano ou o computador de último lançamento. Este é um modo de governo com maior eficácia e menor esforço, que procura intervir, no sentido de ações de imposição e de violência, de maneira mínima possível sobre os indivíduos. Esse novo modelo tem o “mercado” como princípio regulador acerca das verdades que normatizam os sujeitos.

O governo em seu novo regime é, no fundo, uma coisa que já não tem de ser exercida sobre sujeitos e sobre coisas sujeitadas através desses sujeitos. O governo vai se exercer agora sobre o que poderíamos chamar de república fenomenal dos interesses. Questão fundamental do liberalismo: qual o valor de utilidade do governo e de todas as ações do governo numa sociedade que é a troca que determina o verdadeiro valor das coisas? (FOUCAULT, 2008b, p. 63)

Essa nova configuração social torna a obtenção de lucros como uma das atividades cruciais para a vida do indivíduo. Esse fenômeno tem como efeito a movimentação de um enunciado que prescreve ao homem contemporâneo a necessidade cuidar de seus interesses financeiros, e para isso, assim como um executivo trata sua empresa, cada sujeito deve buscar agregar em sua identidade a característica de “homem empreendedor”. Devo ressaltar que os interesses não obrigatoriamente circulam somente no âmbito financeiro/econômico, e que além do lucro, os indivíduos também lutam por seus interesses simbólicos. Entretanto, meu interesse é argumentar no sentido de que não há a possibilidade de abstrair-se totalmente de interesses econômicos, e que as relações estabelecidas pelos sujeitos em suas práticas sociais são atravessadas, em maior ou menor grau, por mecanismos que forçam a constituir-se músico não apenas pensando em repertório, técnica de instrumento, ou teoria musical, mas isso tudo sendo pensado em um âmbito econômico. É negociando com essa lógica que o músico precisa atuar, não sendo possível apenas tocar um instrumento, mas sim, ser empreendedor de si mesmo, e entender que sua “arte” é um produto e que deve resultar em lucros.

Sim. Empresa no sentido de organização, de necessidade, de disciplina, métodos, ações. A empresa, com suas facilidades atuais de funcionamento e impostos facilitando a execução de qualquer trabalho, e abre caminho em qualquer empresa. O empreendedor vê o mercado como um todo. O músico vê a música como um todo. Talvez eu possa citar aqui o binômio ideal: músico empreendedor (MÚSICO C, entrevista em 20/11/2011).

O trecho acima é a resposta de um dos entrevistados sobre o seguinte questionamento: Você pensa sua carreira como uma empresa? A resposta mostra a estratégia que o músico utiliza para que o resultado do seu trabalho seja positivo tanto em aspectos econômicos quanto simbólicos. Segundo o entrevistado é preciso cuidar bem da música e também do mercado. Ver o mercado e a música como “um todo” denota que para esse músico é preciso trabalhar as questões relacionadas a habilidades e aptidões musicais para que se chegue a um resultado satisfatório, e aliado a isso, está a produção de um sujeito – empresa, que se organiza de acordo com as normatizações do mercado, e entende que para

conseguir vender seu trabalho precisa estar em dia com suas habilidades de empreendedor.

Contudo, os interesses econômicos dos indivíduos geram outra prática: a da concorrência. Essa concorrência ensina o modo de comportamento necessário para se utilizar durante as práticas profissionais, propondo ao músico que realize investimentos em si mesmo como uma estratégia para enfrentar o mercado de trabalho. Aqui o espírito empresarial se torna parte das condições de possibilidades em que são engendradas as identidades dos músicos. As características específicas de um sujeito que estuda as sonatas de Beethoven precisam ser atualizadas, e agregar outras práticas –empreendedoras – em seu cotidiano profissional. Além de estudar o repertório e manter a técnica do instrumento é necessário criar um “produto” para a venda, isso implica ter um material de divulgação – CD demo, cartão de visita, site, blogs -, aprender a escrever projetos para editais e LICs, contatar com empresas privadas com a intenção de obter apoio financeiro para viabilizar seu show, a gravação do CD, por exemplo.

