



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO BRASILEIRA
LINHA: EDUCAÇÃO, CURRÍCULO E ENSINO
EIXO: ENSINO DE MÚSICA

CLÁUDIO MAPPA REIS

**A EXPERIÊNCIA DE FORMAÇÃO MUSICAL DOS ESTUDANTES DO CURSO DE
MÚSICA DA UFC – CARIRI ATRAVÉS DA CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA**

FORTALEZA
2013

CLÁUDIO MAPPA REIS

**A EXPERIÊNCIA DE FORMAÇÃO MUSICAL DOS ESTUDANTES DO CURSO DE
MÚSICA DA UFC – CARIRI ATRAVÉS DA CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Educação.

Área de Concentração: Educação Brasileira.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Carmen María Saenz Coopat

**FORTALEZA
2013**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca do Campus do Cariri

R375e

Reis, Cláudio Mappa

A experiência da formação musical dos estudantes do curso de Música da UFC – Cariri através da Canção Popular Brasileira/Cláudio Mappa Reis. – 2013.

83 f.: il. color., enc.: 30 cm.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Ciências Humanas, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Fortaleza, 2013.

Área de Concentração: Educação Brasileira

Orientação: Profa. Dra. Carmen María Saenz Coopat

1. Educação musical. 2. Música popular. 3. *Hábitus*. I. Título.

CDD 780.7

CLÁUDIO MAPPA REIS

**A EXPERIÊNCIA DE FORMAÇÃO MUSICAL DOS ESTUDANTES DO CURSO DE
MÚSICA DA UFC – CARIRI ATRAVÉS DA CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Educação.

Área de Concentração: Educação Brasileira.

Aprovado em: 24/07/2013

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a. Dr^a. Carmen María Saenz Coopat
Presidente da Banca

Prof. Dr. Luiz Botelho de Albuquerque
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. José Albio Moreira de Sales
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, Flávio dos Santos Reis e Margarida Clara Mappa dos Reis.

AGRADECIMENTOS

À Estrela da manhã, que brilha no fim da noite.

À minha orientadora Carmen María Saenz Coopat, pelo amparo e direcionamento, por ampliar meu olhar, por me apresentar a perspectiva investigativa.

Aos meus pais, Flávio dos Santos Reis e Margarida Clara Mappa Reis, céu e terra.

Aos meus filhos Uriel e Téo, impulsos de vida.

À Cleo do Vale, pela força e solidariedade transcendentais.

Aos meus irmãos: Ulisses, Margareth, Míriam, Marisa, Marília, Alexandre e Marlene, que sempre me apoiam em diferentes momentos.

A todos os membros de minha família, pelos laços que nos unem.

A Ana Eneide do Vale, pelo apoio sempre presente.

Aos alunos do Curso de Música da UFC – Campus Cariri, por possibilitarem esta pesquisa. Foi a partir deles e por eles que a pesquisa se efetivou.

Ao professor Luiz Botelho de Albuquerque, pela gentileza e sabedoria sempre a serviço do esclarecimento, nos conduzindo pelas vias do pensamento científico humanizado.

Ao professor Pedro Rogério, pelas oportunas incisões e intervenções que ajudaram a estruturar e referenciar este estudo.

Aos colegas do Programa de Pós-Graduação da FACED, em especial a Ítalo Rômulo, Weber dos Anjos, Robson Almeida, Isaura Rute e Ivânio Azevedo.

Ao professor Márcio Mattos, cujo empenho muito contribuiu para realização desta Pós-Graduação.

Ao professor Marco Antônio Silva, pelo companheirismo e apoio.

À professora Maria Gorette Herculano, pela disponibilidade, coerência nas dicas e sugestões.

Aos professores Gerardo Silveira Viana Júnior e Elvis de Azevedo Matos, pelo acompanhamento, profissionalismo e carinho.

Ao professor José Albio Moreira de Sales, pela prontidão em aceitar o convite para compor a banca de defesa desta Dissertação.

Ao professor José de Arimatéia, pela disposição e generosidade.

À Coordenação da Pós-Graduação em Educação da UFC e à Coordenação do Curso de Música da UFC no Cariri, pelas informações técnicas e atenção dispensada.

A Abidoral Jamacaru e a todos os compositores brasileiros, que fazem da nossa Música Popular uma das mais ricas do planeta.

Enfim, a todas as pessoas que não foram citadas, mas que estiveram presentes de alguma forma, oportunizando esta caminhada.

*Nos meus retiros espirituais descobro certas coisas tão normais,
como estar defronte de uma coisa e ficar horas a fio com ela...*

(GILBERTO GIL)

RESUMO

O presente estudo apresenta dois pólos principais: de um lado a canção popular brasileira e de outro a experiência musical dos alunos do Curso de Música da Universidade Federal do Ceará (UFC) no Campus do Cariri. O foco de investigação consiste em compreender como e de quais formas a canção popular brasileira tem influenciado a formação musical deste grupo específico de pessoas, alcançando-as inevitavelmente por meio dos efeitos da pós-modernidade nas comunicações e difusões culturais, e ainda sofrendo os impactos da aura, por vezes refratária e por vezes receptiva de seu contexto cultural. A canção popular brasileira vem se apresentando como um grande produto cultural no Brasil. Como ela contribui para a estruturação de um *habitus* musical dos alunos supracitados? E, como este *habitus*, partindo das vivências no meio sociocultural, se modifica com o acesso ao currículo formal proposto pelo Curso de Música? O currículo formal e o informal em encontro foram observados pelo viés da canção. Para tanto, foi empreendido um estudo de caso único, utilizando como principais referências o trabalho de Luiz Tatit para canção popular brasileira e a praxiologia de Pierre Bourdieu para a análise social.

Palavras-Chave: Canção Popular Brasileira. Experiência Musical. Educação Musical. *Habitus*.

ABSTRACT

The present study presents two main poles: on a side the Brazilian popular song and of other the students' of the Course of Music of the Federal University of Ceará musical experience (UFC) in the Campus of Cariri. The investigation focus consists of understanding as and of which form the Brazilian popular song it has been influencing the musical formation of this specific group of people, reaching them unavoidably through the effects of the powder-modernity in the communications and cultural diffusions, and still suffering the impacts of the breeze, for refractory times and for times receptive of your cultural context. The Brazilian popular song is presenting if as a great cultural product in Brazil. How does she contribute to the structuring of a musical *habitus* of the above-mentioned students? And, how this *habitus*, leaving of the existences in the sociocultural way, does he modify with the access to the formal curriculum proposed by the Course of Music? The formal curriculum and the informal in encounter were observed by the inclination of the song. For so much, a study of only case was undertaken, using as main references Luiz Tatit work for Brazilian popular song and Pierre Bourdieu praxiology for the social analysis.

Keywords: Brazilian Popular Song. Musical Experience. Musical Education. *Habitus*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Classificação da música na economia criativa	29
Figura 2 – Disco Avallon (1986)	39
Figura 3 – Disco O Peixe (1997)	40
Figura 4 – Disco Bárbara (2007-2008)	40
Figura 5 – MPB e gêneros relacionados	63
Gráfico 1 – Gênero musical	64
Gráfico 2 – Música do Cariri	64
Gráfico 3 – Pessoal do Ceará	65

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CD	<i>Compact Disc</i>
CRAJUBAR	Crato, Juazeiro do Norte e Barbalha
DJ	<i>Disc-Jôquei</i>
EMUC	Escola de Música do Cariri
ENEM	Exame Nacional do Ensino Médio
FACED	Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará
FIIF	Federação Internacional da Indústria Fonográfica
LP	<i>Long-Play</i>
MPB	Música Popular Brasileira
PET	Programa de Educação Tutorial
SCAC	Sociedade de Cultura Artística do Crato
SOLIBEL	Sociedade Lírica do Belmonte
TV	Televisão
UFCA	Universidade Federal do Cariri
UFC	Universidade Federal do Ceará
UECE	Universidade Estadual do Ceará
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFOP	Universidade Federal de Ouro Preto
UNCTAD	<i>United Nations Conference on Trade and Development</i> Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
1.1 Formação musical no Cariri cearense	13
1.2 O Cariri cearense e o <i>mixer</i> de influências	17
1.3 Um sentido para “experiência”	19
2 A CANÇÃO POPULAR	22
2.1 Música e palavra: dados históricos, modalismo e tonalismo	22
2.2 Canção popular, consumo e tecnologia no contexto mundial atual	26
2.3 Canção popular, oralidade e identidade no Brasil	31
2.4 Um olhar sobre a música do Nordeste	35
2.5 Canção e tradição no Cariri cearense	38
3 CAMINHOS DE UMA FORMAÇÃO MUSICAL PLURAL	43
3.1 Primeiros contatos	43
3.2 Ecletismo e contrabaixo acústico	44
3.3 A formação acadêmica e extraclasse	46
3.4 Música erudita, música popular e identidade	47
3.5 Trabalho profissional	49
4 INVESTIGACAO SOBRE FORMAÇÃO MUSICAL	50
4.1 O campo, espaço social	50
4.2 O campo acadêmico	51
4.3 Capital cultural e experiência musical	53
4.4 <i>Habitus</i>	53
4.5 Currículos	55
5 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	58
5.1 Um estudo de caso	58
5.2 Observação participante, reflexos de uma intensa convivência	60
5.3 Questionário	62
5.4 Entrevistas	65
5.5 Confrontando os dados	68
6 CONCLUSÕES E INDICAÇÕES PARA FUTUROS ESTUDOS	70
REFERÊNCIAS	74-76
APÊNDICE	77
Apêndice A – Questionário aplicado aos alunos do curso de Música da UFC – Campus Cariri	78
ANEXOS	79
Anexo A – O Peixe	80
Anexo B – O Discurso	81-82
Anexo C – Cantiga de Coco pra Azuleika e Asa Branca	83

1 INTRODUÇÃO

1.1 Formação musical no Cariri cearense

A convivência diária com os alunos do Curso de Música da Universidade Federal do Ceará – Campus Cariri¹ gerou o impulso inicial para este estudo. As atividades das disciplinas Prática Instrumental e Oficina de Música, assim como os encontros, atividades de extensão e conversas informais, têm proporcionado um contato direto com os mesmos. Neste convívio, a troca de experiências revela particularidades dos saberes musicais, individuais e coletivos. Esse relacionamento vem me conduzindo a reflexões sobre a forma como se desenvolvem o entendimento e a prática musical desse grupo.

Minha primeira observação parte então da expressão musical dos alunos através de instrumento ou canto e de suas declarações; nesse contexto, os alunos revelam sua ligação, sua intimidade, seu pensamento e sua visão em relação à música. Ao tocar, cantar ou falar sobre a música eles demonstram muito de si mesmos, como também de seus saberes e compreensões a respeito dessa arte.

Suas exposições orais ou escritas vêm se abrindo para mim como um campo riquíssimo em elementos que revelam as especificidades de seus conhecimentos musicais. Nas palavras, nos dizeres de cada aluno, encontrei parte do material de pesquisa, utilizando-o no intento de conhecer melhor a representação musical de cada um deles e os laços que esta mantém com os diferentes campos nos quais transitam estes sujeitos.

Por outro lado, como dito anteriormente, a expressão através de um instrumento musical ou do canto, a música própria a cada um, ou seja, a qualidade única do seu discurso musical – desprezadas aqui as mensurações referentes ao nível técnico e ao conhecimento teórico – é reveladora, se abre fornecendo dados importantes para uma aproximação ao universo musical, individual e coletivo.

Desde sua criação em 2010, o Curso de Música vem recebendo anualmente alunos² que apresentam perfis distintos. Há aqueles que já possuem algum tipo de formação musical, neste caso, esta é proveniente de estudo sistematizado em escola especializada ou é adquirida via sites e programas virtuais, ou ainda, pode ser recebida por transmissão direta dentro do

¹ Nas citações seguintes segue apenas como “Curso de Música”.

² Atualmente a entrada anual é de 40 estudantes.

núcleo familiar ou religioso.

No caso da formação em escola especializada, esta é na grande maioria das vezes desenvolvida em escolas privadas da região ou a partir do trabalho de professores particulares que ensinam a prática de instrumentos populares como o violão, o teclado eletrônico, a guitarra, o contrabaixo elétrico, a bateria, o acordeom e alguns outros, incluindo ainda, com menor frequência, o canto. Geralmente, nestas modalidades de ensino, predomina o repertório popular como parte do conteúdo prático. Tal repertório varia entre a Música Popular Brasileira (MPB), a música regional, a de cunho religioso e, também, a internacional, compreendendo o trabalho de diversos artistas que produzem nos gêneros rock, pop, soul, blues, reggae e outros. Dois exemplos de escolas que trabalham nos padrões descritos acima são a Escola de Música Elan Cariri, situada na cidade do Crato e o Instituto Cultural Schoenberg em Juazeiro do Norte.

Também uma parte dos alunos do Curso de Música passou por iniciação e desenvolveu habilidades em instrumento musical através da prática em alguns dos muitos grupos musicais da região. No Cariri cearense, "todas as cidades [...] possuem sua banda de música"; além disto, podemos citar como exemplos no campo sinfônico as Orquestras Filarmônicas da Chapada do Araripe e da Sociedade Lírica do Belmonte (MORAIS *et al.*, 2009, p. 6).

Iniciativas individuais, independentes dos sistemas públicos de educação, foram fundamentais para a disponibilização de mecanismos culturais que possibilitaram a formação na área da música na região. A Fundação Casa Grande – Memorial do Homem Kariri é uma delas, criada em 1992, no formato jurídico de organização não governamental, cultural e filantrópica, com sede em Nova Olinda, no Cariri cearense. Possui um Programa de Artes que oferece oficinas de música para crianças, jovens e professores. Disponibilizam ainda de três grupos musicais: a banda de lata “Os cabinha”, formada por crianças atendidas pela Fundação; “Os Meninos da Casa Grande”, grupo de música instrumental, formado por meninos que tocam juntos desde os nove anos de idade; e “A Banda”, um trio que apresenta um trabalho que mescla as linguagens musicais e visuais, formado por jovens que estão desde a infância na Fundação.

Como o valioso trabalho empreendido em Nova Olinda, anteriormente, no Crato o padre Ágio Augusto Moreira iniciou, em meados do século passado, juntamente com seu irmão Padre David Moreira, uma empreita de valorização artístico-humana que deu origem à Sociedade Lírica do Belmonte, organização que sustenta uma escola de música e sua orquestra, supracitada. Ainda de acordo com Moraes *et al.* (2009), a Sociedade Lírica do Belmonte (SOLIBEL) deu origem à primeira Escola Rural de Música do Brasil, criada acerca

de quarenta anos atrás.

Merece também destaque a Sociedade de Cultura Artística do Crato (SCAC), que apesar de hoje ter sua atuação enfraquecida pelos efeitos de mudanças na máquina política estadual e municipal, teve nas décadas de 1970 e 1980, uma intensa atividade musical que consistia em aulas de instrumento e canto, como também, formação de grupos, onde o Pequeno Coral do Crato³ desempenhava um papel central.

Este montante de escolas, instituições culturais e grupos musicais que criaram e criam acesso à prática musical emergiu como justificativa para a criação do Curso de Música na região do Cariri (MORAIS *et al.*, 2009). Por conseguinte, muitos alunos ativos hoje no Curso de Música apresentam experiência musical estruturada pela ação de tais mecanismos.

Há, no entanto, por outro lado, o ingresso daqueles que não dispõem de formação alguma, que nunca tiveram contato com a prática musical. O Curso de Música apresenta a particularidade em não exigir nenhum nível de domínio específico prévio da linguagem musical para o ingresso. Desta forma, pessoas que, em suas trajetórias nunca se envolveram com qualquer tipo de treinamento musical podem ter acesso ao Curso de Música, desde que atinjam a pontuação mínima necessária no Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM).

É importante ressaltar, porém, que em relação a estes últimos considero-os desprovidos de formação, apenas no que diz respeito à ausência de habilidades para a manipulação do material sonoro dentro de certo padrão estabelecido, pois é certo que o ambiente cultural-musical no qual estão inseridos, os influenciou e contribuiu para a construção de um gosto e de uma apreciação musical. Esta parcela de alunos dispõe, então, de uma formação musical marcada pela assimilação voluntária e involuntária de material sonoro/visual, que é veiculado pela mídia massiva, pelos pequenos espaços culturais regionais e, também, pelas tradições familiares e comunitárias. Neste sentido, não posso afirmar que não apresentem um certo desenvolvimento de sua sensibilidade musical, ainda que tecnicamente nunca tenham tido o menor contato com o sistema musical adotado no meio musical ocidental.

Julgo tácito, mas ainda oportuno, reafirmar que o processo de recepção é formador. A recepção estrutura a experiência sensorial, estética, emocional e intelectual, gerando predisposições que operam definindo as escolhas, os gostos, as atitudes e os deslocamentos dos sujeitos. A recepção age, então, conformando a sensibilidade musical e tem se mostrado como valioso campo de pesquisa. Segundo Carvalho (1999), a recepção tem sido desde a

³ Fundado em 1967 por Divane Cabral, na Sociedade de Cultura Artística do Crato. Em 2001, já haviam passado por lá várias gerações de cantores que somam um total de 1.838 crianças.

década de 1980 um “foco privilegiado de interesses de especialistas nas relações entre música e identidades sociais” (CARVALHO, 1999, p. 17), em movimento contrastante à tendência anterior que considerava a execução como um tema teórico mais importante.

Destarte, procurei lançar meu olhar sobre os alunos compreendendo-os dentro de suas singularidades formativas, atento para o fato de que estes passaram por distintos processos e que, em encontro às observações acima, nenhum deles está totalmente destituído de um gosto e de uma sensibilidade musical, ou seja, de uma formação.

Não obstante, onde seria possível encontrar nos dias atuais um espaço que se apresentasse totalmente imune às ações de todo o arsenal de aparelhos e dispositivos utilizáveis para a veiculação dos mais variados tipos de música? Hoje, até mesmo nos distantes meios rurais não faltam os telefones celulares, alguns podem armazenar uma grande quantidade de músicas e estas, muitas vezes, são originárias de diferentes culturas, habitando assim o mesmo espaço virtual de um cartão de memória⁴; por isso delineiam, constroem e afluem criando as preferências musicais dos indivíduos, indiferentemente de seu posicionamento geográfico. Neste sentido, Bozzetto (2009, p. 68) comenta sobre a influência dos telefones celulares:

As músicas que circulam no repertório dos aparelhos celulares são indicadoras de formação de identidades musicais não apenas do próprio usuário, mas também do grupo social do qual participa. [...] a música que carregam em seu instrumento portátil é indicadora do mundo a que o jovem pertence ou a que ele deseja pertencer [...].

Além da ação dos celulares, nos grandes centros urbanos, por exemplo, existe hoje uma grande facilidade de acesso a diversificados estilos musicais. Desse modo, Carvalho (1999, p. 3) descreve a situação que geralmente ocorria numa residência de uma família de classe média no final da década de 1990:

Devido a um aumento gigantesco da oferta de gravações nas últimas décadas, numa mesma sala-de-estar de uma classe média urbana de uma grande cidade brasileira podem haver gravações de ópera, sinfonias, música de câmara, jazz, blues, rock, lambada, carnaval, samba, pagode, axé *music*, salsa, bolero, flamenco, *world music*. Todos esses gêneros musicais tão diversos entre si convivem sem maiores atritos estéticos, pois correspondem a momentos distintos da vida desses consumidores de nossos tempos (grifos do autor).

O acesso a todos esses gêneros tem se tornado cada vez mais fácil, as inovações tecnológicas, os avanços nos meios de comunicação e, sobretudo, os ambientes virtuais são modernas ferramentas a serviço da circulação de muitos estilos de música; vertiginosamente, as mais diversas tendências musicais são difundidas globalmente.

⁴ Dispositivo utilizado para armazenamento de dados, como vídeos, áudios, imagens, textos e *softwares*.