Comecei a atuar profissionalmente como músico na segunda metade da década de 80. As décadas de 90 de 2000 só trouxeram mais abertura, facilidade e reconhecimento para o músico. Lógico que muita concorrência também. (...) Santa Maria é uma cidade que forma e cria muitos músicos e artistas. (...) Mas infelizmente não nos paga o suficiente para isso, por isso, tantos músicos acabam indo embora. (...) Mas estou certo que a profissionalização de cada músico aqui é fundamental. (...) Aprendendo não só a tocar e cantar, mas a gerenciar sua profissão. (...) Atitude. Essa palavra, acho fundamental para qualquer iniciante e atuante (MÚSICO C, entrevista em 20/11/2011).

Nesse caso o entrevistado indica que o campo da música é permeado pela concorrência, e que para enfrentá-la é preciso investir em profissionalização. Para isso não basta apenas ter conhecimentos específicos musicais, é necessário aprender a “gerenciar sua profissão”, tendo “atitude” para tocar em frente sua carreira em busca de sucesso profissional. A narrativa ainda denuncia que uma boa remuneração é um aspecto importante, cuja ausência pode ser determinante na permanência do profissional na cidade. Consecutivamente, esse profissional levará em conta não só a cidade, mas também uma área de atuação que lhe ofereça maior retorno econômico.

Em outro excerto, cujo entrevistado é um diretor de uma ONG, observa-se também a necessidade de pensar a profissão como uma empresa. O entrevistado relata uma história sobre um encontro de ONGs de que participou juntamente com os componentes do grupo que coordena. O diretor argumenta que seu projeto era o único a não ser mantido financeiramente pela prefeitura de sua cidade. “Os outros grupos dependiam de prefeituras, e isso parece ter um efeito de falta de continuidade nos projetos”. O entrevistado ainda complementa dizendo que é preciso promover ações que viabilizem a estrutura do projeto em termos financeiros. “O que acontece é que se alguma coisa faltar, a gente vai correr atrás, o projeto não vai acabar, como no caso deles, que dependem da prefeitura, pois se a prefeitura faltar, acaba o projeto” (MÚSICO B, entrevista em 21/12/2011). Quando ele conclui que os projetos viabilizados por prefeituras são vulneráveis, e é melhor “correr atrás”, ele demonstra uma estratégia que negocia a arte com o econômico para garantir a continuidade do projeto, respeitando o enunciado do “músico empreendedor”, ou seja, pensando sua carreira como uma empresa.

Outra estratégia recorrente nas atividades que os profissionais entrevistados utilizam na busca pelo empreendedorismo é a exibida nas ações de músicos que entendem necessário realizar uma graduação, um mestrado, e ainda buscar conhecimentos extra-acadêmicos para atuar em outras áreas bastante específicas: músico em banda de rock, produção de jingles, de audiovisuais, dentre outras. São áreas distintas que demandam um significativo investimento em estudos direcionado para cada uma delas. O entrevistado MÚSICO D retrata sua ampla trajetória de estudos, e afirma ter passado por série de investimentos acadêmicos e extra-acadêmicos. “Sou formado em música – Licenciatura Plena – UFSM, mestre pela mesma instituição (...). Grande parte de minha formação se deu tocando em bandas de rock (...). Comecei de modo autodidata a atuar no mercado publicitário, em audiovisuais e teatro” (MÚSICO D, entrevista em 18/01/2011). Ele mostra que organizou sua vida profissional aliando um curso de graduação em licenciatura com as funções de ser instrumentista em bandas de rock, e ainda a atuação como produtor de audiovisuais, música para teatro e publicidade.

Em sua narrativa, observo a argumentação de que esses investimentos em estudos são usados como justificativa da sua capacidade em produzir um disco solo e criar uma produtora de áudio. Esse discurso coloca em movimento subjetividades de um modo de ser músico que necessita se legitimar através de um alto nível de

conhecimentos específicos, e para isso é preciso investir em estudos. Ou seja, com o avanço do capitalismo as capacidades humanas de produzir bens ou as habilidades específicas em uma área de conhecimento, adquirem um “valor de troca”, isto é, quanto mais especializado o profissional, maior seu valor no mercado de trabalho.

Argumentaremos, portanto, que o “humano”, um conjunto de capacidades, destrezas e aptidões próprias dos homens, adquire valor de mercado e se apresenta como forma de capital – entendido como uma soma de valores de troca que serve de base real a uma empresa capitalista (LOPES-RUIZ, 2007 apud COSTA, 2009, p. 18).

O autor que trata o assunto sob uma perspectiva foucaultiana diz que Foucault aponta uma mudança de entendimento a partir da Escola de Chicago, que descarta um estudo investigativo sobre os mecanismos de produção, assim como fazem os de perspectiva marxista, e passa a admitir uma análise da “relação custo/benefício”. Contudo, essa relação é “pensada e conduzida do ponto de vista daquele que trabalha, isto é, a partir do modo como um indivíduo economicamente ativo faz uso dos recursos que dispõe” (COSTA, 2009, p. 176). Abordar esse assunto em nosso contexto, “no mundo do músico e da música”, quer dizer que não faz sentido fragmentar a vida de um músico, de um lado em uma lógica romântica, em que ele deveria apenas compor ou executar músicas com um fim puramente artístico, e, por outro lado, o mundo do consumo, da música das grandes mídias, do mercado de trabalho, etc. Esse indivíduo negocia essas lógicas e se apropria do que lhe é de conveniência, ele se autogoverna e escolhe o que é melhor para ele. As relações de custo/benefício de um músico podem ser observadas nos investimentos que são feitos estudando em uma universidade, para adquirir um diploma, e em estudos fora da instituição, buscando aprender como funciona o mercado publicitário, ou uma banda de rock.

Nesse sentido, o músico estabelece uma conduta semelhante ao de uma empresa, pois traça sua carreira sob a perspectiva econômica da relação custo/benefício. Ser formado em um curso de música, por exemplo, pode gerar em prol do músico um status de superioridade simbólica entre seus pares, entretanto, esse “custo” de se graduar, nem sempre garante o “benefício” de produzir renda. Desse modo, o músico precisa continuar realizando investimentos, seja um mestrado, ou especializar-se em uma área de produção musical – através de leitura

de livros, ou pedindo ajuda para um colega que possa ensiná-lo – para que ele tenha maior êxito em sua produção de renda.

Entretanto, como alerta Foucault (2008b), não estamos falando de uma sociedade mercantilista, em que a trabalho do homem apenas tem o valor de troca, mas sim de uma sociedade da concorrência. Com isso, não podemos dizer que o mercado é o princípio absoluto da regulação social, mas sim que há uma lógica econômica que negocia juntamente com o simbólico, produzindo as identidades desses sujeitos. Aqui mora a chave do entendimento da governamentabilidade em que o “sujeito-empREENDEDOR” está inserido, pois ele passa a se governar, a escolher o que é melhor para si, não apenas consumindo, tendo custos ou despesas, mas sim fazendo um investimento em si próprio. O que está em jogo é “a pretensão de transmutar os indivíduos em sujeitos microempresas e de comercializar todas as relações humanas, a qualquer hora e em qualquer lugar, mediante sua inscrição em relações do tipo “concorrencial” (COSTA, 2009, p. 179).

Os enunciados do “músico empreendedor” colocam em movimento não só práticas puramente econômicas, mas sim uma rede discursiva que institui valores sociais que regulam as condutas dos indivíduos. Essa trama faz parte da rede discursiva do neoliberalismo, o qual respeita as regras dispersas pela lógica de um mercado de trabalho, ou seja, pelas normatizações do “econômico”. Contudo, o “econômico jamais pode ser considerado senão como um conjunto de atividades, e quem diz atividades diz necessariamente atividades reguladas” (FOUCAULT, 2008b, p. 226). Esse conjunto de atividades ensina determinado modo de ser aos músicos, criando um modelo de profissional que tem como identidade o “músico-empresa”. Uma vez que esse sujeito negocia com esses enunciados, as instâncias que procuram naturalizar um músico puramente erudito, ou puramente popular, não conseguem estabelecer fronteiras sólidas e estáveis.