1.2 O Cariri cearense e o *mixer* de influências

A região do Cariri cearense – de onde procede a grande maioria dos alunos do Curso de Música – está em franco processo de desenvolvimento econômico, principalmente a cidade de Juazeiro do Norte que abriga o pólo comercial da região. Essa região vem assimilando cada vez mais aspectos da vida das grandes cidades; o governo estadual instituiu a Região Metropolitana do Cariri⁵ atraindo indústrias e estimulando significativamente o comércio.

Contudo, o Cariri cearense exibe uma grande efervescência cultural, mantendo sua riqueza na arte popular e, no campo da música, uma pluralidade de manifestações festivo-religiosas que expressam uma singularidade admirável. O cineasta e pesquisador Rosemberg Cariry (2008, p. 3) comenta sobre a originalidade da cultura caririense:

O Cariri cearense é um dos berços do processo civilizatório sertanejo; é o grande caldeirão das culturas e etnias do Nordeste. Esse processo civilizatório, que se moveu sobre destroços e ossadas gerou uma cultura original que deita raízes nas principais vertentes das culturas ocidentais, notadamente das culturas tapuia, europeias (ibéricas e mediterrâneas), norte africanas e afro-brasileiras. A grande riqueza e a grande contribuição do Cariri ao Brasil e ao mundo, não acontece através da cultura letrada e erudita, nem mesmo através do vigor da sua economia ou da sua importância política regional. O ouro dessa região é a cultura popular ou, como preferem os politicamente corretos, as culturas populares que possibilitaram um verdadeiro renascimento artístico – síntese e ensaio de uma brasilidade herdeira do mundo.

Muitos dos alunos que hoje compõem o corpo discente do Curso de Música trazem a influência destas tradições e a música veiculada nas cerimônias e festejos⁶ é um fator importante na formação de muitos.

Muito embora a região do Cariri cearense guarde sua distinção enquanto mantenedora das tradições populares, ela é também ao mesmo tempo pop, no sentido da mistura de tradições, estilos e influências culturais; pois a mesma enxurrada musical que, decorrente dos efeitos das inovações tecnológicas influencia a experiência musical dos grupos definidos por Carvalho (1999, p. 3), como “grupos sociais urbanos dos países ocidentais plenamente integrados ao circuito de consumo musical do capitalismo tardio”, não exclui o Cariri, ainda que o atinja com menor intensidade, talvez pela proteção natural exercida por sua força cultural e poder de auto-afirmação.

Assim, nossos alunos apresentam, em geral, tanto os traços característicos da tradição

⁵ Foi criada por Lei Complementar Estadual nº 78, sancionada em 29 de junho de 2009 e abrange oito municípios.

⁶ Folgedos, brincadeiras, reisados, lapinhas, festas de padroeiros, feiras, procissões, renovações, festas e festivais.

local, bem como, e bastante nítida esta, a influência da mídia massiva. Se por um lado temos benditos, reisados, hinos, danças, incelenças, cantigas de trabalho, de feiras, de procissões e de penitentes, além de outras manifestações que definem a estética musical regional; de outro, temos a canção popular brasileira, que no geral abrange muitos gêneros⁷, e a música internacional de vários países (a qual, por sua vez, também abrange alguns gêneros⁸) que circulam na região como circulam hoje em dia em qualquer outro centro urbano brasileiro.

Este *mixer* de influências emergiu para mim como o principal elemento formador do gosto musical dos alunos focalizados, e nele está a presença da canção popular brasileira, um dos pontos centrais de investigação deste estudo. A canção popular brasileira mostrou ocupar um lugar significativo dentro dos campos social, acadêmico, familiar e profissional pelos quais transitam os sujeitos em questão, ocorrendo através da prática musical ou por meio da audição em sala de aula, ou ainda em contextos informais.

De acordo com Tatit (2004, p. 72), o Brasil é um país que exhibe uma das “tradições cancionais mais sólidas do planeta”. Neste sentido, já seria de antemão bastante provável que a canção popular desempenhasse certa influência e ocupasse o lugar que ocupa na experiência destes alunos. No entanto, acredito ser de real importância a presente reflexão que se concentra na relação entre o grupo social focalizado e a canção popular brasileira, pois ela trás a possibilidade de uma abertura, uma via de acesso ao universo musical destes alunos.

É neste ponto especificamente, ou seja, na influência da canção popular brasileira na experiência musical dos alunos que estão hoje ativos no Curso de Música, que encontrei a problemática sobre a qual refleti. A canção popular brasileira, até onde foi possível observar, participa da formação destes alunos antes de seu ingresso na universidade, estando presente nos diferentes tipos de formação (citadas nas páginas acima), ou seja, participa dos currículos informal e não formal. Por outro lado, a canção popular brasileira é parte também do currículo formal do Curso de Música, ao qual se submetem os alunos quando passam a pertencer e, conseqüentemente, a estar sobre a influência do campo acadêmico.

Na estrutura curricular do Curso de Música, as disciplinas obrigatórias (Canto Coral, História da Música e Prática Instrumental), além da optativa (Apreciação Musical), trabalham a canção popular como parte do conteúdo das atividades práticas e também para audição e análise. Ainda, o repertório do Projeto de Extensão Coral da Escola de Música do Cariri (EMUC) privilegia em arranjos didáticos e montagens de espetáculos temáticos o cancionário

⁷ Como samba, bossa nova, bolero, marcha, frevo, baião, xote, forró, rock e reggae.

⁸ Exemplos: rock, jazz, blues, funk, rap e reggae.

popular brasileiro. No Projeto de Extensão Orquestra de Cordas UFC – Cariri a canção popular brasileira também está presente em arranjos orquestrais.

Diante deste quadro, observei que a canção popular brasileira, para este estudo, pode ser visualizada como uma estrutura que influencia a experiência musical dos alunos fora e dentro do campo acadêmico. A canção popular brasileira tem um papel importante na preparação e na estruturação das predisposições ideomusicais que determinam a experiência musical do referido grupo.

1.3 Um sentido para “experiência”

Em relação ao sentido de experiência, entendo-a como uma identificação com o mundo fenomenológico ao nosso redor, uma disponibilidade sensorial que é abastecida principalmente pelo apreço, por certo sentimento que envolve o sujeito em correspondência ao objeto. Bondia (2002, p. 4) ressalta os efeitos da paixão no processo da experiência:

[...] o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial.

O autor observa que a experiência não é a informação e que esta última se tornou uma exigência no mundo moderno, uma obsessão na qual somos constantemente informados e nos sentimos impelidos a lançar nossa opinião:

[...] O sujeito moderno é um sujeito informado que, além disso, opina. É alguém que tem uma opinião supostamente pessoal e supostamente própria e, às vezes, supostamente crítica sobre tudo o que se passa, sobre tudo aquilo de que tem informação. Para nós, a opinião, como a informação, converteu-se em um imperativo. Em nossa arrogância, passamos a vida opinando sobre qualquer coisa que nos sentimos informados. E se alguém não tem uma opinião, se não tem uma posição própria sobre o que se passa, se não tem um julgamento preparado sobre qualquer coisa que se lhe apresenta, sente-se em falso, como se lhe faltasse algo essencial. E pensa que tem de ter uma opinião. Depois da informação, vem a opinião. No entanto, a obsessão pela opinião também anula nossas possibilidades de experiência, também faz com que nada nos aconteça (*id ibid.*, p. 2).

A experiência, diferentemente dos processos de informação e opinião, de acordo com o sentido tomado pelo autor, precisa de uma inclusão mais acentuada do sujeito em relação ao objeto, necessita de um envolvimento maior, é algo que nos toca e não apenas passa por nós.

Procurei observar o envolvimento dos sujeitos desse estudo em relação à canção popular brasileira dentro de sentido de experiência exposto acima. Ainda que no contexto dos

ambientes virtuais, a velocidade acelerada da exposição dos conteúdos musicais possa dificultar a experiência no sentido descrito acima, não a impedi em absoluto, pois ela se assenta mais na passividade do receptor do que na forma como o objeto é lançado.

No contato com os sujeitos observados, percebi que a audição e a prática musical se desenrolam; na maioria das vezes dentro de um momento de atenção, há uma conexão, uma identificação emocional. O gostar opera como elemento de ligação, criando a possibilidade de uma experiência na qual conteúdos são apreendidos. Neste envolvimento, os sujeitos apropriam-se de significados e simbolismos inerentes ao objeto. Desse modo, busquei uma aproximação ao mundo musical dos alunos, acreditando ser uma justificativa válida para essa pesquisa a necessidade evidente de um aprofundamento na concepção musical que dispõem no intuito de promoção dos processos pedagógicos.

Uma vez que, na condição de professor, e assim até onde me cabe, responsável por parte da formação e direcionamento sensível/musical dos alunos, não poderia deixar de considerar esta aproximação, no mínimo, como uma tentativa de estabelecimento de vias comunicativas, onde a troca de conteúdos musicais individuais e de visão de mundo possa ser favorecida. Desta forma, compreender melhor o processo que constrói a sensibilidade musical dos alunos significa criar acesso ao mundo particular, fomentando a construção de pontes que se revelam salutares e imprescindíveis dentro de uma proposta de pedagogia mais participativa e compreensiva. Em outras palavras, quanto mais eu adentrar o universo particular dos alunos, melhor os conhecerei e melhores e mais amplas condições de empreender um ensino de qualidade se abrirão. Assim, esta me pareceu uma justificativa considerável.

Outro ponto que também contribuiu para o desejo de realização deste projeto foi a natureza de minha própria trajetória de formação musical. A canção popular brasileira sempre influenciou meu processo formativo de maneira muito intensa.

O contato que mantive com a música popular, principalmente a brasileira, ocorreu na maior parte do tempo em espaço de convivência informal, onde tive um aprendizado não sistematizado, que, compreendendo agora, foi tão importante e intenso quanto minhas atividades de formação acadêmica.

O aproveitamento de minhas experiências de formação, sobretudo minhas viagens pelo mundo da canção popular brasileira, é hoje, mais do que antes, uma realidade no meu trabalho de educador.

O objetivo geral da pesquisa consiste em compreender melhor o processo que constrói a sensibilidade dos estudantes do Curso de Música UFC – Campus Cariri, através do papel que ocupa a Canção Popular Brasileira na experiência de formação musical destes estudantes.

Para o alcance do objetivo geral tracei os seguintes objetivos específicos:

1. Estudar como fatores midiáticos, sociais, históricos, econômicos que concorrem nos currículos formais e informais condicionam o *habitus* musical dos alunos do Curso de Música da UFC – Campus Cariri, através da canção popular brasileira;
2. Analisar, através de um estudo de caso único, como os estudantes do Curso de Música da UFC – Campus Cariri delineiam seu entendimento e expressão musical através da canção nas diferentes práticas curriculares: formais e informais;
3. Analisar como a canção popular brasileira como conteúdo do currículo formal do Curso de Música UFC – Campus Cariri modifica e reconfigura a experiência e o *habitus* musical dos alunos do Curso de Música UFC – Campus Cariri.

2 A CANÇÃO POPULAR

Deixe-me fazer as canções de uma nação, que pouco me importa quem faz suas leis [...].

(PLATÃO)

Pode-se dizer que a canção popular se perfila partindo das heranças europeias, se apresentando por meio de uma estrutura formal que transcende as diferentes culturas. Sendo gerada e atualizada constantemente pelas tendências culturais datadas nos meios onde se instala, mostra-se como um híbrido das influências nativas, regionais e internacionais. Hoje, se reveste de códigos e traços estilísticos específicos que, juntamente com um instrumental de estratégias comunicativas, midiáticas e comerciais, se impõem através de muitos gêneros distintos, padrões de criação e expressão estabelecidos e consagrados que se constituíram a partir da modernidade.

Nas subdivisões deste capítulo, procuro discorrer sobre a canção popular, fazendo inicialmente um breve apanhado histórico. Seguidamente, lanço um olhar sobre a canção popular como produto cultural valorado no contexto mundial, sua envergadura comercial, bem como sua fluidez intercultural que permite estabelecer trocas e também favorece processos de dominação cultural entre nações.

Dando continuidade, focalizo a canção popular do Brasil, destacando sua potencialidade comunicativa dentro da sociedade brasileira e sua importante contribuição na formação da identidade musical do Brasil. Em seguida, recorto a música da região Nordeste como obra de um caldeirão de misturas étnicas, alcançando finalmente a canção popular do Cariri cearense, observando a produção de seus autores mais representativos.

2.1 Música e palavra: dados históricos, modalismo e tonalismo

A combinação entre música e palavra permeia toda a história da cultura musical ocidental. Desde seus primórdios vemos esta relação, os dados que temos hoje sobre a música na antiguidade grega e romana dão testemunho da presença desta combinação neste período. Na Grécia e na Roma antiga existiu um vasto repertório de canções, sendo a maior parte originária do período helenístico grego⁹. A canção pode ser descrita como uma pequena peça

⁹ Foi o período da história da Grécia e de parte do Oriente Médio compreendido entre a morte de Alexandre o Grande em 323 a.C. e a anexação da península grega por Roma em 146 a.C. Caracterizou-se pela difusão da civilização grega numa vasta área que se estendia do mar Mediterrâneo Oriental à Ásia Central.

musical feita para uma ou mais vozes, com ou sem acompanhamento instrumental e podendo ainda apresentar caráter sacro ou secular.

Nos séculos seguintes, a linguagem musical ocidental seguiu seu desenvolvimento. Na Idade Média temos o cantochão; Bennett (1986, p. 13) assim o descreve:

Consistia em melodias que fluíam livremente, quase sempre se mantendo dentro de uma oitava e se desenvolvendo, de preferência com suavidade através de intervalos de um tom. Os ritmos são irregulares, fazendo-se de forma livre, de acordo com as acentuações das palavras e o ritmo natural da língua latina, base do canto desta música. Alguns cantos eram expressos de modo antifônico, isto é, os coros cantavam alternadamente. Outros eram cantados no estilo de responsório, que se faz com as vozes do coro respondendo a um ou mais solistas.

O cantochão, esta forma antiga de música, foi desenvolvido e progrediu assim para composições mais complexas. O fazer musical passou da textura monofônica inicial para a polifônica, e neste percurso a relação entre palavra e música foi essencial.

Vale destacar no contexto medieval dos séculos XII e XIII no sul da França a figura do trovador. Segundo Bennett (*op. cit*) os *troubadours*¹⁰ e os *trouvères*¹¹ foram responsáveis por uma grande produção de canções neste período:

Eram melodias que davam clara ideia de tom, mas não dos valores reais das notas, que advinham certamente do ritmo natural das palavras. [...] Dentre as canções dos troubadours, uma das mais conhecidas é Kalenda Maia, música que pode ser cantada em tempo de dança bem ritmado: ‘Primeiro de maio, mais nenhuma folha, flor ou canto de pássaro me pode dar prazer, enquanto notícias de meu amor não receber [...]’ (*id ibid.*, p. 18).

Com o passar do tempo, padrões sequenciais de sons musicais foram se estabelecendo, associados a contextos datados etnicamente. Esses padrões são hoje conhecidos como “escalas”. Um ponto comum e essencial para conceituá-las é sua delimitação dentro de uma “oitava”, denominação para o espaço sonoro entre determinada frequência e seu dobro (considerando um movimento ascendente), ou sua metade (se o movimento é descendente).

Assim, a escala, dentro dos limites de uma oitava, consiste em determinada disposição de notas sequenciadas, de acordo com uma configuração definida de intervalos. Wisnik assim a definiu:

A escala é um estoque simultâneo de intervalos, unidades distintivas que serão combinadas para formar sucessões melódicas. A escala é uma reserva mínima de notas, enquanto as melodias são combinações que atualizam discursivamente as

¹⁰ Artista de origem nobre do sul da França que, geralmente acompanhado de instrumentos musicais, como o alaúde ou a cistre, compunha e entoava canções.

¹¹ Poetas compositores comparados e influenciados pelos trovadores. Eles compunham usando dialetos do norte da França.

possibilidades intervalares reunidas na escala como pura virtualidade. [...] As escalas variam muito de um contexto cultural para outro e mesmo no interior de cada sistema [...]. As escalas são paradigmas construídos artificialmente pelas culturas, e das quais se impregnam fortemente, ganhando acentos étnicos típicos (WISNIK, 1989, p. 71).

A música produzida nos primeiros séculos da era cristã tinha como base um sistema especial de escalas que conhecemos como “modos gregos” (BENNETT, 1986, p. 13). Muito do repertório de canções que existiu e até os dias de hoje é produzido em vários países do mundo ocidental apresenta caráter modal, ou seja, se assenta em algum dos chamados modos gregos para a construção melódica.

Em geral, identificam-se “dois caminhos mais utilizados nas linguagens musicais do mundo”, um é o modalismo e o outro é o tonalismo (GUEST, 2006, p. 36). O modalismo acompanha a humanidade desde os tempos mais remotos dos quais nos chegaram dados de manifestações musicais; o tonalismo foi elaborado por um processo que se inicia nos primeiros séculos da era cristã e tem sua consolidação no período barroco.

O autor comenta sobre as características de cada um desses sistemas. Segundo ele, a música modal “é intermitente, sem momento de partida e de término. A melodia é simples, curta e repetitiva. A harmonia, se é que existe, é feita de um ou poucos acordes, que quase sempre são tríades” (*id. ibid.*). Já em relação à música tonal, esta apresenta a harmonia como “uma narrativa imprevisível; uma sucessão de preparações e resoluções, ou preparações não resolvidas ou, ainda, resolvidas inesperadamente, tal como um conto de aventuras. Trabalha com tétrades e é enriquecida com dissonâncias” (*ibidem*). O tonalismo é descritivo, enquanto o modalismo é circular, ritualístico, tribal.

Voltando o olhar para o nosso cancioneiro popular brasileiro constatamos, corroborando com o que afirma Guest (*op. cit.*), que a predominância é do sistema tonal. A obra de importantes compositores como Ary Barroso, Noel Rosa, Cartola, Roberto Carlos e muitos outros é exemplo de música tonal, também dentre nossas cantigas de roda e músicas de carnaval, e em alguns gêneros tipicamente brasileiros como a bossa nova e o choro vemos o tonalismo como base do discurso.

Por outro lado, muito embora exista essa maior incidência do tonalismo na música popular brasileira, alguns compositores tendem bem mais ao modalismo, por exemplo, Milton Nascimento, Lenine, Chico César e Sivuca. O autor observa ainda a ocorrência, em compositores brasileiros, de fases modais e tonais distintas, dentre os quais se destacam: Tom Jobim, Chico Buarque, Djavan, Caetano Veloso, Fagner, Edu Lobo, entre outros. E ainda há aqueles como Gilberto Gil e Dorival Caymmi que mostram em sua obra um hibridismo entre

os dois sistemas, são consideradas modais/tonais (GUEST, 2006).

É válido verificar também, que um modo específico ou uma construção melódica orbitando em torno de alguns modos, podem se apresentar como características representativas da atmosfera musical de um determinado contexto regional. Um nítido exemplo deste fato é a música da região nordeste do Brasil, para a qual, os modos “mixiolídio” e “lídio” representam elementos ontológicos de seu discurso musical.

Observando agora a música tonal, podemos destacar seu determinismo como fator de diferenciação. Ela é o resultado do que Max Weber descreve como processo de racionalização do fenômeno musical. Este consiste na criação de um sistema que tem dentre seus pontos pilares fundamentais para o desenvolvimento do sistema de notação musical e a consolidação do temperamento. No campo instrumental, a emergência e utilização do piano são observadas por Weber (1995, p. 149) como procedimentos de condicionamento de nossa audição e aprendizado musical:

Nossa educação exclusivamente harmônica da música moderna é, em essência, devida inteiramente a ele. Também teve seu lado negativo, no sentido de que o hábito no temperamento tirou seguramente de nosso ouvido – o ouvido do público receptor –, de um ponto de vista melódico, uma parte daquela liberdade que deu o caráter decisivo ao refinamento melódico das culturas musicais antigas. No ocidente, a instrução de cantores realizava-se, ainda no século dezesseis, no monocórdio [...] Hoje, a instrução de cantores realiza-se quase sempre ao piano [...].

O piano sintetiza as leis do tonalismo e é visto como símbolo deste sistema. O ensino musical ocidental em contextos formais de educação vem há séculos, como informa o autor, utilizando o piano como ferramenta central. Embora novas concepções e tendências na educação musical tenham surgido, essa é uma realidade que ainda se mantém nesse início do século XXI.

Depois do período de gênese e afirmação da música tonal a canção caminhou assimilando as inovações decorrentes do desenrolar do sistema musical ocidental. Nos progressivos períodos da história, a canção recebeu tratamentos diversos assumindo dimensões e caráter distintos nas obras de compositores chamados eruditos. A música considerada popular tomou rumos associados ao mercado cultural.

Certa separação entre erudito e popular ocorreu em relação ao repertório de canções no início do século XIX; ele distinguiu-se entre um tipo mais “sério”, elitizado, que começa com os compositores Schubert e Schumann, e uma categoria diversificada trazendo o discurso dos grandes públicos. A primeira é a canção trabalhada dentro das tradições eruditas e destinada a um público exclusivo, sendo denominada “canção lírica” e tendo como importante

expoente o “*Lied*”¹² alemão; e a segunda é a “canção popular” que seguiu incorporando os discursos e expressões artísticas das massas populares.

2.2 Canção popular, consumo e tecnologia no contexto mundial atual

A canção popular ocupa um espaço importante na difusão das mais diversas manifestações sociais. Diferentes gêneros musicais como o rock, o jazz, o reggae, o blues, as baladas românticas de várias nações, o bolero, o flamenco, o pop, a *word music* e muitos outros gêneros tão distintos entre si, sempre utilizaram a forma canção para veicular uma gama bastante abrangente de temas que vão do amor às questões políticas e de protesto; das questões raciais às religiosas; dos relatos pessoais aos paradigmas de ordem universal; além daqueles descompromissados ou apenas de diversão.

Utilizo o termo “gênero” de acordo como o descreve o pesquisador Roy Shuker (1999), em trabalho editado no Brasil com o título: “Vocabulário de música pop”. Esse autor comenta que não se deve proceder a uma rigidez em relação ao uso deste termo para a música popular; assim, alguns estudos colocam “estilo e gênero como termos sobrepostos ou preferem o emprego do termo estilo ao termo gênero” (*id. ibid.*, p. 141). O autor mostra, no entanto, o seu uso mais comum em relação à análise em música popular e acentua sua flexibilidade:

Atualmente, embora gêneros musicais continuem a funcionar como categorias de *marketing* e pontos de referência para músicos, críticos e fãs, exemplos particulares demonstram claramente que as divisões de gênero devem ser consideradas altamente fluidas. Nenhum estilo é totalmente independente dos estilos precedentes, e os músicos se apropriam de elementos dos estilos existentes e os incorporam às novas formas [...] (*ibidem*).

Assim, sigo utilizando o termo gênero considerando sua capacidade flexível, consciente da fragilidade das fronteiras entre os diferentes estilos e também da interdependência entre eles. É interessante observar, no entanto, que apesar da ausência de uma rigidez no uso do termo “gênero” na pesquisa em música popular, por outro lado, em relação ao comércio e a indústria fonográfica em geral, as demarcações são nítidas. As divisões dos discos dispostos nas lojas modernas ou a forma como as emissoras de TV a cabo categorizam os diversos estilos musicais comprovam este fato.

Porém, muitos gêneros diferentes estão ligados entre si, a concepção para alguns estilos é o resultado de adaptações e/ou misturas de elementos de outros estilos. Nesta direção, é

¹² Palavra germânica para canção.

salutar entender que a música popular em geral está imersa num contínuo processo de reinvenção de si própria. Não podemos observá-la como algo estático, pois é sua capacidade intrínseca de atualização permanente, absorvendo as mudanças sociais, econômicas e as inovações da tecnologia – que tanto incidem sobre a produção como também sobre a difusão – que lhe confere vitalidade, frescor, sentido e contemporaneidade.

A apropriação de demandas sociais e as fusões entre tendências musicais diversas consistem em uma condição essencial para a vida da música popular em geral. Portanto, focalizá-la sem a consideração de sua natureza flexível que se molda constantemente refletindo nuances da vida dos grupos sociais e permitindo o trânsito de elementos estilísticos – dando surgimento a variações e a novos gêneros e subgêneros – é não compreendê-la.

Se tomarmos como exemplo o rock, um dos gêneros de música popular mais difundido no mundo, que pode ser considerado um meta-gênero pela quantidade de variações que congrega, vemos que ele surgiu na década de 1950 nos Estados Unidos, como variação do *rhythm-and-blues*¹³.

Não só o rock, mais uma grande variedade de gêneros musicais populares está presente na cultura de muitos países do mundo e em boa parte deles tem um papel fundamental. Entre os norte-americanos e os ingleses, é muito expressivo o número de artistas que através da canção popular, seja em que gênero for, conseguiram difundir sua arte por quase todo o Planeta, reafirmando o poderio dominante da língua inglesa.

No entanto, Canclini (2003, p. 31-32) comenta que na América Latina, alguns países, inclusive o Brasil, vêm privilegiando o consumo de suas músicas nacionais:

Os estudos sobre consumo musical revelam que em quase todos os países latinoamericanos não predomina a música em inglês, nem o que se chama ‘música internacional’, como unificação do anglo-americano e do europeu. Só na Venezuela a música internacional atinge 63% do público. No Peru prevalece a ‘chicha’; na Colômbia, o ‘vallenato’; em Porto Rico, a ‘salsa’. No Brasil, 65% do que se ouve provém do conjunto de músicas nacionais, enquanto na Argentina, Chile e México a combinação de repertórios domésticos com espanhol supera a metade das preferências.

Não obstante, canções de grupos e artistas como os The Beatles, Bob Dylan, Elton John, Madonna e Michael Jackson são conhecidas em muitos países e pertencem ao patrimônio musical do mundo ocidental. Assim, a música popular em geral promove uma espécie de intercâmbio cultural entre nações, tendências distintas se cruzam reinventando e criando novos estilos ou estilos derivados. Como exemplo, vemos o rock e o reggae se misturarem

¹³ Estilo de música popular dos negros norte americanos do final da década de 1940.

com o samba no Brasil e daí terem origem o samba-rock e o samba-reggae. O jazz moderno, por sua vez, tem incorporado elementos da música brasileira, da africana e de muitas tradições musicais ocidentais e até mesmo orientais.

No campo econômico, é importante ressaltar que a canção popular representa um dos principais produtos que movimentam a indústria fonográfica e a de entretenimento.

As novas tecnologias de mídia e comunicação permitem a criação de novos modelos de negócios como os colaborativos e em *open business* (negócios abertos), estes se baseiam no uso de redes de colaboração entre os agentes e na exploração de canais alternativos de distribuição (REIS, 2008, p. 130).

Como exemplo, podemos citar o “tecnobrega”, fenômeno da região amazônica de Belém. Seu sucesso está associado à criação de um novo conceito de festa e a uma rede de produção e difusão. Essa rede se inicia com a figura do compositor que cria suas músicas e em seguida grava-as em seu próprio estúdio caseiro; em seguida, distribui as faixas para os DJs que as divulgam nas grandes festas e distribuem gratuitamente para os camelôs. Os primeiros fazem as músicas conhecidas, os camelôs dão continuidade ao processo se ocupando da distribuição. Ainda na narrativa do autor supracitado:

A remuneração dos músicos se dá pela contratação de shows e pela venda de CDs durante os mesmos. Além de reduzir os custos de gravação, a tecnologia possibilita o processo de difusão e é sua grande protagonista. A música tem base eletrônica e a festa, chamada de “aparelhagem”, gravita ao redor dos equipamentos de som. Segundo a pesquisa da Fundação Getúlio Vargas, em 2006 o tecnobrega congregava 140 bandas, 700 conjuntos de equipamentos e 860 camelôs, produzindo 4.300 festas por mês e gerando 6.400 postos de trabalho diretos (*id. ibid.*, p. 131).

A importância crescente da música popular para a economia mundial é um fato na atualidade. As Nações Unidas publicaram através da Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento (UNCTAD) em 2008, o mais recente relatório que descreve a atuação de indústrias criativas no cenário internacional; a indústria da música popular, alinhada aos novos recursos tecnológicos, vem demonstrando seu potencial financeiro para o mercado mundial.

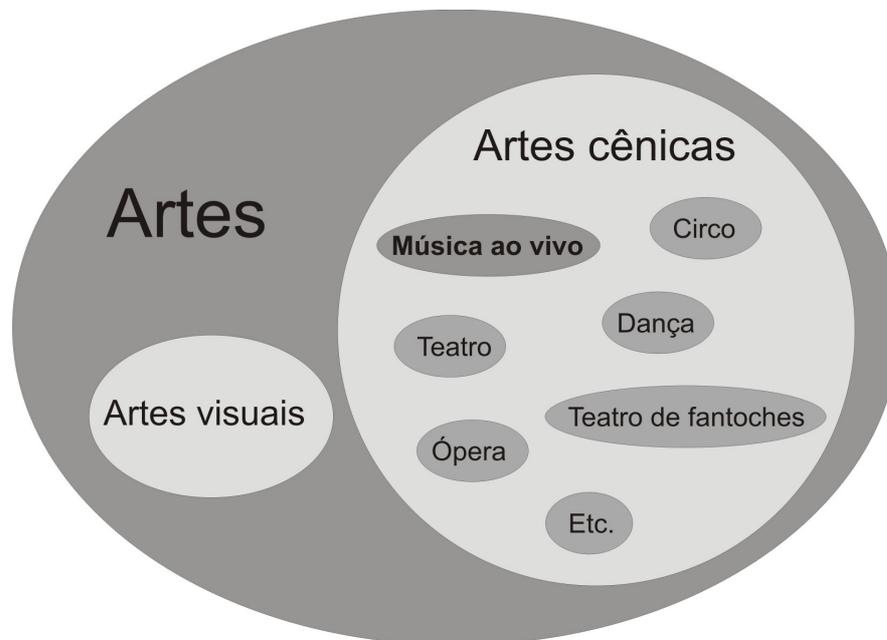
Hoje, com os recursos midiáticos, a música regional pode chegar a públicos globais quase instantaneamente. As tecnologias digitais estão transformando não só o mercado musical, mas também “a maneira como a música é criada, produzida, reproduzida, comercializada e consumida nos mercados nacionais e global” (UNCTAD, 2010, p. 143). A comercialização de música tornou-se estreitamente ligada à utilização de ferramentas digitais, tais como os telefones celulares e demais aparelhos de armazenamento/reprodução visual e sonora.

É importante ressaltar ainda que dentro do referido relatório, a música recebe novas classificações, dadas as associações com a área visual e as veiculações virtuais:

A música é parte do subgrupo de artes cênicas, quando considerada em termos de apresentação ao vivo e shows. No entanto, pode também ser incluída como uma ampla área de audiovisuais quando se trata de criação de registros sonoros e composições. A música também pode ser classificada no subgrupo das novas mídias quando os produtos e serviços de música são comercializados virtualmente como conteúdo criativo na forma digital (UNCTAD, 2010, p. 143).

A figura abaixo demonstra a classificação da música ao vivo dentro do subgrupo das artes cênicas. Para operações comerciais, a música ao vivo foi então considerada performance teatral, assim como o gênero ópera:

Figura 1 – Classificação da música na economia criativa



Fonte: Elaboração própria.

Os shows e demais espetáculos ao vivo são importantes alvos para os investidores e produtores culturais; no entanto, a comercialização digital da música vem mudando as receitas das gravadoras e impelindo-as a novas estratégias de venda e controle para essas transações.

As vendas de música digital aumentaram mais de 12% entre 2008 e 2009, quando atingiram \$ 4,2 bilhões, dez vezes mais do que em 2004. Os canais digitais representam agora cerca de 25% de todas as receitas comerciais das gravadoras. Os downloads de faixas individuais estão impulsionando o mercado na internet, com cerca de 1,4 bilhão de unidades baixadas globalmente em 2008. Em 2009, cerca de 1,7 bilhão de faixas de mais de 500 serviços legais de música on-line foram identificados pela Federação Internacional da Indústria Fonográfica (FIIF) no mundo todo (*id. ibid.*, p. 144).

Muito embora seja claro o processo de democratização e acesso a bens culturais – entendidos aqui como áudio e vídeo referentes à música popular em geral – possibilitado pelos avanços tecnológicos, por outro lado, as grandes gravadoras continuam dominando o mercado e perpetuando diferenças históricas:

A produção, comercialização e distribuição de música gravada têm uma estrutura de mercado complexa mundialmente. Por um lado é um mercado oligopolista dominado por quatro grandes gravadoras do Norte (*Sony/BMG, Universal Music, EMI e Warner Music*) e suas subsidiárias espalhadas pelo mundo todo. Juntas, elas dominam mais de 80% do mercado mundial de música. Por outro lado é um mercado extremamente fragmentado, com milhares de artistas e bandas independentes que funcionam como pequenas empresas ou microempresas. Em virtude disso, os produtores independentes da música nacional do Sul têm poucas oportunidades de acesso ao mercado mundial, mesmo dentro de seus próprios países (UNCTAD, 2010, p. 144 – grifos do autor).

Nesse contexto, é oportuno perceber que o Brasil, país que possui tradição e certo prestígio internacional em relação à sua música popular, não consegue um bom índice de exportação desse produto devido à sua posição na economia mundial, uma vez que as gravadoras multinacionais comandam o mercado internacional:

Surpreendentemente, a América Latina está praticamente ausente dos mercados mundiais de gravações musicais no mundo inteiro. O Brasil é um importante produtor de música, com um grande mercado interno, mas com uma contribuição relativamente tímida em sua balança comercial, apesar do fato de sua música ser famosa e executada mundialmente. Esse é um caso típico de problemas estruturais de comercialização e distribuição (*id. ibid.*, p. 146).

Os dados expostos acima desenham o panorama comercial ao qual a música popular em geral está submetida no mundo atual, sua existência, como produto cultural, está associada ao consumo. Seus consumidores variam em faixa etária, conforme preferências de estilo e a natureza dos eventos (shows, concertos, espetáculos).

No entanto, parece haver uma identificação maior por parte das camadas mais jovens. Shuker (1999, p. 77) comenta sobre o interesse comum da juventude pela música popular no contexto mundial:

Como grupo social genérico, a juventude possui uma característica universal: o interesse pela música popular. Levantamentos culturais realizados na América do Norte, no Reino Unido e na Nova Zelândia indicam um grande consumo de música popular pela juventude. Os perfis desse consumo mostram um padrão evidente de idade e gênero masculino/feminino baseado em preferências de gênero musical. [...] Essa tendência é particularmente evidente entre os estudantes universitários, refletindo as formas dominantes de capital cultural musical nesses grupos [...].

Nesta direção da observação dos gêneros musicais populares como bens de consumo e objeto de identificação entre os adolescentes, é factível uma ampliação do olhar para além dos

traços musicais estilísticos que compreendem os padrões de composição e instrumentação, e observar também outros elementos que, tanto quanto os primeiros confluem para o estabelecimento dentro do universo social e econômico de um dado estilo.

Assim, o consumidor de determinado padrão musical expressa em sua própria imagem uma série de elementos que definem sua escolha para si e para o mundo, operando um discurso visual que comunica uma distinção. Estabelece-se então um código visual que compreende o vestuário, os cortes de cabelos, os adereços como colares, pulseiras, anéis, dentre outros que fazem com que o indivíduo reflita na sua imagem pessoal a imagem daquele gênero ao qual se liga. Segundo a pesquisadora de moda e linguagem Kathia Castilho (2004, p. 27), “a moda e o corpo constituem linguagens, podendo ser consideradas, pela ritualística sob a qual se edificam comportamentos significantes e, portanto, portadores de sentido”. Pedro Rogério (2008, p. 28) comenta a esse respeito:

O mundo da moda sempre esteve relacionado às distinções entre grupos sociais. A geração que se inspirou em *Woodstock* [...] lançou uma forma de vestir, de falar, de cantar, enfim, um conjunto de ideias que é expresso pelo conteúdo do discurso falado e escrito, mas é também, em especial no campo artístico, expresso pelas diversas formas do comportamento humano. Os profissionais ligados à arte produzem uma nova gramática artística relacionando-a com as novas ideias musicais. Essa correspondência cria uma alimentação mútua: os aspectos comportamentais reforçam a ideologia e essa legítima as novas formas de relação sociais, incluindo as opções estéticas (grifo do autor).

As imagens impressas nas capas de discos e CDs são criadoras e transmissoras da imagem de um estilo musical. Ainda, a própria imagem dos artistas serve de modelo para que os fãs figurem a si próprios e afirmem o seu pertencimento para si mesmos e para os grupos sociais.

Os gostos, as preferências musicais não são apenas uma questão de escolha pessoal, mas antes, uma construção social, fruto e ao mesmo tempo representação de uma distinção. É a assimilação de um capital cultural que compreende um padrão comportamental e a identificação artística com certo estilo musical.

2.3 Canção popular, oralidade e identidade no Brasil

A música popular brasileira, em geral, é prestigiada internacionalmente por sua originalidade, inventividade e beleza em vários de seus aspectos, com destaque para uma de suas principais características: sua essência rítmica, herança da influencia africana, que no encontro com outras tendências aqui disseminadas, geraram uma música que é singular por

ser plural, cuja origem está ligada diretamente às danças de roda realizadas ao ar livre pelos escravos no Brasil Colônia. Hoje, a música popular brasileira situa-se no exterior como uma das marcas que melhor define e caracteriza nossa cultura.

A canção popular brasileira tornou-se um importantíssimo, senão o maior meio de expressão musical no Brasil; o brasileiro encontrou na canção um veículo que satisfaz sua demanda de comunicação e experiência musical. Ao refletir sobre o nascimento e afirmação da Canção Popular Brasileira, Tatit (2004, p. 11) acrescenta:

[...] os cem anos foram suficientes para a criação, consolidação e disseminação de uma prática artística que, além de construir a identidade sonora do país, se pôs em sintonia com a tendência mundial de traduzir os conteúdos humanos relevantes em pequenas peças formadas de melodia e letra.

Hoje, a canção popular brasileira mostra ter se tornado o principal elemento condutor da experiência musical entre os brasileiros, promovendo releituras e reinvenções das formas de ser aqui desenvolvidas, e acabou por se transformar na mais íntima de nossas tradições artísticas.

No Brasil, a canção popular passou por um processo de construção no qual toda a sociedade brasileira teve participação (TATIT, *op cit.*), foi eleita como um dos principais veículos de comunicação musical entre as massas. Andrade (2009, p. 2) declara que “a canção no Brasil se tornou, ao mesmo tempo, o mais cotidiano dos objetos de consumo artístico/culturais de massa e também uma forma estética expressiva, forte e autônoma de elaboração cultural”.

Certamente uma das características mais marcantes da canção popular e que contribui fortemente para a sua grande aceitação entre o grande público no Brasil é exatamente o fato de nela encontrarmos amalgamados texto e música. Andrade (*op cit.*) observa ainda que “a codificação específica de sua linguagem híbrida, composta pelas dimensões da letra, da melodia, da harmonia, do arranjo e da performance, permitiu à canção conectar subjetividades individuais e coletivas, e assumir rápida e facilmente uma dimensão social”.

Os padrões da canção fazem parte da memória afetiva, construindo a sensibilidade musical de cada um. Na recepção e decodificação da canção se criam as associações que determinam a experiência do sujeito. Segundo Bondia (2002), a experiência é o que passa, o que nos acontece, o que nos toca. Esta peculiaridade fundamental da canção popular de expor texto e música de forma indissociável, servindo um como portador do outro e vice-versa, tem papel decisivo na identificação individual, na experiência pessoal.