8. Considerações

Responder

A realização deste trabalho tem como base responder aos questionamentos inicialmente formulados. Esses questionamentos emergiram durante a caminhada pesquisa, entre leituras, diálogos, desconfortos, “achados”, e ainda contaram com o aporte das considerações feitas pela banca de qualificação, e também pelas “muitas” sugestões do orientador desse trabalho – Luis Fernando Lazzarin.

Inicialmente, meu problema de pesquisa mostrou-se com amplitude demasiada. Essa foi uma dificuldade que procurei sanar na dissertação, buscando um foco, que sempre me escapará entre os dedos, pois as relações estabelecidas na constituição dos músicos entrevistados circulam por diversas instâncias produtoras de significados – escola, família, sociedade, mídia, por exemplo. Para solucionar essa questão, propus um registro que discute sobre as inter-relações entre as três redes discursivas citadas acima, e aponte para alguns modos de ser músico que emergem das relações de poder e saber entre elas. Com isso, não foi possível realizar um trabalho de análise de discursos específicos como, por exemplo: os métodos de música, eventos musicais, regulamentos de festivais, discos, programas de televisão, dentre outros. Nessa direção, meu esforço concentrou-se em torno da análise dos ditos sobre ser um músico que tem a necessidade de ser empreendedor, que precisa negociar sua identidade com as diversas estéticas e o mercado de trabalho.

A partir dos pareceres da banca procurei refinar alguns conceitos teóricos, reorganizar a estrutura do texto e aprofundar algumas questões sugeridas. Procurei realizar uma cuidadosa leitura sobre os pareceres da banca, e na medida do possível rever as problemáticas apontadas. Algumas sugestões como a de realizar um mapeamento sobre a educação musical e os estudos culturais, ou ainda tratar das questões relacionadas à nova lei que torna obrigatório o ensino de música nas escolas, não foram possíveis ser realizadas, devido ao tempo, ao espaço, e ao foco escolhido nesta pesquisa. Contudo, são questões que certamente irei articular em

novas pesquisas, pois não pretendo terminar minha vida acadêmica no dia da defesa dessa dissertação.

Retomar

A proposta desta pesquisa foi estudar como emergem alguns modos de ser músico profissional na cidade de Santa Maria, considerando que eles são produzidos a partir de disputas simbólicas que estão dispersas dentre as três redes discursivas tratadas neste trabalho: a “escola da vida” “os discursos acadêmicos” e o “mercado de trabalho”. Procurei nas narrativas dos entrevistados e nos documentos analisados como alguns ditos a respeito dos modos de aprendizagem e atuação profissional no cenário musical de Santa Maria circulam, produzem e regulam determinados modos de ser. Concentrei o foco da pesquisa na busca do entendimento sobre alguns modos específicos de ser músico: o músico popular, o músico erudito e o músico empreendedor.

Propus essa tríade analítica com muito receio, pois tinha o risco de estar criando categorias explicativas fechadas sobre alguns modos de ser específicos. Isso me causou certo desconforto durante todo o processo de elaboração deste texto, e por isso mantive a constante preocupação de que o texto tratou de um complexo processo que entende a constituição dos sujeitos sendo produzidas pela circularidade e a heterogeneidade dos discursos, sempre cuidando para não romper a tênue fronteira e passar a falar de modos separados e estanques de ser músico – de caráter essencialista. Minha intenção não foi falar de três modos diferentes de ser músico, mas sim, discutir de que modo os discursos atuam como um mecanismo de produção de significados.

O que pude constatar é que, de fato, esses discursos circulam, eles não necessariamente respeitam as fronteiras entre os modos de ser, ao contrário, se hibridizam constantemente. As delimitações de determinados modos de ser parecem não dar conta do caminho que um músico percorre para se constituir profissionalmente. Essas práticas são permeadas por constantes negociações entre música popular e erudita, repertórios, estilos musicais, por exemplo. Os sujeitos ainda demonstram uma recorrência na prática de negociar aspectos estéticos, ou artísticos, com aspectos econômicos. Isto é, não parece ser possível

instrumentistas, compositores ou cantores, constituir uma identidade que esteja exclusivamente sendo regulada pelas normas estéticas dos estilos musicais, ou de determinados modos de aprender e atuar, e sim, o que temos é uma produção regulada “também” por uma lógica econômica.