Por outro lado, Tatit (*op. cit.*) identifica na canção sua origem, forjada no discurso oral

e descreve as naturezas da fala e do canto, revelando a proximidade do discurso da canção com linguagem funcional cotidiana, ao mesmo tempo em que ressalta sua diferença semântica:

De fato, por meio da linguagem oral cotidiana, veicula-se um conteúdo abstrato que depende da base acústica inscrita nos fonemas e nas entoações, mas não há necessidade de preservação dessa sonoridade. Por isso, selecionamos e organizamos as palavras da melhor forma possível e convocamos as melodias entoativas apenas para produzir ênfase aqui e ali no fluxo discursivo, sem outro tratamento especial que não o exigido pelo texto verbal. [...] Ao se transformar em canção a oralidade sofre inversão do foco de incidência: as entoações tendem a se estabilizar em ‘formas musicais’, na medida em que se instituem células rítmicas, curvas melódicas recorrentes, acentos regulares e toda sorte de recursos que asseguram a definição sonora da obra; a letra, por sua vez, liberta-se consideravelmente das coerções gramaticais responsáveis pela inteligibilidade de nossa comunicação diária e também se estabiliza em suas progressões fônicas por meio de ressonâncias aliterantes (TATIT, 2004, p. 41-42).

A oralidade inerente à canção, ainda que assumindo um véis artístico e menos funcional, não perde, no entanto, sua função original comunicativa, no sentido real de levar e trazer mensagens cognitivas, ainda que esta esteja, muitas vezes, tão modificada e reconfigurada pelas imposições do discurso musical que o seu reconhecimento se torna difícil. No entanto, o autor declara que as primeiras letras de canções populares no Brasil, foram feitas para efeito de comunicação cotidiana entre duas ou mais pessoas, assumindo realmente o papel de um simples recado (*id ibid.*).

Esse aspecto fatídico da canção de veicular mensagens – que, se no início eram objetivas e ligavam poucas pessoas, hoje servem para conectar as massas criando uma espécie de rede comunicativa – se apresenta como um dos fatores que a tornaram uma das principais representantes do imaginário brasileiro.

A história da música popular brasileira está permeada pela atuação de vários movimentos que em momentos distintos ditaram novos rumos. Tatit (*op cit.*, p. 58) ressalta a importância de dois dos principais movimentos que foram elementares na modernização e personificação da música popular como hoje a conhecemos:

De fato, bossa nova e tropicalismo firmaram-se como os dois principais gestos da moderna música brasileira, ambos necessários para abarcar a diversidade sonora que reinaria nas décadas seguintes e as flutuações estéticas que constantemente flexibilizariam as leis do mercado musical. O tropicalismo identificou e prestigiou os traços da cultura brasileira que emanavam das manifestações habitualmente recalçadas ou rejeitadas pelos grupos de demarcação. [...] Enquanto a bossa nova elaborou a triagem e a decantação da música popular brasileira, o tropicalismo promoveu a mistura e a mundanização do gênero [...].

O autor segue considerando as contribuições dos dois movimentos numa flexibilização inerente e vital à canção popular brasileira, que num momento se abre às tendências diversas e

noutro se detém num tempo recluso de elaboração de si mesma:

Em suma, tropicalismo e bossa nova tornaram-se a régua e o compasso da canção brasileira. [...] É como se o tropicalismo afirmasse: precisamos de todos os *modos de dizer*, e a bossa nova completasse: e precisamos dizer convincentemente. Em época de exclusão, permanece o gesto tropicalista no sentido de tomar a pluralidade. Em época de excesso de maneirismos estilísticos e de abandono do princípio entoativo, o gesto bossa nova refaz a triagem e decanta o canto pertinente (TATIT, 2004, p. 89 – grifos do autor).

A assimilação e a apuração são as condutoras então, segundo o autor, da dinâmica incessante que confere à canção popular brasileira ao mesmo tempo universalidade e ortodoxia.

Boa parte do cancioneiro popular brasileiro reflete uma estreita ligação com o cenário regional no qual compositores representantes de importantes movimentos criaram sua obra. As canções de alguns deles são vivas expressões das paisagens e dos sentimentos captados em momentos particulares da vida em algumas cidades e regiões do Brasil.

Muitas das canções de Antônio Carlos Jobim parecem fotografias de paisagens da cidade do Rio de Janeiro e dos modos de vida ali existentes. Também as canções praieiras de Dorival Caymmi são impressionantes nesta qualidade narrativa, cinematográfica e, ainda, demonstram estreita relação com sua língua natal. O autor João de Carvalho (2012, p. 98) afirma que essas associações são importantes para se captar o sentido das canções:

É só através da conexão com um elemento extra-musical que podemos dizer que uma dada estrutura sonora representa algo. E a canção é um ‘prato cheio’ para utilizarmos este tipo de raciocínio associativo [...]. Não obstante, furtar-se desta percepção, deste ímpeto de análise, que se forja durante a apreciação de uma canção, é privar-se de algo que, muitas vezes, se constitui justamente como a ‘fatia mais saborosa do bolo’.

Na relação com o ambiente regional, o cancioneiro criado pelos movimentos “Pessoal do Ceará” e “Clube da Esquina” remete aos cenários poéticos das praias de areias brancas e sentimentos de uma “Beira Mar”; assim como aos sinos, catedrais e montanhas, respectivamente. Essa mesma relação é ainda mais surpreendentemente intensa na obra de Luiz Gonzaga em relação à estética e ao ambiente sertanejo nordestino.

A autora Elba Ramalho, comenta sobre a expressividade da canção “Asa Branca”, que se consagrou no cenário musical nacional ao empreender com simplicidade genial uma narrativa da vida do sertanejo:

Asa Branca sintetiza os principais conteúdos – letra e música – do repertório de Gonzaga, isto é, a migração. A ave citada no texto, por exemplo, é um ser migrante do sertão nordestino; é este o elemento poético central. Está sempre relacionado com a migração dos sertanejos [...]. A canção ressalta algumas das estruturas rítmicas e melódicas características da ‘paisagem sonora’ do Nordeste (RAMALHO, 2000, p. 66).

Assim como a canção “Asa Branca”, tantas outras no nosso cancioneiro descrevem paisagens e cenas do cotidiano, passando a habitar o imaginário do povo brasileiro e assim, referenciando lugares e momentos eternizados então pelo poder descritivo da canção popular. A canção “Aquarela do Brasil” de Ary Barroso criou certa imagem do Brasil, não só para os brasileiros, mas também para o público estrangeiro. Brasil “terra de samba e pandeiro”.

2.4 Um olhar sobre a música do Nordeste

O Nordeste brasileiro, região musicalmente privilegiada dentro do País, na qual o cruzamento de etnias nativas e estrangeiras deu origem a uma música que se desdobrou em vários gêneros. O Baião, o Maracatu, o Forró, o Frevo, o Xote, o Coco, se encontram entre os principais. Gilmar de Carvalho (2005, p. 44), em linguagem poética, cita este último o associando às características da natureza local e à presença de etnia estrangeira no seu surgimento:

Um litoral de 573 km, salpicado pelas dunas que se movem, coqueiros que balançam suas palmas ao sabor dos ventos e pelo mar que quebra feito espuma na areia, tinha que sugerir uma dança.

Ela veio na forma do coco, com seus emboladores, ritmado pelas palmas dos pescadores do Pecém, e pela caninha – verde, de origem ibérica, um pouco “vira”, trazida na bagagem do colonizador português, e que permanece, tanto tempo depois, na praia do Iguape, Aquiraz.

A música do Nordeste é complexa e ao longo dos anos vem sendo o palco de grandes movimentações; ela é a síntese de misturas e assimilações centenárias. Tatit (2004) identifica a tendência da cultura brasileira em geral à assimilação, a mistura tem uma notoriedade especial no Brasil. O autor fala da mistura como característica determinante para a consolidação da estética cancional brasileira:

A hegemonia da mistura constitui também, como não poderia deixar de ser, uma característica do mundo simbólico brasileiro – tanto artístico como teórico – amplamente enaltecida pelos agentes culturais. No campo musical, por exemplo, a forma híbrida da canção popular, que agrega necessariamente melodia, letra e arranjo instrumental, roubou a cena sonora da nação desde os primeiros anos do século XX e veio assimilando as mais distintas influências até chegar ao produto atual, fortemente compatibilizado com o mercado de consumo, constituído ao mesmo tempo de som e imagem (*id. ibid.*, p. 92).

Ao pensar na música do Nordeste do Brasil, a questão da mistura logo surge, provavelmente pelo fato de ser ela a maior depositária dos resultados das primeiras fusões musicais e sincretismos religiosos, frutos do encontro entre as culturas nativas e estrangeiras.

McCann (2010, p. 103-104) ressalta a influência da cultura africana no Brasil, fazendo um paralelo com a presença desta também nos Estados Unidos:

Tanto no Brasil como nos Estados Unidos a forte influência da África central e ocidental recombina com práticas musicais europeias produziu tradições semelhantes. Antes do século XX, ambas as nações tinham música popular que davam destaque a uma síncope rítmica, melisma vocal e o uso comum do violão e outros instrumentos de corda para dedilhado. Em ambas as nações, escravos africanos e seus descendentes desenvolveram práticas musicais que incorporaram uma roda de gente batendo palma e cantando, percussão, músicas sacras que incorporavam influências do iorubá e do Congo, e músicas seculares que frequentemente apresentavam um senso de humor matreiro e com duplo sentido. Nos Estados Unidos, esses ingredientes chegaram até o blues e no Brasil até o samba.

Focalizando agora o tempo/espço da Bahia colonial, onde se evidencia uma fase de convivência intensa entre as culturas ali aportadas, vemos que Cardoso (2008, p. 48-49) aponta importantes dados históricos neste contexto:

Podemos ter uma ideia das atividades musicais em Salvador, nos primeiros anos do século XIX, pelo relato do comerciante inglês Thomas Lindley [...] os comentários de Lindley mostram a mistura de instrumentos e gêneros eruditos e populares de origem europeia e africana. Durante os banquetes, a cantoria ao som do violão e do violino era seguida pela 'atraente dança dos negros', que Lindley identificava como 'misto de dança da África e fandango da Espanha e Portugal' [...].

A presença da cultura musical africana na música brasileira e, primeiramente, na da Bahia, sempre foi reconhecida no meio musical como fato inquestionável, e se nos voltarmos para uma análise das raízes de alguns de nossos gêneros, como o samba ou o axé, confirmaremos essa presença. No entanto, Carvalho (2006, p. 283) chama a atenção para indícios de certo recalque percussivo afro-brasileiro, mais precisamente em relação à estética iorubá:

[...] No caso brasileiro, acredito que ainda há uma baixíssima assimilação da música iorubá na música popular comercial. Uma das poucas incursões de fato na estética iorubá continua sendo, o disco de Gal Costa intitulado *Gal*, em que há um trabalho no arranjo para reproduzir o efeito polirrítmico da música do Candomblé. A canção 'É d'Oxum' exibe uma textura rítmica que reproduz o ritmo ijexá, tocado pela bateria do afoxé Filhos de Gandhi. O disco inclui também duas interpolações diretas de cantos sagrados de Candomblé cantados em iorubá.

O autor cita ainda os nomes de Maria Bethânia, Caetano Veloso e Gilberto Gil, cujos trabalhos apresentam raros momentos de incursão pela cultura musical iorubá e acrescenta que essas reflexões testemunham a necessidade de estudos que possam adentrar em investigações mais precisas quanto à presença da cultura africana na música popular brasileira (*id. ibid.*).

No entanto, a cultura africana, assim como a indígena e a europeia, ainda que o estudo de sua presença apareça como campo de pesquisa não esgotado, foi sem dúvida, participante em processos de hibridação que estão na gênese de alguns dos mais tradicionais gêneros musicais do Nordeste.

O pesquisador e escritor argentino Néstor G. Canclini (2011), no texto “Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade” mostra reflexões sobre as transações e misturas culturais nos países da América Latina. O autor traz o termo hibridação, originário das ciências biológicas, para a interpretação dessas relações, examinando processos de “internacionalização e transnacionalização” dentro do panorama atual de globalização (CANCLINI, 2011, p. 31).

Para a leitura das combinações socioculturais, podemos tomar o termo hibridação e entendê-lo – de acordo com o que o autor assume como uma definição possível – como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (*id ibid.*, p. 19). Assim, o uso do termo hibridação é bastante plausível para a visualização do surgimento e desenvolvimento da cultura musical nordestina, como também da música brasileira em geral. Seu uso como sugeriu o autor, destina-se a possibilitar leituras mais justas e condizentes com o mundo multicultural:

Considero atraente tratar a hibridação como um termo de tradução entre mestiçagem, sincretismo, fusão e outros vocábulos para designar misturas particulares. Talvez a questão decisiva não seja estabelecer qual desses conceitos abrange mais e é mais fecundo, mas, sim, como continuar a construir princípios teóricos e procedimentos metodológicos que nos ajudem a tornar este mundo mais traduzível, ou seja, convivível em meio às suas diferenças [...] (*ibidem*, p. 34).

Não só os elementos puramente musicais foram os fatores que deram origem a gêneros musicais no Nordeste do Brasil, é importante lembrar que eles se inserem antes, dentro de um contexto de rituais religiosos e/ou eventos festivos. Assim, a ideia de hibridação aparece como ferramenta de leitura que revela uma maior abrangência.

Para uma análise estritamente musical, vemos que uma das características do cancionário nordestino é presença do “trítono¹⁴ descendente”. Conforme Ramalho (2000, p. 73), esta característica denota certo “arcadismo de linguagem, por se vincular ao modo frígio gregoriano”.

¹⁴ Intervalo entre dois sons musicais que compreende três tons inteiros.

A canção do Nordeste do Brasil é representada por muitos nomes que ditaram e ditam rumos para a música popular no Brasil, do Tropicalismo ao Pessoal do Ceará, de Luiz Gonzaga ao recente *Mangue Beat*. Este último mostra uma valorização das tradições musicais regionais do estado do Pernambuco, uma mistura que mescla os tambores e os ritmos nativos a guitarras elétricas e gêneros de origem estrangeira. Severiano (2008, p. 460) o descreve:

[...] um estilo criado em Pernambuco no começo dos anos 90 pelo cantor-compositor Chico Science. Uma mescla de ritmos tradicionais pernambucanos, como o coco e, especialmente, o maracatu, com elementos do soul e do hip-hop, o *Mangue Beat* foi mostrado com sucesso nos Estados Unidos e na Europa [...] (grifo do autor).

O sucesso do *Mangue Beat* desencadeou reverberações no cenário musical nordestino e no brasileiro. Artistas como “Lenine” e bandas como “Mestre Ambrósio” e “Cascabulho”, por exemplo, surgiram no cenário nacional com a eclosão do *Mangue Beat*. No Ceará, muitos grupos com propostas de valorização do instrumental e da poética das tradições musicais surgiram, impulsionados pelas experiências bem sucedidas dos músicos pernambucanos. O *Mangue Beat*, trouxe novo fôlego para a música popular moderna do Nordeste, provou que os sons das zabumbas e das rabecas podem soar vigorosamente atuais dentro do panorama pós-moderno.

2.5 Canção e tradição no Cariri cearense

Houve e há na região do Cariri cearense, um movimento de produção e circulação de canção popular bastante expressivo. Esta produção tem como importante marco histórico o surgimento de um festival de música na cidade do Crato, na década de 1970, especificamente destinado à promoção da canção popular regional daquela época.

No ano de 1971, um grupo de jovens artistas criou o Festival da Canção do Crato buscando integrar-se ao panorama nacional da época (CASTRO, 2008). Dentre os participantes deste grupo estavam Geraldo Urano, Abidoral Jamararu e Luís Carlos Salatiel, sendo os dois últimos compositores reconhecidos que hoje são importantes referências musicais para a região.

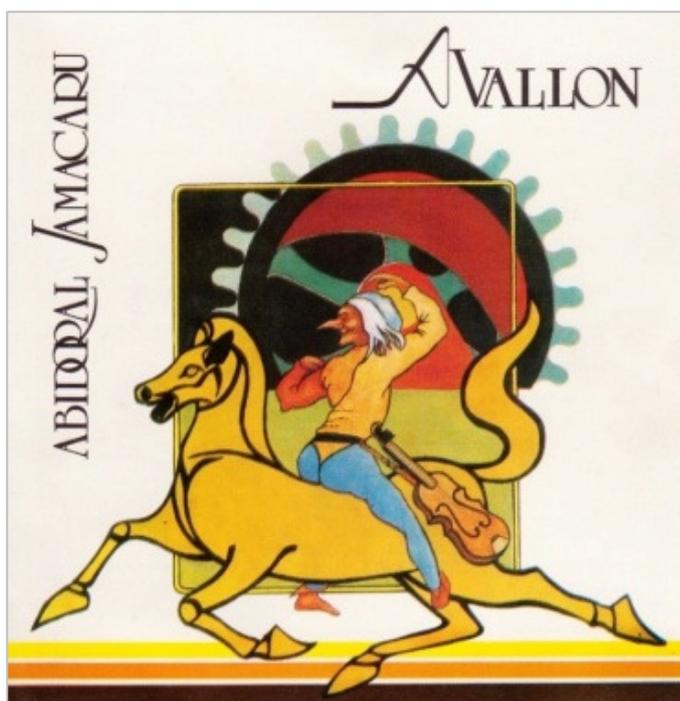
O pesquisador Roberto Marques (2004), em texto que versa acerca da contracultura, tradição e oralidade no sertão nordestino na década de 1970, descreve o surgimento do citado festival e o clima de transformação instaurado na cidade do Crato com o aparecimento do evento:

A cidade do Crato assistiria, por volta dos anos 70, a uma potente transformação. Suas ruas de antigos casarões seriam o palco de novas cores, novos sons e sonhos que ganhariam sua primeira experiência pública com os festivais regionais da canção. [...] A ideia de realizar um festival da canção partiu de Geraldo Urano e Luís Carlos Salatiel. Membros dos grupos de jovens católicos de então, propuseram ao Movimento de Juventude Católica do Crato a organização do evento (MARQUES, 2004, p. 40 e 42).

Depois de seu lançamento, o Festival da Canção do Crato seguiu e teve a parceria da Sociedade de Cultura Artística do Crato (SCAC), portanto, “a partir de 1975, o festival ganhou uma estrutura mais sólida tendo como parte da banca examinadora, músicos, regentes e docentes das escolas de música de todo o país” (*id ibid.*, p. 43). O Festival da Canção do Crato permaneceu com edições anuais até 1978 e alguns dos sujeitos que fomentaram sua existência continuaram sua produção de canções populares.

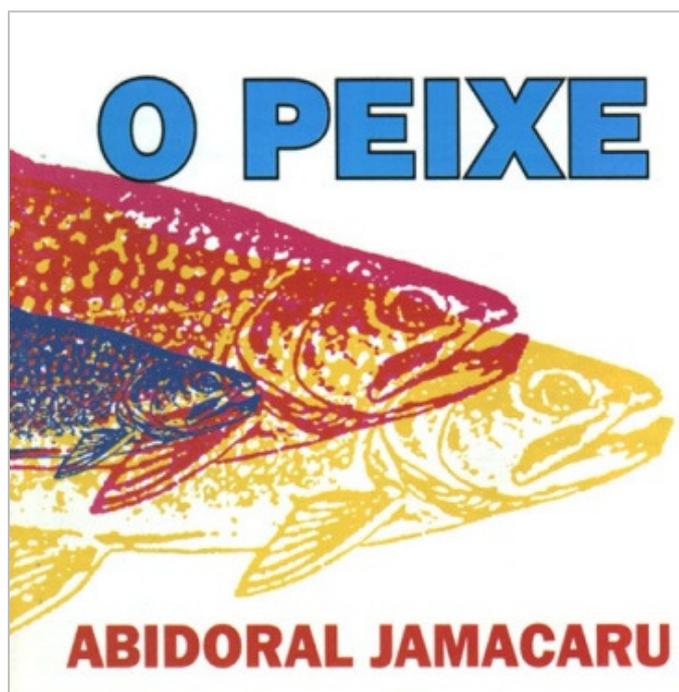
Abidoral Jamacaru é um deles, seu trabalho foi e ainda é bastante difundido dentro do espaço musical regional. Ele é um dos compositores da região do Cariri que estabeleceu nos anos de 1970 parcerias com músicos de Fortaleza, os quais despontaram na cena musical nacional. Sua canção “Lembranças do carnaval que passou” foi ganhadora da quarta edição do Festival da Canção do Crato e este fato lhe rendeu maior projeção. Nos anos seguintes Abidoral registrou suas composições gravando nos anos 1980 o disco “Avallon”, e na década de 1990 seu segundo disco chamado “O Peixe” (CASTRO, 2008). Seu terceiro e mais recente trabalho surgiu em 2007, dez anos após o segundo, e leva o título de “Bárbara”.

Figura 2 – Disco Avallon (1986)



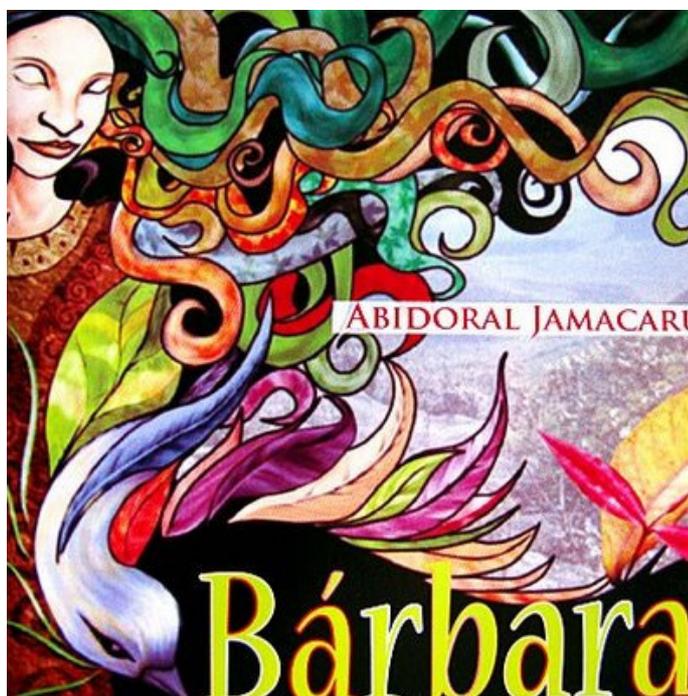
Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 3 – Disco O Peixe (1997)



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 4 – Disco Bárbara (2007-2008)



Fonte: Arquivo pessoal.

“Avalon” originalmente gravado em LP foi considerado pela crítica umas das obras-primas da música cearense na década de 1980; “O Peixe” de 1997, já foi lançado no formato

de CD, neste trabalho, além de parcerias com os já citados Pachelly Jamacaru e Luís Carlos Salatiel, traz sua canção-título baseada em poema homônimo de Patativa do Assaré (Anexo A); “Bárbara”, por sua vez, faz referência à avó republicana de José de Alencar; neste disco Abidoral envereda por estilos tradicionais como o forró e o coco, e também pelos universais rock e blues. No geral, as temáticas das canções de Abidoral abordam questões políticas e sociais, nelas o tradicional e a vanguarda se encontram. Abaixo, as capas dos três discos de Abidoral Jamacaru (duas letras de sua autoria em Anexos B e C).

No levantamento que fiz junto aos alunos do Curso de Música (exponho os procedimentos e dados no capítulo 3), buscando dados referentes à ligação destes com a canção popular do Cariri, o nome de Abidoral Jamacaru foi o mais citado dentre os compositores regionais reconhecidos. Além do trabalho de Abidoral, os nomes de Luís Carlos Salatiel, João do Crato, Pachely Jamacaru, predominam no contexto musical regional ligado à canção popular. O referido festival que aconteceu no Crato na década de 1970 ainda é uma referência para a música na região.

Outro importante momento da canção popular na região do Cariri surgiu em meados de 1998, impulsionado pelo sucesso nacional do movimento Manguê *Beat*, o grupo Dr. Raiz que perfilou a união entre alfaías, zabumbas e guitarras elétricas. Os temas das canções tocam em questões míticas do imaginário cultural regional. O grupo registrou seu trabalho em CD que levou o título “Cariri.CE.Brasil” e foi reconhecido como grande promessa da música regional cearense do fim da década de 1990 e início dos anos 2000. No entanto, por efeito da dificuldade de se manter como grupo independente, ele se desfez. Atualmente, dois de seus integrantes fundadores, Geraldo Júnior e Dudé Casado seguem no trabalho de composição e divulgação de suas canções, ambos estão hoje atuando no eixo Rio – São Paulo, onde, uma vez inseridos dentro dos circuitos culturais, se apresentam regularmente.

Na coleta de informações sobre a experiência musical dos alunos, o grupo Dr. Raiz, assim como o trabalho individual de Geraldo Júnior e Dudé Casado, também aparecem citados por alunos do Curso de Música ligados à cena musical alternativa na região. Ao falar de cena musical alternativa, me refiro ao movimento de produção de shows e outros eventos musicais independentemente de vínculos com órgãos públicos ou empresas de gravação e comercialização musical.

Neste sistema de produção musical independente, os próprios artistas e grupos, muitas vezes são os responsáveis pelo registro e divulgação de seu trabalho. Se por um lado esses músicos são forçados a buscarem caminhos alternativos para se estabelecerem e lançarem sua arte, pois, não gozam das comodidades de gravação e distribuição disponibilizadas pelas

grandes gravadoras; por outro lado, ganham mais liberdade de escolha e expressão, uma vez que não precisam se condicionar às exigências mercadológicas geralmente impostas nos contratos entre artistas, produtores e grandes gravadoras.

Certas produções musicais independentes traçam novas estratégias para a busca de seu público. Partem por um caminho diferente do que anteriormente faziam e ainda hoje fazem algumas grandes gravadoras e produtores musicais; estes últimos colocam a venda de discos ou CDs na ponta da campanha comercial. Alguns artistas independentes, por sua vez, lançam-se primeiramente na internet e daí conquistado um público, partem para a venda de CDs.

Voltando ao contexto independente atual de produção de canção popular na região do Cariri, outros nomes merecem destaque, dentre eles: Zabumbeiros Cariris, Luciano Brayner e Cantigar. É importante olhar como estes grupos carregam os signos distintivos, peculiares às tradições regionais; os adereços, as roupas, a entonação, o gesto, a dança, o sotaque são idiomáticos, são veículos diáfanos das representações do universo mítico das tradições ainda pulsantes na região. Coopar, Mattos e González (2012, p. 19) em recente estudo que procura estabelecer os traços de definição dos agrupamentos musicais tradicionais no Cariri, relatam a força dessas tradições nas criações populares:

[...] O popular contém e se nutre das tradições, mas está condicionado pela dinâmica social; é a criação popular com um caráter representativo; é o que situa o grupo musical em função do ouvinte ou espectador consumidor. O popular hoje está condicionado pela consciência artística, à difusão midiática, aos padrões estabelecidos pelas mídias como expoentes do que é 'popular' [...].

A expressão cênica e musical dos grupos acima citados assume os caracteres das tradições, não os nega, não se distancia destes; antes mergulha e encontra na força da cultura tradicional a originalidade que lhes confere personalidade, diferenciação dentro do cenário multicultural atual.

As conexões entre canção popular e tradições musicais na região do Cariri merecem um estudo mais aprofundado. A canção popular nessa região se reveste da ancestralidade musical, simultaneamente as tradições agora são compatibilizadas em formatos atentos aos apelos do mundo globalizado.

No capítulo seguinte lanço um olhar sobre minha própria formação, destacando minha caminhada de inserções pelos universos erudito e popular e sua conexão com meu trabalho atual de educador musical.

3 CAMINHOS DE UMA FORMAÇÃO MUSICAL PLURAL

Este capítulo descreve um traço importante de minha própria trajetória de formação musical, refiro-me à dupla influência que me legou vivências, visões, entendimentos e habilidades distintas. O contato simultâneo e permanente entre a linguagem musical tida como erudita e, aquela considerada popular, é o ponto de partida para uma análise de possíveis contribuições deste intercâmbio de tendências em meu processo de formação, sobretudo, como convergem hoje no trabalho que desenvolvo como educador musical. Apresento este texto em duas partes, tratando a primeira do recorte de minha história de vida, focalizando a minha formação musical e, a segunda, elaborando algumas reflexões e estudos de possibilidades de integração entre o erudito e o popular, principalmente no que se refere aos processos de ensino musical instrumental.

Discorrer sobre minha própria trajetória de formação musical me parecia, a princípio, algo extremamente fácil, bastaria me ocupar em traçar uma linha cronológica, partindo de meus primeiros anos de aprendizado, chegando até o estágio em que me encontro hoje. No entanto, quando dei início a esta tarefa, me deparei com a eminente necessidade de reflexões acerca da importância de certo fato que caracterizou fortemente minha formação: o trabalho que empreendi de estudo formal da linguagem erudita e a imersão paralela no universo da música popular, em especial a música popular brasileira.

3.1 Primeiros contatos

Ainda na pré-adolescência, no início da década de 1980, uma flauta doce soprano surgiu, não me lembro mais de que forma, na casa de minha família em Ouro Preto, Minas Gerais. O pequeno instrumento acabou por ocupar um grande espaço dentro da gama de obrigações e diversões que me cabiam nesta época. Alguma coisa se acumulou em mim, devido por um lado às experiências com este pequeno e poderoso instrumento e, por outro, à música mecânica (rádio, televisão, LPs, cassetes) que consumia diariamente, me levando aos dezesseis anos a se interessar por um instrumento de dimensões físicas bem maiores em relação à flauta doce, o contrabaixo acústico.

Meu encontro com o contrabaixo se deu por acaso, digo, de forma natural, sem que eu o tivesse elegido de antemão. Como era comum entre os adolescentes do meu grupo, a música, que consumíamos intensamente naquela época, agora 1986, era o rock, principalmente aquele

mais pesado, chamado de *heavy metal*. Trocávamos LPs e cassetes com as gravações de bandas como: Iron Maden e Led Zeppelin. Além do som, nos identificávamos também com o universo visual, bastante característico, que é parte essencial na vida destes estilos musicais ou comportamentais, e que congregam verdadeiros clãs de seguidores mundo afora. Como também é comum entre os grupos de adolescentes, resolvemos montar uma banda de rock (que nunca existiu, na qual eu seria o baixista, por escolha própria).

Encontrei certo dia, andando pelas ruas do centro da cidade um anúncio de um curso de contrabaixo e acreditei ser a minha chance de aproximação a esse instrumento, no intuito de compor a referida banda. Quando cheio de ansiedade, fui atender à minha primeira aula, tive uma grande surpresa: não havia nenhum baixo elétrico (era o instrumento que eu conhecia e que compunha o visual das bandas com as quais me identificava) e sim um grande contrabaixo acústico. Tratava-se de um projeto de extensão, voltado para ensino de cordas friccionadas que a Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) estava oferecendo à comunidade, os professores vinham da capital. Neste dia, conheci aquele que se tornaria meu principal meio de expressão musical.

O início do estudo do contrabaixo representou minha primeira aproximação com a linguagem erudita, o professor Fausto Borém de Oliveira¹⁵, além de me transmitir os movimentos e detalhamentos da técnica e linguagem idiomática do instrumento, sugeria a audição das obras representativas da tradição da música erudita, assim, aos poucos, e não sem esforços de minha parte, fui me familiarizando com a música dos compositores: Bach, Beethoven, Tchaikovsky e muitos outros. Paralelamente, alimentava também minha aproximação com a música popular, que já fazia grande sentido para mim, por intermédio de Milton Nascimento, Caetano Veloso, Tom Jobim e o jazz norte americano.

3.2 Ecletismo e contrabaixo acústico

Um dos fatores que favoreceram meu fluxo, relativamente fácil, entre a linguagem erudita e a popular, foi o ecletismo inerente ao contrabaixo. O contrabaixo acústico, no formato que conhecemos hoje, apareceu no cenário musical europeu por volta do século XVII, completando o quadro da família do violino. O contrabaixo teve seu lugar estabelecido nas formações que surgiram com desenrolar da música ocidental de concerto: quinteto de cordas,

¹⁵ Atualmente é professor do Curso de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

orquestra de cordas e orquestra sinfônica. Ele, por outro lado, está presente também, nas formações tradicionais do jazz americano: trio tradicional (baixo, bateria e piano) e *big band*. Pellegrini (2004, p. 55) acrescenta que:

Embora o violino, a viola e o violoncelo não sejam fundamentais para o bom funcionamento de um grupo jazzístico, o seu parente mais encorpado, o contrabaixo, tornou-se sinônimo de *jazz*, devido à sua sonoridade e pulsação. Apesar de nas orquestras sinfônica o contrabaixo ser tocado geralmente com o arco, no *jazz*, onde ele é também apelidado de baixo, ele é beliscado pelos dedos do artista. [...] A introdução do baixo no *jazz* se deu quando ele foi chamado para substituir a tuba, instrumento que fazia a marcação pesada no *jazz* tradicional, no momento em que a iniciação do estilo Chicago obrigou os músicos a buscarem mais refinamento e harmonia quando de suas apresentações (grifos do autor).

Assim como na música norte americana, também na música popular de vários países, sua presença é constante em conjuntos instrumentais e noutros que apoiam cantores. Na Música Popular Brasileira, o contrabaixo acústico sempre participou dos registros fonográficos mais representativos dentro da diversidade da MPB.

Outro fator de aproximação entre os contrabaixistas de formação erudita e a música popular, é a relativa similaridade entre o baixo acústico e o elétrico. Sendo este último, um tipo de versão moderna do acústico. O baixo elétrico é um dos instrumentos mais frequentes nos estilos populares que utilizam instrumentos eletrônicos. É um fato comum contrabaixistas de formação erudita se aproximarem da música popular incentivados pelas semelhanças físicas e de execução entre os contrabaixos acústico e elétrico, e vice versa; músicos que tiveram uma primeira formação na música popular e iniciaram então no contrabaixo elétrico, se voltarem para a linguagem erudita ou de concerto, apoiados também pela proximidade entre os dois instrumentos.

Isto foi para mim uma realidade prática, como relatei acima, iniciei pelo contrabaixo acústico, mas depois de alguns anos me dediquei também ao estudo do contrabaixo elétrico e assim adentrando mais o universo da música popular. Percebo agora que esta dedicação a um segundo instrumento e, sobretudo, a um segundo instrumento que me trazia a experiência de outra linguagem, me agregou habilidades e entendimentos que utilizo hoje no meu trabalho de educação musical.

Devo acrescentar também que o termo “improvisação” exerceu uma grande influência para que eu investisse em imersões nos domínios da música popular, do jazz, da música instrumental. O termo sempre despertou em mim ideais de liberdade e de auto-expressão, como se tratasse de uma permissividade castrada pela rigidez da música erudita (embora a improvisação tenha existido em alguns períodos no desenvolvimento da hoje considerada música de concerto) e, no entanto, absolutamente saudável para o domínio da linguagem

musical em si. O termo me seduzia e em minha trajetória não faltaram cursos, disciplinas e estudos voltados para a improvisação. Hoje, procuro mantê-la nas classes de ensino instrumental e práticas em conjunto, acreditando ser uma excelente ferramenta que pode revelar especificidades individuais.

3.3 A formação acadêmica e extraclasse

Graduei-me em Contrabaixo pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e tive a sorte da competência e flexibilidade de meu principal orientador, novamente o professor Fausto Borém de Oliveira que, como declarado reconhecedor da importância e da riqueza da Música Popular Brasileira, sempre me incentivou neste sentido. Particpei, por vezes simultaneamente, da Orquestra Sinfônica da Escola, que trabalhava um repertório calcado na tradição europeia e da “Gerais *Big Band*”, que era o maior grupo instrumental voltado ao repertório jazzístico e popular.

Neste período, aprofundava meus conhecimentos nas classes de percepção e solfejo, harmonia funcional, contraponto, análise musical, dentre outras disciplinas que ainda hoje compõem o currículo obrigatório da maioria dos cursos de música do Brasil. Aprendia muito e estava maravilhado com a descoberta do racionalismo voltado para a criação musical. O estudo do desenvolvimento da música ocidental e de todo o seu legado, muito me interessava e, pessoalmente, me parecia absolutamente significativo. A música barroca, o impressionismo francês de Ravel e Fauré, como também as sinfonias de Beethoven, causaram verdadeira revolução em minha vida, agora que já conseguia extrair de sua audição um sentido único.

Paralelamente, abriu-se para mim, com a mudança para a capital mineira com o objetivo da graduação, um espaço de convivência informal, onde tive um aprendizado não sistematizado, mas tão importante e intenso quanto aquele que se desenrolou no âmbito das atividades da faculdade. Neste período, me reunia com frequência na casa de amigos para tocar e ouvir música popular. Depois vieram os grupos, bandas e outras formações das quais participei, chegando a trabalhar profissionalmente em shows, bares e restaurantes, por vezes para assegurar o próprio sustento.

É válido notar que em contextos não sistematizados de ensino musical, como no caso de grupos e bandas que se formam para a prática de determinados repertórios, há um intercâmbio muito grande de conhecimentos técnicos no que diz respeito à linguagem em questão. Por outro lado, pode ocorrer também uma troca significativa de aspectos da

interpretação natural de cada um. Assim, tocar junto, principalmente entre os grupos que lidam com os estilos populares – visto que tradição erudita é menos flexível na possibilidade de releituras – significa adentrar o universo sonoro expressivo do outro, a maneira peculiar que cada um se relaciona com a música é compartilhada. Desta forma, muito das nuances e articulações da música popular, absorvi no trabalho com músicos que dominavam mais profundamente determinados estilos.

O aproveitamento dessas vivências no meu trabalho atual de educador é real, pois procuro em classes de ensino instrumental coletivo desenvolver uma atmosfera de troca permanente. Não me colocando como o detentor de um conteúdo que deve ser rigorosamente transmitido e, conseqüentemente, absorvido, mas antes criando uma ideia de grupo que pode se apropriar de determinado repertório musical. Daí toco e participo como um integrante do grupo, cabendo a mim, logicamente, o papel do organizador, recorrendo a detalhes técnicos quando necessário.

3.4 Música erudita, música popular e identidade

No Brasil, e acredito que também em muitos outros países, os instrumentos de cordas friccionadas, principalmente aqueles designados como cordas de orquestra ou família de violino – compreendendo violino, viola, violoncelo e contrabaixo – são geralmente associados à música erudita. Tanto o cidadão leigo, como aquele que tem alguma iniciação musical, fazem uma ligação direta entre tais instrumentos e a tradição musical europeia. Salvo em alguns casos específicos, quando a entrada desses instrumentos no Brasil se deu por influência de outras culturas, como no caso do violino cigano, da rabeca e também do contrabaixo que muitas vezes é relacionado ao jazz americano.

A ligação entre tais instrumentos de cordas friccionadas e a tradição musical europeia, apesar de legítima – visto que tais instrumentos têm seu desenvolvimento dentro dessa cultura – acarreta uma valoração que resulta numa visão limitada, prendendo-os numa aura de sofisticação e seriedade, onde o mito do talento nato resiste como elemento indispensável para uma aproximação. A construção dessa visão no Brasil deve-se, em parte, pela ação dos antigos conservatórios de música e, ainda, pelo repertório praticado pela maioria dos grupos orquestrais brasileiros, sendo a ação dos primeiros influente também no trabalho dos segundos e vice-versa.

Os antigos conservatórios de música difundiram no Brasil a hegemonia da música de concerto europeia, principalmente a dos séculos XVIII e XIX, como expoente máximo de

desenvolvimento musical da humanidade. Neste contexto, o aprendizado de um instrumento da família do violino, especificamente falando, implicaria obviamente na apreensão da linguagem musical estrangeira. Por sua vez, as orquestras brasileiras, que se dedicam à literatura sinfônica e de câmara, desde a Real Câmara no Brasil colônia – grupo exclusivo de D. João VI – vem privilegiando em seus programas de concerto, a música dos grandes mestres europeus: Bach, Beethoven, Mozart, Haydn, dentre outros, fato que claramente contribui para a formação da visão a que me refiro.