Há músicos eruditos, que atuam em áreas diferentes de suas áreas de formação. São pianistas ministrando aulas em escolas, violonistas que atuam como guitarristas em banda de rock, ou educadores atuando como músicos. Nesse caso, a necessidade de (sobre) viver obriga esse profissional a buscar outros caminhos em sua carreira. A falta de oportunidades para trabalhar como músico de orquestra e as possibilidades de atuar em outras áreas fazem com que o profissional busque novos caminhos, assim desenvolvendo novos saberes, que irão suprir lacunas de sua carreira. O músico que vislumbra uma carreira com a música popular, seja como instrumentista, como produtor musical, ou até mesmo como operador em estúdios e sonorizações é obrigado a procurar outras fontes e formas de estudar. Essa necessidade faz com que ele aprenda tocando, escutando e conversando. O instrumentista torna-se apto a exercer sua função escutando os discos, vendo músicos com maior experiência tocar, montando sua banda e tirando músicas de ouvido e dialogando com os colegas. Nesse sentido, a atividade profissional gera necessidades, que são supridas através de uma busca por conhecimentos desprovida de um auxílio metodológico de uma instituição.

Essas situações expõem que as condições de possibilidade de aprendizagem e de atuação do músico são determinantes na produção de suas identidades. Com isso entendo que esses profissionais constituem suas identidades dentro de uma complexa trama discursiva que apresenta múltiplos e provisórios modos de aprender a atuar. Não há, certamente, um modelo único de constituir a identidade do músico santa-mariense, no entanto, existem algumas direções discursivas e alguns enunciados que predominam e, de certa forma, em determinadas situações exercem forças produtivas sobre o músico. É nesse sentido que apresentei neste trabalho que estratégias e práticas discursivas são articuladas para manter ou transformar os modos de ser um músico popular, um músico erudito ou um músico empreendedor. Com isso, procurei demonstrar o quanto essas delimitações são insuficientes, e de que modo elas se misturam e criam outros diferentes modos de ser.

Penso que o curso de Música e tecnologia é um efeito dessas negociações e, ao mesmo tempo, pode servir de resposta para alguns de meus questionamentos, pois nesse curso abre-se a possibilidade de dialogar sobre novos olhares na formação do profissional da área da música. Muito embora não tenha sido abordado neste trabalho, há outros cursos que vêm concentrando seus esforços na formação de outros perfis profissionais, além dos tradicionais. A Universidade Federal do Rio Grande do Sul e a Universidade Federal de Pelotas são exemplos disso com a criação de cursos direcionados à música popular. Essas ações sinalizam a existência de deslocamentos conceituais, do rompimento de fronteiras de “ideais” essencialistas sobre música e sobre a profissão de músico, apontando a emergência de novos paradigmas, novas redes discursivas, novas lutas simbólicas, e um campo fértil para o desenvolvimento de novas pesquisas.

Finalizar

Apesar de estar escrevendo a “conclusão” deste trabalho, entendo que os assuntos aqui tratados não configuram um resultado final com caráter único e imutável. Os resultados desta pesquisa têm caráter contingente, são provisórios, não possuem vontade de verdade absoluta, isto é, essa pesquisa não se esgota aqui. Por isso, há algumas questões que foram levantadas nesta pesquisa que podem ser aprofundadas em trabalhos futuros: ampliando o espectro de questionamentos seria possível um olhar para o diverso, perguntando como alguns significados produzidos neste trabalho poderiam ser pensados e trabalhados em espaços “oficiais” como a escola e o ensino superior em música, por exemplo; questionar a posição da academia em relação aos modos de ser que circulam fora dela, assim como questionar as políticas públicas de fomento da música erudita fora da universidade. Os assuntos aqui trabalhados, que envolvem atividades musicais acadêmicas, extra-acadêmicas e suas articulações com a lógica econômica, podem ser a pauta de uma discussão que propõe repensar diretrizes curriculares e práticas pedagógicas, contemplando a diversidade musical.