Não pretendo aqui questionar os valores artísticos e humanos, abundantes nas obras dos grandes mestres, mas antes observar e refletir sobre o processo de construção no Brasil, de uma mentalidade reducionista e castradora acerca dos instrumentos de cordas friccionadas de orquestra, em especial. É comum no Brasil, me referindo agora ao grande público, a ideia de que em tais instrumentos só é possível ou só é permitido tocar a popularmente chamada música clássica.

Logicamente, a visão que concebe os instrumentos de cordas orquestrais como exclusivos do mundo da música erudita de tradição europeia, é a mesma que os afasta da música popular e constrói barreiras fictícias entre as duas linguagens. No entanto, a história da música ocidental está repleta de exemplos de retroalimentação entre estilos de música erudita e formas populares ou folclóricas, enriquecendo processos de criação e de ensino. Basta que nos lembremos de Bela Bartók e Zoltán Kodály e o folclore húngaro, ou de Debussy e o jazz americano e, ainda, Villa-Lobos e o folclore brasileiro.

Felizmente, a distância entre o erudito e popular na música no Brasil tem diminuído graças a um despertar dos pesquisadores, músicos e educadores para a importância da junção das duas linguagens para o campo da música. Borém e Santos (2003, p. 59) observam que:

A distância entre as músicas erudita e popular no Brasil tem se estreitado não apenas nos diversos cenários onde encontram seu público, mas também como matéria de ensino acadêmico em diversos programas de graduação e pós-graduação. Há duas décadas a música popular encontrava-se à margem do ensino superior brasileiro, mas hoje aparece como uma das sete principais tendências de estudos da performance musical na pós-graduação brasileira.

Assim, vemos que a música popular tem hoje um importante lugar dentro da pesquisa acadêmica. Além disto, ela vem mostrando sua potencialidade também para o ensino de música, algumas universidades no Brasil estão ampliando seu campo e incluindo a música popular em seus currículos. O Brasil é um país que possui uma das mais importantes músicas populares do mundo e esta não poderia estar fora de suas universidades.

3.5 Trabalho profissional

O trabalho profissional veio principalmente com a atuação em orquestras que se dedicavam à música de concerto. Porém, no mesmo período que alcancei um nível técnico que me permitia o trabalho profissional com a música erudita estava também, até certo ponto, familiarizado com a linguagem popular. E a atuação em ambas as áreas continuou beneficiando minha formação, contribuindo para a visão que compartilho hoje. Acredito que a barreira entre as duas linguagens é, em alguns pontos, puramente fictícia, e que a junção entre as duas, sobretudo em trabalhos voltados para a educação musical, pode render bons frutos no Brasil.

O encontro entre currículo formal e não formal delinearam a forma como interajo hoje em contextos de educação musical, referenciando e possibilitando minhas estratégias de comunicação em ambientes de troca entre alunos e professor. Minha formação musical comunica minhas experiências nos distintos campos onde transitei.

Ao propor um estudo da experiência musical dos alunos do Curso de Música com a canção popular brasileira, oriento-me também pela presença desta última em minha própria formação.

4 INVESTIGAÇÃO SOBRE FORMAÇÃO MUSICAL

O aporte teórico que permitiu um olhar científico sobre a temática desta Dissertação foi a praxiologia do sociólogo francês Pierre Bourdieu. A observação da trajetória dos sujeitos aqui focalizados através de seu deslocamento pelos diferentes campos, assim como a identificação de um *habitus* musical coerente com as posturas e práticas por eles empreendidas, foram as estratégias que permitiram a aproximação ao entendimento do universo musical destes sujeitos.

4.1 O campo, espaço social

Segundo Bourdieu (2004) um campo pode ser compreendido como um mundo social que obedece a leis sociais mais ou menos específicas, o autor comenta ainda que:

A noção de campo está aí para designar esse espaço relativamente autônomo, esse microcosmo dotado de suas próprias leis. Se, como o macrocosmo, ele é submetido a leis sociais, essas não são as mesmas. Se jamais escapa às imposições do macrocosmo, ele dispõe, com relação a este, de uma autonomia parcial mais ou menos acentuada [...] (*id ibid.* p. 20-21).

Um espaço social não é somente um espaço físico, no entanto, o primeiro se representa no segundo, mas sempre de maneira mais ou menos confusa. Acerca desse aspecto, Bourdieu (2008a, p. 160) continua afirmando que:

[...] o poder sobre o espaço que a posse do capital proporciona, sob suas diferentes espécies, se manifesta no espaço físico apropriado sob a forma de uma certa relação entre a estrutura espacial da distribuição dos agentes e estrutura espacial da distribuição dos bens ou dos serviços, privados ou públicos. A posição de um agente no espaço social se exprime no lugar do espaço físico em que está situado [...].

Destarte, dentro da proposta da presente pesquisa, pretendo identificar os campos sociais, nos quais os sujeitos focalizados atuaram e atuam, onde foi forjada a sua identidade sociocultural. Para tanto, o meio familiar, escolar e outros de convivência social – incluo aqui obviamente os espaços virtuais tão acessíveis hoje para grande parte das classes sociais – acredito serem importantes pontos de reflexão. De acordo com Setton (2002 *apud* BOURDIEU, 2008b, p. 11) “a família, a escola e mais recentemente a mídia, cada uma à sua maneira, impõem, homeopaticamente, um sistema integrado de referências e padrões identitários”.

4.2 O campo acadêmico

Indivíduos que exibem seus caracteres físicos, étnicos, intelectuais e culturais distintos, muitas vezes se encontram arbitrariamente dispostos num mesmo tempo/espaço, constituindo assim uma coletividade. Entre os indivíduos de um mesmo grupo ressaltam-se afinidades, afeições, congruência de valores; mas não são apenas esses aspectos, como também demandas pessoais antagônicas, intolerâncias, discordâncias, dissimetrias de capital cultural e uma série de idiossincrasias concernentes a cada um. Tudo isto emerge decorrente do coabitar, da necessidade vital que se impõe para muitos de dividir espaços físicos e sociais.

Para Bourdieu (2008a, p. 11), o exercício de compreensão que pode fazer uma leitura mais justa e mais próxima de suscitar traços reais característicos de um cosmos social definido, deve cuidar de confrontar os distintos pontos de vistas não apenas relativizando-os e permitindo que “o jogo das imagens cruzadas” se estenda até o infinito, mas antes, justapondo-os em seus aspectos antagônicos, confrontando diretamente as diferentes visões de mundo.

Confrontar as perspectivas individuais, as disposições únicas, buscar neste trabalho a visualização de um campo amplo de significados, certamente não é tarefa fácil de empreender. No entanto, vem se mostrando para mim, como uma necessidade indispensável ao pesquisador que pretende uma aproximação do outro, seu parceiro de convivência.

Cada pessoa se afirma dentro de seu ponto de vista particular, compartilhamos espaços físicos e sociais semelhantes. Contudo, temos nossa maneira peculiar de ver e encarar o mundo e construímos ao longo de nossa existência um modo próprio de relação com o que nos é externo. Clara está a generalidade nos traços étnicos, hereditários e nos valores socioculturais presentes em um grupo social qualquer, forjado num mesmo espaço/tempo; não obstante, apetece-me aqui a alteridade como condição para as disposições nas negociações sociais.

Reafirmamos continuamente nosso ponto de vista e acreditamos na congruência deste com o mundo à nossa volta. Mas o mundo à nossa volta está repleto de outros tantos indivíduos também calcados em seus pontos de vistas nem sempre passíveis a pactuarem com nossa visão.

Tenho percebido neste caminho de observação da personalidade nas relações dentro do microcosmo social do Curso de Música, como alunos e professores particularizam as informações, os sinais e signos e, sobretudo, as músicas que circulam neste campo. Há um montante de obrigações impostas para o cumprimento das atividades de ensino, pesquisa e extensão que colocam dentro do mesmo espaço pessoas com trajetórias de vida diversas, e assim, pontos de vistas diferentes, olhares advindos da experiência em percursos nem sempre

familiares e paralelos entre si.

Muitas vezes, ao observar os sujeitos à minha volta percebo, através das falas e posicionamentos e, também, dos sinais evocados por Bourdieu (2008a, p. 697), como “sinais de *feedback*” – acenos de cabeça, olhares, sorrisos, sinais corporais ou verbais de atenção, de interesse, de aprovação, de incentivo ou de descrença – que, cada um retém e interpreta as influências do meio tão distintamente quanto diversos são os modos e as estruturas de compreensão, as habilidades de captação e de leitura do mundo.

Habitar os mesmos espaços, olhar para as mesmas coisas, ouvir as mesmas músicas, todavia, ressignificá-las à maneira de cada um, à forma como a ação do *habitus* individual estrutura a nossa leitura de mundo.

Não pode então ser estéril de significação para um observador atento, um terreno que reflete os efeitos tecnológicos da vida pós-moderna, onde a velocidade no acesso às informações é cada vez maior. A individuação presente nos dias atuais trás o conflito de opiniões que pode se converter em riqueza para a análise social. Contudo, Bourdieu (2008a, p. 11) adverte que é preciso “abandonar o ponto de vista único, central, dominante, em suma, quase divino, no qual se situa geralmente o observador” quando este envereda por um caminho metodológico que privilegia o seu próprio ponto de vista, negligenciando as demandas específicas a cada sujeito observado.

Este posicionamento contraproducente, no qual o autor sugere que seja evitado para que as observações não tomem os direcionamentos do ponto de vista exclusivo do pesquisador, pode facilmente surgir nas relações entre aluno e professor, dentro dos ambientes escolares. Bourdieu comenta sobre certa disponibilidade e entrega possíveis ao observador, assumindo-as assim, para manter preservadas as nuances próprias ao discurso do observado, evitando incorrer em algum tipo de violência impositiva em relação a este último:

[...] visando obter, pelo *esquecimento de si*, uma verdadeira *conversão do olhar* que lançamos sobre os outros nas circunstâncias comuns da vida. A disposição acolhedora que inclina a fazer seus os problemas do pesquisado, a aptidão a aceitá-lo e compreendê-lo como ele é, na sua necessidade singular é uma espécie de *amor intelectual* [...] (*id. ibid.*, p. 704 – grifos do autor).

Na medida do possível e das limitações impostas a mim – ora por ser eu ainda um pesquisador iniciante neste campo do estudo do outro; ora pela ação limitadora do tempo que conseguimos dedicar em meio às muitas obrigações da vida cotidiana ao trabalho reflexivo – procurei incorporar ao meu trabalho as sugestões lançadas pelo autor; segui tecendo minhas observações como membro participante, inserido no próprio contexto onde colhi os dados

deste estudo. Caminhado no solo fértil do descobrimento do outro, meu igual diferente, meu próximo distante.

4.3 Capital cultural e experiência musical

Capital cultural, no sentido atribuído à presente pesquisa, pode ser observado como maior ou menor familiaridade com os padrões distintivos, estabelecidos pelos vários estilos musicais compreendidos dentro do alcance da canção popular brasileira, que influenciam o grupo de alunos aqui estudado, em momentos e ambientes diferenciados.

A audição e assimilação de determinado estilo musical implica no reconhecimento e interpretação dos códigos idiomáticos característicos ali expressos. Cada estilo carrega os sinais de reconhecimento que o distingue, existem num universo onde “existir é diferir” (BOURDIEU, 2008b, p. 88). Os traços estilísticos, assim como todo um arsenal de imagens e nomes, concorrem para a diferenciação entre os variados tipos de música.

O sucesso de um estilo musical, entendido como o seu poder de propagação e arrebatamento de um grande público, depende de sua força de atuação dentro do campo da luta pela demarcação e aquisição de espaços. Esses espaços compreendem as várias formas de comunicação através de mídia sonora, assim como os locais de veiculação de imagens e símbolos agregados.

Essas estratégias são utilizadas então para a criação de unicidade, impondo os padrões distintivos de um determinado estilo dentro dos ambientes onde seu público potencial pode ser encontrado. Apresenta-se a este público um bem simbólico passível de ser consumido, a depender do poder de troca deste público.

No entanto, o público para determinado estilo deve responder às exigências comunicativas inerentes a este. Deve, de antemão, ter a capacidade de reconhecer e decifrar os códigos de diferenciação. Essas predisposições compõem um capital cultural necessário para a fruição musical e o discernimento das mensagens. É o capital cultural que estabelece vias comunicativas e permite que a experiência musical aconteça.

4.4 *Habitus*

O sentido de *habitus* que me permitiu um olhar sobre a presença e influência da canção popular brasileira na experiência musical dos alunos aqui focalizados está pontuado

em dois processos centrais: assimilação e expressão.

O *habitus* entendido como elemento de mediação entre o sujeito e o meio, estrutura tanto a receptividade como a emissão. Esses processos, traduzidos para o campo musical da relação dos alunos com a canção popular brasileira, significam a ação de um conjunto de predisposições que operam para uma audição preparada e para uma expressão musical também definida pela ação destas disposições preestabelecidas.

Audição e expressão, bem como recepção e emissão atuam tornando possíveis os processos comunicativos, o *habitus*, operando desde um ponto central em ambos os processos, personifica-os, conferindo-lhes as particularidades do ponto de vista de quem recebe e/ou de quem emite.

No processo de audição o *habitus* atua então na formação do gosto, do que se prefere escutar a despeito do que soa estranho. Entende-se estranho como aquilo ao qual não conseguimos estabelecer uma relação de reconhecimento e troca, então podemos pensar que o que nos parece familiar é aquilo com o qual podemos estabelecer vias para trocas afetivas e intelectuais, através do reconhecimento e apreciação de traços e signos. Assim sendo, o que dá a medida do familiar e do estranho? Procurei situar o sentido de *habitus* como estrutura que detém um papel importante nessa formação no sujeito do que lhe é aprazível, próximo, do que lhe comunica algo e do que lhe é indiferente, distante, apático.

Também na expressão musical, observada como prática na qual se revela muito do entendimento e concepção musical particulares está o *habitus*, catalisador das experiências formativas, que agora as traduz em posturas, ações, gestos singulares, expressividade particularizada na escolha de padrões rítmicos, delineamentos melódicos e concepções harmônicas assimiladas no decorrer das experiências musicais precedentes.

Pela lente do *habitus* o sujeito interpreta e se posiciona no mundo. Sua leitura da realidade é fornecida pelo *habitus*. Isto significa dizer que o sujeito compreende o mundo, vê o mundo e age neste com base em suas experiências formativas, as experiências vividas nos meios por onde este transitou e transita. No entanto, o *habitus* não condiciona, no sentido de delimitar ou restringir as experiências do sujeito:

A incorporação das referências de leitura da realidade é um processo que se realiza na prática, no contato entre os indivíduos, logo, em um ambiente datado historicamente. As estruturas das instituições sociais, que se modificam com o passar do tempo, conforme mudanças políticas, ideológicas, tecnológicas, enfim, culturais, conformam-se nos indivíduos constituindo suas disposições e os indivíduos, por sua vez, tendem a se adequar a este ambiente no qual se socializaram. As pessoas não ficam determinadas, 'condenadas' a reproduzirem as formas de vida nas quais se socializaram, mas o contexto aponta as possibilidades de atuação do agente no campo (ROGÉRIO; ALBUQUERQUE; SALES, 2012, p. 31).

O *habitus* opera interagindo com o meio, faz a mediação entre este e o sujeito, mas também se modifica e é estruturado pela ação do próprio meio.

4.5 Currículos

Por outro lado, as reflexões acima, voltadas para a formação de *habitus*, capital cultural e campo, fazem emergir a noção de currículo. Observei dois caminhos centrais para a noção de currículo, considerando tanto o currículo oficial do Curso de Música, como também as experiências individuais e coletivas que compõem o currículo informal.

De acordo com Silva (2002, p. 21), “a existência de teorias sobre currículo está identificada com a emergência do campo do currículo como um campo profissional, especializado, de estudos e pesquisas sobre o currículo”. Tais teorias se dividem em diferentes fases, onde se verifica a procura pela definição mais justa do que realmente possa ser compreendido como currículo e, no mesmo sentido, a que interesses e objetivos ele deveria servir.

O autor supracitado descreve que a noção de currículo vem se transformando dentro da história da educação moderna ocidental e não significa mais apenas o conhecimento institucionalizado. Todas as nossas experiências e vivências dentro dos vários ambiente sociais que nos cercam contribuem para a construção daquilo que somos. A forma que entendemos, associamos e nos expressamos faz parte de nossa identidade, forjada no ambiente cultural em que vivemos, surgindo como produto de tudo que captamos do meio social, das heranças familiares e religiosas, da escola e da mídia. Assim:

No fundo das teorias de currículo está, pois, uma questão de ‘identidade’ ou de ‘subjetividade’. Se quisermos recorrer à etimologia da palavra ‘currículo’, que vem do latim *curriculum*, ‘pista de corrida’, podemos dizer que no curso dessa ‘corrida’ que é o currículo acabamos por nos tornar o que somos. Nas discussões cotidianas, quando pensamos em currículo pensamos apenas em conhecimento, esquecendo-nos de que o conhecimento que constitui o currículo está inextricavelmente, centralmente, vitalmente, envolvido naquilo que somos, naquilo que nos tornamos: na nossa identidade, na nossa subjetividade [...] (*id. ibid.*, p. 15 – grifo do autor).

Neste sentido, o autor amplia o conceito e a aplicação do termo currículo. Assim, currículo informal designa a formação extra-escolar, e mais, designa tudo em nós que fora construído ou assimilado, enfim, gerado ao longo de nossa trajetória pela influência exterior. O currículo formal, todavia, continua sendo arbitrário, excludente, lugar de lutas e da criação de hierarquias injustas.

Voltando à questão da canção popular brasileira como elemento formador e confrontando com a ideia de currículo reflito que, se a canção veiculada na região do Cariri por toda a mídia é transmitida também em grande parte da extensão do território brasileiro, este fato pode assim criar certa homogeneidade, pois considerando que todos os sujeitos brasileiros estão logicamente submetidos às mesmas leis do grande campo cultural do Brasil, ou seja, todos os cidadãos que vivem no território brasileiro estão mais ou menos sujeitos ao mesmo tipo de influência musical. Assim, há uma formação comum à maioria dos brasileiros, passível de ser interpretada como currículo informal ou formal, se tomarmos a ação dos currículos oficiais das escolas de música do Brasil e consideramos que estes contemplam a canção popular brasileira.

O que pretendo ressaltar nesta questão é o fato de que o que torna diferenciado o grupo de alunos que focalizei neste estudo é exatamente a possibilidade da leitura de seu currículo informal. É a originalidade cultural da região do Cariri cearense, com todas as suas particularidades que confere a tal grupo sua singularidade. E o encontro deste currículo informal local com o currículo formal do Curso de Música foi um ponto de reflexão importante neste estudo. A região do Cariri cearense exhibe um universo musical que a destaca, principalmente se pensarmos na grande oferta de sonoridades que conferem a seus cidadãos uma identidade ímpar (assim como abordado em capítulos anteriores desta Dissertação).

Recentemente uma mudança bastante significativa veio a modificar o campo musical do Cariri. Na área do ensino, a região que já demonstrava uma movimentação diferenciada em relação a outras partes do Nordeste do Brasil, agora se diferencia também pela existência de um curso de música de nível superior. Com a expansão da Universidade Federal do Ceará para o interior do Estado, foi criado no Cariri um Campus da UFC (que desde junho de 2013 convertera-se em Universidade Federal do Cariri – UFCA), que dentre inúmeras áreas de atuação contemplou também a da Música com a criação do Curso de Música.

Sendo um curso de licenciatura, o Curso de Música tem como foco a educação musical voltada para a formação de professores, procurando responder assim à demanda de profissionais na área do ensino de música. Desde o início das atividades, em 2010, o Curso de Música vem interferindo diretamente na vida musical da região; a proposta curricular trazida pelo curso procura um diálogo com sua realidade cultural, assim podemos identificar um encontro entre o currículo informal e o currículo formal na trajetória de alunos de diferentes períodos, hoje ativos no Curso de Música.

Os alunos trazem para o interior das atividades do Curso de Música a força das tradições culturais da região. O currículo formal do curso de música, por sua vez, propõe aos

alunos a universalidade e lhes possibilita abranger o olhar, procura criar um diálogo entre a cultura musical regional e o panorama global atual. Desse modo, a experiência de formação musical deste grupo de alunos, tem sido referenciada pelas interpolações entre os currículos, formal, informal e também não formal, se consideramos a noção de currículo que amplia o entendimento para uma abrangência que se divide em três focos de leitura.

5 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Os procedimentos metodológicos se ajustaram à temática da pesquisa à medida que o desenvolvimento das distintas fases foi elencando ferramentas apropriadas que possibilitassem a efetivação do estudo. Desta forma, a observação participante nasceu juntamente com a visualização da problemática levantada. Foi por meio de minha inserção no contexto da pesquisa que esta ferramenta apresentou-se coerente como potencialidade para a descoberta no campo acadêmico.

No decorrer do estudo, a aplicação de um questionário se mostrou necessária para levantamentos de dados gerais, preparando e indicando os próximos passos, possibilitando a projeção do olhar para os campos familiar e sociocultural. Dando continuidade, partimos para as entrevistas, mirando assim no levantamento de dados mais específicos e individuais.

Tanto o questionário quanto as entrevistas, objetivaram o levantamento de dados sobre a presença da canção popular brasileira em geral, mas, focalizaram separadamente duas parcelas desta, a presença específica da música do Pessoal do Ceará e a da música da região do Cariri. Procedi desta forma, pois entendo que tanto a música regional caririense, quanto a música do Pessoal do Ceará mereceram destaque pela óbvia proximidade com o contexto sociocultural no qual vivem os alunos focalizados neste estudo.

Abaixo, no primeiro tópico deste capítulo, descrevo os motivos pelos quais a presente pesquisa foi considerada um estudo de caso único. Em seguida, detulho os procedimentos e dados referentes à observação participante, ao questionário e às entrevistas, respectivamente, concluindo com o confronto dos dados.

5.1 Um estudo de caso

Procurei compreender a presente pesquisa como um estudo de caso. Os estudos de caso permitem estudar o objeto dentro de seu contexto sem obrigatoriedade, então, de seu isolamento.

Como convivo diariamente com alunos no contexto do campo acadêmico, estou inserido dentro do campo de pesquisa. O pesquisador e professor Antonio Carlos Gil comenta a respeito da relação dessa proximidade:

[...] São fenômenos que tem muito a ver com a própria existência do pesquisador. Ele não tem como manter absoluta neutralidade ao estudá-los. A rigor, ao estudar a

realidade social, o pesquisador estuda uma realidade da qual ele mesmo faz parte. Daí por que as pesquisas no campo das ciências humanas e sociais são caracterizadas por menor grau de objetividade quando comparadas às que são realizadas no campo das ciências físicas e biológicas (GIL, 2009, p. 32).

Por outro lado, o estudo apresentado não tratou de um objeto estático no tempo, o grupo focalizado está em transformação. Roesch (1999) declara que os estudos de caso são especialmente adequados para estudos em processo. Gil (*op. cit.*, p. 17-18) observa que:

Diferentemente dos levantamentos e dos experimentos que, de modo geral, investigam um fenômeno circunscrito a um determinado período de tempo, os estudos de caso favorecem o entendimento do dinamismo próprio dos grupos e das organizações. São, pois, estudos adequados para a compreensão do processo de mudança.

O presente estudo observou o trânsito dos sujeitos; a entrada no ambiente acadêmico gera mudanças, congrega novas experiências, reestrutura o *habitus*.

O grupo estudado foi observado dentro de seu contexto imediato, as relações e influências do meio sociocultural, assim como as distintas características que formam os campos (familiar, social e acadêmico, através dos quais os sujeitos se movimentam) foram essências para os levantamentos de dados, análise e conclusões.

Embora traços individuais – como predileções musicais, trajetória familiar, tempo de vida, enfim, envolvimento pessoais com a canção popular brasileira – tenham sido levantados e contribuíram efetivamente para a pesquisa, o grupo foi observado como um todo, sob influências mais ou menos semelhantes.

Os traços gerais do grupo são facilmente identificáveis, eles criam a possibilidade de experiências mais ou menos semelhantes entre os vários sujeitos dentro do grupo. A grande maioria é nativa da região do Cariri, isto significa que, possivelmente, conhecem e transitam e/ou transitaram por espaços físicos e sociais comuns, estando assim em maior ou menor grau sob as mesmas influências sociais e dos mesmos mecanismos culturais regionais, compartilhando assim dos mesmos conteúdos artísticos culturais aí veiculados.

Em publicação onde contempla as especificidades dos estudos de caso, Gil (*op. cit.*) fala da natureza apropriada destes para a análise de fenômenos visualizados como um sistema interligado:

Os estudos de caso apresentam evidente natureza holística, pois têm como proposta considerar o caso como um todo, considerando o inter-relacionamento entre as partes que o compõem. Com efeito, o traço distintivo do estudo de caso é a crença de que os sistemas humanos apresentam uma característica de totalidade e integridade e não constituem simplesmente uma vaga coleção de traços. Trata-se, pois, de um delineamento adequado para tratar os fenômenos de um ponto de vista sistêmico (*id. ibid.*, p. 16).

As relações e os deslocamentos do grupo de alunos dentro dos campos observados formam um sistema interligado. A construção do *habitus* está ligada à variedade de influências que operam dentro dos campos, sem as quais os sujeitos e, conseqüentemente, o grupo não apresentaria suas características gerais.

Muito embora as entrevistas tenham procurado adentrar os universos particulares de quatro alunos selecionados, de acordo com o critério que procurou realçar o caráter heterogêneo do grupo, as observações e o questionário permitiram uma visão mais global, fornecendo dados genéricos em relação ao grupo focalizado.

Assim, a visualização do grupo de alunos do Curso de Música como grupo distinto, passível de identificação através de seus traços gerais característicos, fazem deste estudo um estudo de caso único. O grupo foi estudado como uma unidade. Privilegiei no processamento dos dados e nas reflexões, os elementos comuns à maioria dos indivíduos na sua relação com a temática da pesquisa.

5.2 Observação participante, reflexos de uma intensa convivência

Conforme descrito na introdução desta Dissertação, minha própria experiência de convívio com os alunos no ambiente acadêmico criou o impulso inicial que levou à pesquisa. Assim, é certo afirmar que eu já estava imerso no campo da pesquisa antes mesmo de abordá-la deliberadamente para os fins específicos deste trabalho.

Passei a transitar pelo espaço acadêmico do campus da UFC – Cariri em agosto de 2010 e desde esse momento comecei a me relacionar com o grupo de alunos do Curso de Música. Compartilhando do mesmo espaço, a troca de palavras, gestos, saberes e amenidades se estabeleceram naturalmente. Considerando então que a relação dos estudantes focalizados com a canção popular brasileira sempre esteve desde meus primeiros contatos com este grupo, no cume dos meus interesses e, sobretudo, me chamando a atenção pela forte presença desta (a canção popular brasileira) nas falas e expressões musicais deste grupo, me inclino a afirmar que já nestes primeiros contatos, eu iniciava minha observação participante.

Desde o meu primeiro ano de trabalho como professor do Curso de Música até a presente data venho ministrando as seguintes disciplinas: Prática Instrumental Cello/Baixo I, II, III e IV; Oficina de Música I e II, e Oficina de Construção de Instrumentos Musicais. Em todas estas tenho estado bastante próximo dos alunos e constatado seu forte interesse pela canção popular brasileira. Também no projeto de extensão intitulado Orquestra de Cordas

UFC – Cariri, do qual fui um dos criadores, coordenador e hoje vice-coordenador, estive e estou em contato direto com o grupo de alunos do Curso de Música.

Desta forma, minhas observações decorreram no terreno de minhas próprias atividades profissionais e para esta fonte de dados não houve um distanciamento. As observações ocorreram no âmbito das atividades das disciplinas citadas anteriormente, no referido Projeto de Extensão, nos encontros e conversas informais, como também nos eventos e apresentações musicais produzidos pelo Curso de Música.

Nessas observações, estive inserido como participante e não apenas como entrevistador ou observador declarado; não se concretizou uma relação de pesquisa para os observados, uma vez que estes nada sabiam a respeito de minhas observações neste sentido. Portanto, penso que a observação participativa possibilitou uma imersão e um contato direto com o objeto pesquisado, atenuando os efeitos de distorção (pelo menos daqueles que poderiam ocorrer se os observados soubessem de minhas intenções analíticas), que podem ocorrer quando se oficializa uma relação de pesquisa. Insisto que apenas atenuou, pois a minha própria condição de professor já insinua uma violência, uma arbitrariedade que é inerente ao modelo de ensino adotado. Sou eu quem dita as regras do jogo, pelo menos na instância da sala de aula.

Desse modo, por sorte, mantendo através das atividades das disciplinas sob minha responsabilidade e também por meio dos encontros informais e das outras atividades já citadas, um constante contato direto com uma grande parte do número total de alunos, pude lançar mão desta situação para benefício da pesquisa.

Richardson (2011, p. 261) descreve as características da observação participante:

Na observação participante, o observador não é apenas um observador do fato que está sendo estudado, ele se coloca na posição e nível dos outros elementos humanos que compõem o fenômeno a ser estudado. [...] Este tipo de observação é recomendado para estudos de grupos e comunidades. [...] O observador participante tem mais condições de compreender os hábitos, atitudes, interesses, relações pessoais e características da vida diária da comunidade do que o observador não participante.

A observação participante, acredito, teve um papel de suma importância; foi a partir dela que os seguintes dados se revelaram:

- Os alunos do Curso de Música são consumidores ativos dos mais variados gêneros de música popular. Não apenas os nacionais, mas também os estrangeiros;
- Os alunos quando tocam ou cantam fora das atividades das disciplinas e projetos se expressam na grande maioria das vezes através de canções populares, sendo mais frequente o cancionário brasileiro de artistas ditos pop mais difundidos na mídia massiva;

- Os alunos passam a ouvir determinados gêneros (alguns mais intensamente e outros pela primeira vez) depois do ingresso no Curso de Música;
- Os alunos têm na forma/canção seu principal referencial para sua fruição estético musical (não são ouvintes frequentes de sinfonias, sonatas, suítes ou fantasias, dentre outras formas musicais);
- Os alunos têm nos meios virtuais de veiculação midiáticos sua maior fonte de pesquisa e conhecimento musical;
- Alguns alunos trazem para o campo do Curso de Música as influências das tradições musicais regionais;
- Alguns alunos trazem para o campo do Curso de Música influências dos compositores regionais de canção popular.

É importante relatar que além da observação participante supracitada, foram observados também, embora em proporção bastante diminuta, a movimentação dos alunos nas redes sociais de internet, estes ambientes revelaram ser um veículo para a troca de influências musicais entre os alunos, é através deles que nomes (e, conseqüentemente, obras, produtos musicais) de artistas e bandas são apresentados e legitimados, recomendados ou desaconselhados entre colegas.

Para um aprofundamento na investigação destes dados e também com vias a preparação de fontes para as entrevistas, foi empreendida uma pesquisa quantitativa através de um questionário semi-estruturado.

5.3 Questionário

A aplicação do questionário (Apêndice A) objetivou o levantamento de dados quantitativos referentes às preferências musicais dos alunos do Curso de Música. De um total de 105 alunos ativos hoje no Curso de Música, 72 responderam ao questionário, representando assim aproximadamente 70% do total.

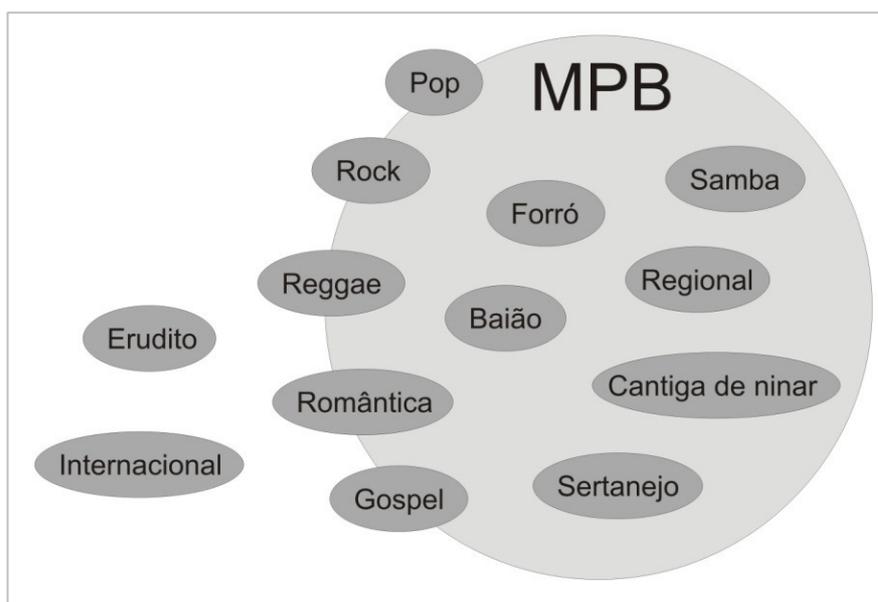
A primeira questão serviu para revelar dados sobre os tipos de música que mais estiveram presentes no ambiente sociocultural dos alunos desde a infância até a fase atual. Neste primeiro momento, os alunos puderam citar livremente os nomes dos estilos. Esta questão forneceu dados para uma medição quantitativa entre os tipos de música mais frequentes em suas trajetórias. Nas respostas dos alunos apareceram as seguintes denominações para estilos conhecidos: MPB, rock, forró, baião, samba, sertanejo, religiosa, erudita, romântica, reggae,

internacional, cantigas de ninar e pop.

Acontece, porém, que não existem delimitações confiáveis para a abrangência desses termos. Todos os estilos citados pelos alunos, com exceção do “erudito” e do “internacional” podem ser entendidos como MPB. O termo pop também, por sua vez, pode englobar uma grande quantidade de estilos e apresenta uma grande dificuldade de definição. Por isso, enfrentei o problema de lidar com as denominações e delimitações para os estilos musicais.

Para extrair em linhas gerais das respostas a esta questão, com os dados objetivados, optei pela montagem de uma figura que pudesse representar visualmente os tipos de música citados pelos alunos e seu pertencimento ou separação em relação à MPB. A disposição dos diferentes estilos na figura abaixo aponta para a possibilidade de classificação de quase todos eles dentro do grupo MPB.

Figura 5 – MPB e gêneros relacionados

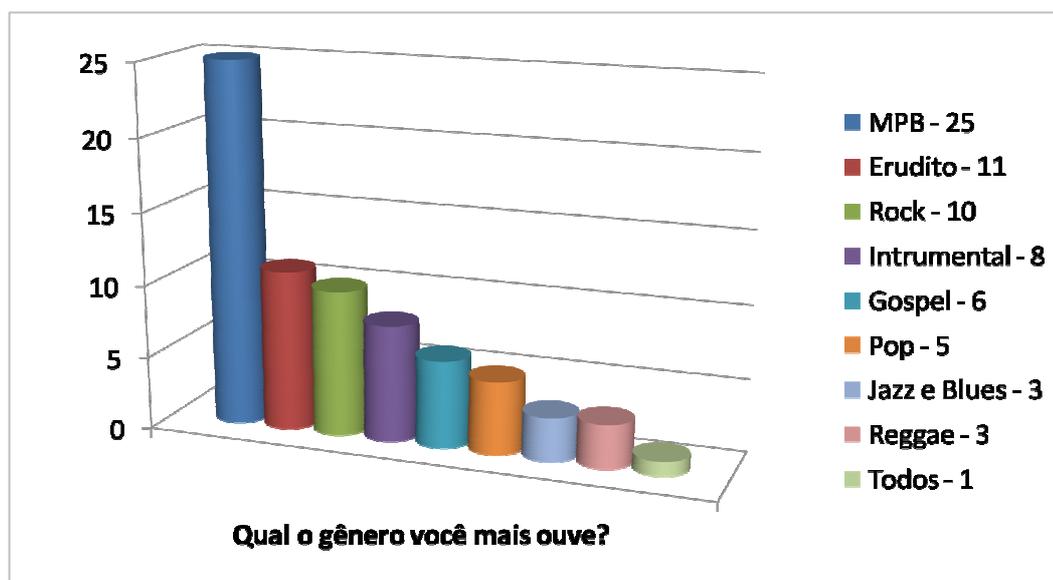


Fonte: Elaboração própria.

Os gêneros dentro do círculo MPB são tipicamente brasileiros. Os gêneros posicionados em cima da linha de limitação do círculo que delimita MPB são gêneros que podem se apresentar em versões nacionais e internacionais.

A segunda questão tratou de levantar informações sobre os gêneros musicais mais ouvidos hoje pelos alunos. Foi possível traçar um gráfico onde estes tipos de música aparecem elencados, conforme citados pelos alunos.

Gráfico 1 – Gênero musical



Fonte: Elaboração própria.

A MPB aparece em primeiro lugar, seguido do erudito. O rock, o pop e o reggae poderiam ter sido colocados na fileira MPB, no entanto, optei por considerá-los separadamente, pois podem se referir também à música internacional.

A próxima questão levantou dados específicos sobre a presença dos compositores da região do Cariri na audição musical dos alunos do Curso de Música. Os dados mostraram que a maior parte dos alunos que responderam ao questionário ouviu e/ou ouve os compositores da região do Cariri.

Gráfico 2 – Música do Cariri

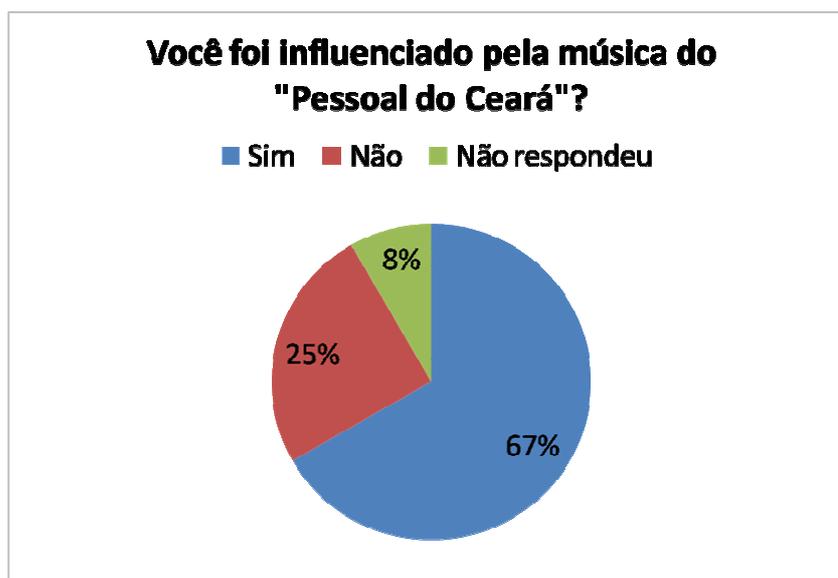


Fonte: Elaboração própria.

As questões 3 e 4 foram apresentadas aos alunos de tal forma que possibilitassem respostas simples do tipo “sim” ou “não”, no entanto, preferi, neste caso não criar uma questão totalmente fechada, deixando espaço para que o aluno citasse também nomes de compositores.

A questão 4 foi aplicada para fornecer dados sobre a presença da música do “Pessoal do Ceará”, especificamente. O gráfico abaixo informa os resultados.

Gráfico 3 – Pessoal do Ceará



Fonte: Elaboração própria.

A grande maioria respondeu ter sido influenciada pela música do Pessoal do Ceará.

5.4 Entrevistas

As entrevistas foram realizadas com quatro sujeitos do grupo de alunos focalizados. Essas entrevistas forneceram informações importantes que, cruzadas com outros dados, possibilitaram posteriores reflexões acerca da problemática deste estudo.

O grupo de alunos focalizado apresenta uma heterogeneidade, uma vez que é formado por indivíduos que se encontram dentro de faixas etárias diferentes. Muito embora, por outro lado, apresentem certa homogeneidade, pois muitos cresceram e tiveram sua formação dentro das condições de educação e acessibilidade do mesmo ambiente regional, e ainda, neste momento, fazem parte de um mesmo grupo de estudantes: o grupo dos alunos do Curso de Música.