Devo ressaltar que neste trabalho não tive, em hipótese alguma, a intenção de apontar qualquer tipo de preconceito a estilos musicais ou perfis profissionais. Mantive constante cuidado em não julgar o “valor” das práticas artísticas e/ou

profissionais, fossem elas realizadas em âmbito acadêmico ou não, fosse de cunho erudito ou popular. Ao contrário de um caráter de “exclusão”, penso que essa discussão deve servir para provocar um deslocamento de alguns paradigmas que naturalizam determinados modos de ser um músico.

9. Referências

BAUMAN, Zigmunt. **Vida líquida**. São Paulo: Zahar, 2007.

BRASIL. Decreto n. 6096, de 24 de abril de 2007. **Institui o Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais - REUNI**. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2007/decreto/d6096.htm>. Acesso em: 9 set 2011.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Editora da USP, 2008.

_____. *Diferentes, Desiguas e Desconectados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

CORAZZA, Sandra Mara. **Labirintos da pesquisa, diante dos ferrolhos**. Caminhos investigativos I novos olhares na pesquisa em educação. 3 ed. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2007.

COSTA, M. V. Caminhos investigativos I: novos olhares na pesquisa em educação. 3 ed. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2007.

_____. **Uma agenda para jovens pesquisadores**. Caminhos investigativos II: outros modos de pensar e fazer pesquisa em educação. 2 ed. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2007b.

COSTA, Marisa , HESSEL, Rosa; SOMMER, Luis Henrique. **Estudos culturais, educação e pedagogia**. In: Revista Brasileira de Educação - ANPED: Editora Autores Associados Ltda. Campinas, jun/jul/ago/2003.

COSTA, Sylvio de Sousa Gadelha. Governamentalidade neoliberal, Teoria do Capital Humano e Empreendedorismo. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v.34, n.2, 2009, p.171-186.

FISCHER, Rosa M. B. **Foucault e a análise do discurso em educação**. In: Cadernos de Pesquisa, n. 114, p. 197-223, novembro/ 2001

_____. **Adolescência em discurso: mídia e produção de subjetividade**. Tese (Doutorado) Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre: FAGED/PPGEDU, 1996.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **Nascimento da Biopolítica.** Curso dado no Collège de France (1978 - 1979). São Paulo: Martins Fontes, 2008b.

_____. **A ordem do discurso.** São Paulo: Loyola, 1996.

_____. **A Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FRANCIS, André. **Jazz.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GALLO, Sílvio. Repensar a educação: Foucault. *Educação & Realidade* – v.29, n 1 p. 79-97. Porto Alegre, UFRGS, Faculdade de Educação, 2004.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das Culturas.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1973.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Trad. Tomáz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A. 2009. 10ª ed.

_____. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. A centralidade **da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo.** *Educação & Realidade*, v.22, n.2, jul/dez, p17-46, 1997.

HOLST, Imogen. **ABC da música.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LARROSSA, J. **Tecnologias do eu e educação.** In: SILVA, T.T. (org). O sujeito da educação: estudos foucaultianos. Petrópolis: Vozes, 1994.

_____. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência.** In: Revista Brasileira de Educação, Rio de Janeiro, nº19, jan/a br., 2002, p.20-28.

LUEDY, Eduardo. **Batalhas culturais:** educação musical, conhecimento curricular e cultura popular na perspectiva das teorias críticas em educação. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 15, 101-107, set. 2006.

MARCELLO, Fabiana de A. **Sobre os modos de produzir sujeitos e práticas na cultura:** o conceito de dispositivo em questão. *Currículo sem fronteiras*, v.9, n.2, p. 226-241, jul/dez., 2009.

MOLITSAS, Denis W. **A música erudita no mercado fonográfico brasileiro atual:** mitos e realidades. *Revista D'ART*, São Paulo, 2005. Disponível em: [□http://www.centrocultural.sp.gov.br□](http://www.centrocultural.sp.gov.br). Acesso em: 05/12/2011

PRIKLADNICKI, Fábio. Boas-vindas ao popular. **Zero Hora**, Porto Alegre, 27, agosto, 2011. Segundo Caderno, p.1.

REUNI - RESTRUTURAÇÃO E EXPANSÃO DAS UNIVERSIDADES FEDERAIS. **Programa de reestruturação e expansão das universidades federais.** Brasília – DF. 2010. Disponível em: [□http://reuni.mec.gov.br□](http://reuni.mec.gov.br) Acesso em: 21/09/2011

SANTOS, Luís Henrique Sachhi dos. **Sobre o etnógrafo-turista e seus modos de ver**. In: COSTA, M. V. Caminhos investigativos III: riscos e possibilidades de pesquisar nas fronteiras. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

SILVA, Augusto S; FONTANA, Carlos. **A globalização e as Ciências Sociais**.

In: Boaventura de Sousa Santos (org). – 3. Ed. São Paulo: Cortez, 2005.

SILVA, Tomaz Tadeu da. . **A produção da identidade e da diferença**. In: Silva, T.T. (Org) Identidade e diferença dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2009.

_____. **Documentos de Identidade: uma introdução às teorias do currículo**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

_____. **Teoria cultural e educação – um vocabulário crítico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA. **Projeto Político Pedagógico da UFSM**. Processo N. 23081.014136/2000-58. Parecer N. 029 de dezembro de 2000 – CEPE. Parecer N. 082 de dezembro de 2000 – CLN. Santa Maria, 12 de Dezembro de 2000. Disponível em <<http://www.ufsm.br/03docs/diversos/pedagogico/>>. Acesso em 19/09/2011.

_____. **Projeto Político Pedagógico do Curso de Música bacharelado da UFSM**. Apresentação. Centro de Artes e Letras. Santa Maria, (2007). Disponível em: <<http://w3.ufsm.br/prograd/cursos/BACHARELADO%20MUSICA/01%20APRESENTACAO.pdf>>. Acesso em: 02 de outubro de 2011.

_____. **Projeto Político Pedagógico do Curso de Música bacharelado da UFSM**. Justificativa. Centro de Artes e Letras. Santa Maria, (2011).

VEIGA-NETO, Alfredo. **Cultura, culturas e educação**. Revista Brasileira de Educação. Porto Alegre, n.23, p.05 – 13, 2003

_____. **Olhares...** In: COSTA, M. V. Caminhos investigativos I: novos olhares na pesquisa em educação. 3 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007.

_____. **Foucault e a Educação/Alfredo Veiga-Neto**. Belo Horizonte: AUTÊNTICA, 2007b.

WILLIAMS, Raymond. **Culture and society: 1750-1950**. New York: Columbia University, 1958.

YÚDICE, George. Cultura e educação no novo entorno. In: SOMMER, Luis Henrique; BUJES, Maria Isabel E. (Orgs.). **Educação e cultura contemporânea: articulações, provocações e transgressões em novas paisagens**. Canoas: Editora da ULBRA, 2006. p. 11-21.

10. ANEXOS

ANEXO 1 – ROTEIRO DE ENTREVITAS SEMIESTRUTURADAS:

1. Quais foram os primeiros contatos que você teve com a música?
2. Como foi sua formação musical?
3. De que modo você iniciou sua atuação profissional?
4. O que você entende por “mercado da música”, e como você o enxerga hoje?
5. Como você vê o novo curso de Bacharelado em Música e Tecnologia?
6. De que modo você poderia descrever sua identidade musical?

ANEXO 2 – RELAÇÃO DAS ENTREVISTAS REALIZADAS:

Entrevista 1 – MÚSICO A. Professor universitário – Doutor em música, em 14/01/2011.

Entrevista 2 – MÚSICO B. Percussionista. Doutor em educação, em 21/12/2010.

Entrevista 3 – MÚSICO C. Tecladista/Produtor musical – Trabalha com música publicitária e música nativista, em 20/11/2010.

Entrevista 4 – MÚSICO D. Produtor musical/Professor universitário, em 18/01/2011.

Entrevista 5 – MÚSICO E. Contrabaixista e técnico de estúdio – Ingresso do novo curso de Música e Tecnologia, em 09/01/2011.

Entrevista 6 – MÚSICO F. Violonista/produtor musical/professor universitário, em 07/02/2011.

ANEXO 3- RELAÇÃO DOS DIÁRIOS DE OBSERVAÇÃO CONFECCIONADOS:

OBSERVAÇÃO 1 – Diário de observação, em 24/10/2011.

OBSERVAÇÃO 2 - Diário de observação, em 20/12/ 2011.