A escolha dos sujeitos para o trabalho das entrevistas foi realizada, no entanto, na medida do possível, procurando distanciar-se da homogeneidade e assim ressaltando o caráter heterogêneo do grupo. Foram selecionados indivíduos de idades distintas, esperando alcançar com isto uma gama de informações abrangentes em relação às influências socioculturais que supostamente incidiram sobre a região em momentos diferenciados historicamente.

As entrevistas, de caráter aberto, onde os entrevistados puderam discorrer livremente, apoiaram-se em quatro pontos centrais, a saber: a experiência musical com a canção popular brasileira fora e antes do acesso ao Curso de Música; a canção popular brasileira dentro das atividades do Curso de Música; a influência específica da canção popular da região do Cariri na vida cultural geral dos entrevistados; e a influência específica da música do “Pessoal do Ceará” na vida cultural geral dos entrevistados. Através deste guia de entrevistas foi possível levantar dados relativos a características individuais e comuns entre os entrevistados.

Falando do uso da entrevista e da interrogação como instrumental metodológico, Bourdieu (2008a, p. 694) repara que numa relação de pesquisa há a possibilidade da presença de algumas distorções:

Ainda que a relação de pesquisa se distinga da maioria das trocas da existência comum [...] ela continua, apesar de tudo, uma *relação social* que exerce efeitos (variáveis segundo os diferentes parâmetros que a podem afetar) sobre os resultados obtidos. Sem dúvida a interrogação científica exclui por definição a intenção de exercer qualquer forma de violência simbólica capaz de afetar as respostas; acontece, entretanto, que nesses assuntos não se pode confiar somente na boa vontade, porque todo tipo de distorções estão inscritas na própria estrutura da relação de pesquisa.

Assim, procurei estabelecer uma aproximação com o universo musical do entrevistado, por meio do uso de linguagem popular, utilizando palavras e frases comuns ao discurso dos alunos.

De acordo com Vieira (2009), as questões abertas são muito úteis para a “garimpagem”, o que significa buscar nas respostas dos respondentes, boas ideias para a discussão do trabalho e ainda proporciona a possibilidade de novas questões. Desta forma, em alguns pontos das entrevistas, realizei intervenções provocando o entrevistado a relatar com maior detalhamento informações que julguei significativas dentro do estudo. Esta flexibilidade permitiu conduzir as entrevistas de modo a fazer emergir potencialidades individuais identificadas nos discursos de cada um.

O entrevistado número 1, hoje com quarenta e três anos de idade, é aluno do sétimo semestre e nativo da região do Cariri, professor de música atuante desde os anos de 1980 no ensino de violão, teclado e outros instrumentos nas cidades de Crato, Juazeiro do Norte e Nova Olinda, principalmente. Ele revelou que a música dos compositores de canção da região

do Cariri teve nas décadas de 1970 e 1980 seu período de maior circulação dentro da região. Também informou que a música do chamado “Pessoal do Ceará” (especialmente a de Fagner e Belchior) só foi difundida no seu meio sociocultural depois de se transformarem em grandes sucessos nacionais. Informou ainda que a ação das telenovelas dos anos 1970 teve importante papel nesse processo.

Este mesmo entrevistado, por ter iniciado uma relação de estudo e prática musicais muito cedo em sua trajetória pessoal, relata ter tido sempre a influência de compositores e intérpretes consagrados dentro da chamada MPB, e que ainda assim o acesso ao currículo do Curso de Música representou para ele certa expansão neste sentido.

O entrevistado número 2 tem 22 anos e é aluno do quinto semestre. Ele relata que na infância ouviu principalmente músicas de quadrilhas juninas e as músicas de Raimundo Fagner, por influência da mãe. Numa fase mais recente ouviu principalmente o forró do tipo comercial, bastante difundido na mídia local, cita como exemplo a banda “Mastruz com Leite”. Depois deste momento passa a ouvir vários gêneros ligados ao rock.

Em relação à canção local, o entrevistado informou que apenas tem envolvimento com a produção de músicos recentes, como exemplo a banda “Dr. Raiz”; ele declara pertencer a mesma geração dos integrantes da referida banda, por isso a proximidade. Quando perguntei sobre compositores mais antigos da região, ou seja, importantes desde a década de 1970, citei o nome “Abidoral Jamaru” e o mesmo relatou já ter assistido a shows do referido compositor, no entanto, não o ouviu em outras situações.

O entrevistado descreveu que nomes como “Djavan”, “Chico Buarque”, “Tom Jobim” e “Toquinho” já faziam parte de seu consumo musical antes de entrar para o Curso de Música; no entanto, este contato se intensificou, principalmente por efeito de seu trabalho junto ao Projeto de Extensão “Coral da EMUC”, que em 2011 apresentou a montagem de um espetáculo com músicas cênicas e para cinema de Chico Buarque. Observa ainda que a música do “Pessoal do Ceará” lhe chegou por meio da disciplina “Antropologia Cultural” do Curso de Música, daí passou a ouvi-la, principalmente o cantor e compositor Ednardo.

Os entrevistados número 3 e 4, dentro da faixa etária dos 19 aos 21 anos, alunos do terceiro e quarto semestres, nativos da região do Cariri, informaram terem tido acesso a compositores e intérpretes da MPB por meio de influência familiar, respectivamente ouvem hoje principalmente “pop” internacional e “*heavy metal*”. Em relação à música da região do Cariri, conheceram-na também por meio principalmente da influência familiar, sendo o trabalho de Luiz Gonzaga o mais próximo. As atividades no Curso de Música lhes proporcionaram uma maior aproximação com a música regional e também com a obra de

compositores consagrados da MPB.

Os entrevistados número 2 e 4 declaram terem se reaproximado da música de Luiz Gonzaga por meio de um espetáculo cênico musical do “Coral do PET¹⁶” do Curso de Música realizado em 2012, que se baseou na obra do referido compositor.

5.5 Confrontando os dados

Além dos dados descritos nos tópicos anteriores, colhi junto à Coordenação do Curso de Música outros dados complementares, referentes à faixa etária e origem dos alunos. A faixa etária geral vai de 16 a 61 anos de idade, estando a maioria entre os 19 e 25 anos.

Dos 105 alunos ativos hoje no Curso de Música, 80 são nativos da região do Cariri e o restante advindo de outras partes do estado do Ceará ou ainda de outros Estados do País. A origem dos alunos mostrou-se um fator importante quando confrontado com os dados referentes ao envolvimento com a música do Cariri. A maioria dos alunos que informaram não terem tido contato com a música do Cariri não são nativos da região. A presença de indivíduos originários de regiões distintas da região do Cariri e, diferentes entre si, contribui para a heterogeneidade do grupo.

O mesmo não ocorre na relação entre a origem dos alunos e a influência do Povoal do Ceará. O reconhecimento e o envolvimento com as músicas do Povoal do Ceará parecem independem da procedência dos alunos, pois alunos não nativos da região do Cariri e que informaram não conhecer a produção de canção desta região, por outro lado, revelaram que a música do Povoal do Ceará esteve presente nos meios familiar e sociocultural, onde eles se desenvolveram, e que ela representa uma influência real para sua formação.

Uma informação fornecida pelo entrevistado 1, na qual este relata que o movimento reconhecido como Povoal do Ceará só passou a ser ouvido por ele depois de dois de seus compositores mais representativos (Fagner e Belchior) terem alcançado projeção nacional, se relaciona com o ponto exposto no parágrafo anterior.

Esta afirmação está relacionada à idade do entrevistado, que viveu num período no qual os compositores e cantores do Povoal do Ceará estavam surgindo no cenário nacional. Além de Fagner e Belchior, também Ednardo alcançava as paradas de sucesso nacional com a música tema de novela “Pavão Misterioso”.

¹⁶ Programa de Educação Tutorial.

A grande maioria dos alunos informou ter sido influenciada por algum gênero de MPB, nesse sentido, observei que também aí a faixa etária do aluno é determinante. Os alunos dentro da faixa etária entre 19 e 22 anos se identificam com os gêneros surgidos mais recentemente como o hip-hop e o samba reggae, ou ainda o funk, por exemplo.

Este fato, no entanto, não quer dizer apenas que os alunos mais novos preferem os estilos mais recentes, por não terem vivido épocas passadas nas quais estilos mais clássicos da MPB tiveram seu auge, pois as mudanças em relação à acessibilidade de arquivos sonoros, trazidas pelas inovações tecnológicas, disponibilizam conteúdos musicais datados em épocas distantes no tempo com a mesma facilidade que faz circular os mais recentes. Isto pode indicar a formação de guetos e clubes de troca definidos por padrões socioculturais.

Nesta direção, o currículo do Curso de Música desempenha um importante papel no sentido de equalizar estas diferenças, uma vez que propõe um mesmo repertório para todos os alunos simultaneamente, ainda que estes respondam diferentemente à proposta.

6 CONCLUSÕES E INDICAÇÕES PARA FUTUROS ESTUDOS

A experiência de formação musical dos alunos do Curso de Música, observados o contato e a influência exercidos pela canção popular brasileira nos diferentes campos por onde transitaram e transitam esses sujeitos, deve ser considerada desde a instância familiar.

No campo familiar, considerado como espaço social onde pais, irmãos e demais membros compartilham seus gostos musicais, está o início da trajetória de formação musical. Nesse contexto, geralmente predominam as preferências dos pais ou de membros mais velhos que, ao exercerem sua autoridade dentro do microcosmo familiar, controlam o fluxo de músicas nesse ambiente. Muitos alunos, respondendo ao questionário e à entrevista revelaram a importância de influências musicais remissivas ao período da infância, representando essas ainda hoje, partes ativas na composição de seu *habitus* musical.

Para além desta fase e deste contexto familiar, temos o campo sociocultural regional, que é também uma influência para o campo familiar. À medida que os sujeitos mudam da infância para a adolescência e desta para a fase adulta, tornam-se mais independentes, passando a acumular os capitais sociais, culturais e simbólicos presentes no grande campo sociocultural regional. O *habitus* musical em contínuo processo de atualização então se modifica, novos estímulos adquiridos pelo contato com novas perspectivas musicais, com músicas distintas daquelas que circulam no ambiente familiar, aumentam o leque de opções.

A experiência musical se amplia, é enriquecida agora por meio da diversidade de valores inerentes ao campo sociocultural regional, isto interfere no ponto de vista individual. Quanto mais diversas as experiências mais rica sua leitura da realidade. O nosso acesso ao mundo, a nossa capacidade de apreensão da realidade e a amplitude dessa capacidade estão associadas às nossas experiências e à pluralidade destas.

As experiências formativas, nesse contexto de maior abrangência cultural, que compreende as ações das instituições de cultura, os eventos religiosos, os shows, as festas, os espetáculos e outras diversas fontes de propagação de conteúdo musical no espaço social da região, podem ser interpretadas como a ação de um currículo informal que agora possibilita ao sujeito a assimilação de novas audições e práticas musicais.

Continuando na observação da trajetória dos sujeitos focalizados, vemos que o acesso ao Curso de Música chega então para estes como a emergência de um novo campo: o acadêmico. O currículo formal deste curso, assim como as atividades complementares e também a influência da convivência no ambiente acadêmico, ofertam um montante de capitais

simbólicos, culturais e, especificamente, musicais distintos daqueles até então acumulados pelo sujeito. Nesse novo campo, o *habitus* se reestrutura novamente, agora sobre a influência dos sujeitos, práticas, conceitos e noções específicos deste campo acadêmico. Neste ponto, a reflexão sobre como os alunos atendem às demandas do Curso de Música se fez necessária.

As predisposições resultantes do acúmulo de capital cultural, social e simbólico acumulados durante o percurso que antecede sua entrada na faculdade, é a moeda de troca que o aluno dispõe para as negociações em relação aos novos códigos que se impõem agora em sua caminhada. As senhas de acesso ao capital cultural inerente ao Curso de Música estão relacionadas ao montante de capital que este dispõe para a troca.

Nessa perspectiva, as diferenças de capital trazidas pelos alunos para atender às propostas do Curso de Música refletem-se, na maior ou menor interação, com os conteúdos das atividades do Curso. Embora os percentuais individuais de capital cultural se modifiquem com o decorrer da trajetória do sujeito, “o sistema educacional não equaliza estas diferenças iniciais” (ALBUQUERQUE, 2004, p. 196). Segue-se a isto um processo de hierarquização entre os alunos, que se estabelece como fruto das diferenças de predisposições iniciais, causando a reprodução de diferenças sociais advindas das imposições de poder na sociedade capitalista.

É importante registrar então a necessidade de estudos que possam se debruçar num trabalho de medição dos capitais culturais dispostos pelos alunos no início e durante sua trajetória de formação musical acadêmica, procurando estratégias que atenuassem os efeitos que fazem perpetuar as diferenças de capital cultural e os decorrentes conflitos e dificuldades que estes trazem para a educação musical, especificamente falando.

Por outro lado, tangenciando e somando às experiências dentro dos campos acima identificados, temos a força de outro campo, que operando a partir de sua natureza virtual e assim alheio aos deslocamentos no espaço físico, exerce um poder crescente sobre as experiências e formação musical do grupo aqui focalizado. O campo que compreende os ambientes virtuais de comunicação age modificando a qualidade das experiências. A facilidade e velocidade com que os conteúdos musicais são disponibilizados criam uma nova relação de tempo e escuta.

Para um melhor entendimento da natureza múltipla das influências musicais que agem hoje sobre os referidos alunos é indispensável compreender que a maior fonte de pesquisa, audição e troca musical entre eles é a internet. Esta ocorrência é determinante; é este um fator importante a ser considerado na busca por identificar, elencar e entender as preferências por determinados padrões musicais.

Os efeitos da globalização mundial, traduzidos aqui pela infinidade de estilos e culturas musicais disponíveis ao trabalho de algumas digitações num teclado de computador, concorrem para que gêneros como rock japonês, por exemplo, sejam tão acessíveis quanto às músicas de um compositor local. Estudos que se concentrem na exploração dos processos de difusão e valorização de tendências musicais dentro de ambientes virtuais trariam novo fôlego para a pesquisa de formação do gosto musical nos dias atuais.

É notória também a superficialidade que nos dias hoje define o contato com gêneros musicais e artistas através da internet. Alguns alunos, pelo que pude observar, conhecem muitos gêneros, artistas e compositores, mas conhecem muito pouco de cada um deles, me parece que a abundância de oferta desfavorece o aprofundamento. Não se pode demorar muito numa fruição musical exclusiva, pois há um universo de estilos à espera. Essa relação com os conteúdos musicais veiculados pela internet concorre criando diferenças entre alunos, ainda que muitos deles compartilhem os mesmos materiais nas redes sociais e tenham gostos musicais parecidos, estando assim sob a influência de um mesmo padrão sonoro, a infinidade de estilos à disposição faz com que acabem personificando sua audição.

Numa mesma classe, embora a maioria relatasse consumir um tipo de música comum a todos, identifiquei preferências individuais que passam por gêneros distintos como “música celta”, “temas de cinema”, “música sacra”, “funk” e outros. Além disto, dentro de um mesmo gênero ou subgênero, ressaltam-se as preferências por bandas e artistas diferentes.

Um fato importante que emergiu logo no início, ao focalizar mais detidamente a temática desta pesquisa, foi o grande universo que se abre quando confrontados: o grupo de sujeitos focalizado; a canção popular brasileira em sua influência histórica e complexidade de atribuições e associações dentro do contexto atual pós-moderno; a força da mídia massiva que impõe, cria, consagra, produz a crença e também, desvaloriza, destrói e desbanca alheia a qualquer noção de ética; e a cultura tradicional regional, uma arte plena de significados, relato de uma ancestralidade e de um presente de hibridações étnicas.

Diante desse quadro, uma grande variável de questões passíveis de serem abordadas desde pontos de vistas diferentes acabou por mostrar o fatídico caráter especulativo do presente estudo. Ainda que o esforço para extrair nas inter-relações entre os mundos sociais, artísticos e midiáticos citados acima tenham trazido à tona importantes considerações, é salutar compreender que a temática exposta neste estudo demanda ainda de outras investigações que permitam a concentração em pontos específicos.

Por exemplo, os dados levantados mostraram que há uma significativa força da canção popular regional, influente numa parcela considerável de alunos ativos hoje no Curso de

Música. Neste sentido, uma pesquisa que se comprometesse na avaliação do impacto específico desta produção de canção popular na formação da sensibilidade musical na região encontraria um campo rico, ainda por se desvendar.

Privilegiei, no entanto, compreender a influência que a canção popular brasileira – tomada na sua diversidade de estilos – exerce sobre o referido grupo, pois os mesmos dados e observações que revelaram uma significativa presença da canção popular do Cariri na experiência musical deste grupo, também mostraram que estes estão imersos num universo maior de influências musicais, no qual a grande parte pode ser classificada como canção popular brasileira. As mesmas observações podem ser feitas em relação às músicas do “Pessoal do Ceará” e sua incidência e influência sob o mesmo grupo de alunos.

As músicas do “Pessoal do Ceará” constituem uma influência para boa parte dos alunos do Curso de Música, no entanto, muitos deles não a conhecem separadamente, como uma tendência isolada, mas antes, dentro do *mainstream* da música popular brasileira. Por isto, decidi por não fazer um recorte analítico e sim proceder observando a experiência de formação musical dos alunos, através do leque bastante amplo de estilos e tendências musicais que constituem o que chamamos de canção popular brasileira, e que abarca logicamente tanto a música do Pessoal do Ceará quanto o movimento de canção regional do Cariri.

Voltando agora o olhar para a influência do currículo do Curso de Música e do ambiente social acadêmico em geral, vejo que estes trazem a proposta de uma audição crítica e preparada. A acumulação de um capital musical gerado a partir das experiências com as disciplinas, as quais ofertam ao aluno um montante de novas concepções sonoras, novos compositores e intérpretes, modifica o ponto de vista individual.

Neste sentido, ainda que consideremos benéfica a ampliação do mundo musical dos alunos, é oportuno observar que o currículo do Curso de Música exerce certa violência. Pois, sendo ação deliberada de um núcleo, parte de uma instituição federal, credenciado por instâncias superiores ao ensino da linguagem musical, detém certo poder de legitimar nomes, tendências, técnicas, estilos, argumentações, metodologias de ensino, enfim, práticas e teorias musicais.

Por fim, percebi, depois da dedicação a esta pesquisa, que apenas o pensamento relacional pode fornecer uma visão coerente, que se aproxime da realidade da experiência de formação musical dos sujeitos focalizados. Pois aqui acredito que só a consideração da justa medida de sua multiplicidade pode fazer emergir a justa medida de sua natureza.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Luiz Botelho de. Cultura, educação e novas identidades. *In.*: ALBUQUERQUE, Luiz Botelho [et al.]. **Cultura, currículos e identidades**. Fortaleza: Editora UFC, 2004.
- ANDRADE, Julia Pinheiro. Narrativas de nosso tempo: notas sobre a canção popular como experiência de formação. *In.*: **Educação em revista**, v. 25, n. 1, p. 15-36. Belo Horizonte: apr. 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-46982009000100002>. Acesso em: 17 set. 2012.
- BENNETT, Roy. **Uma breve história da música**. Trad. Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Espanha: Universidade de Barcelona. *In.*: **Rev. Bras. Educ.**, n. 19, p. 20-28. Rio de Janeiro: abr. 2002. Disponível em: <<http://www.slideshare.net/Andreia73/notas-sobre-a-experincia-e-o-saber-de-experincia>>. Acesso em: 25 out. 2012.
- BORÉM, Fausto; SANTOS, Rafael dos. Práticas de performance “erudito-populares” no contrabaixo: técnicas e estilo de arco e *pizzicato* em três obras da MPB. *In.*: **Permusi**, v. 1, n. 1/2, 2003. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/musica/article/view/19718/11373>>. Acesso em: 20 maio 2013.
- BOURDIEU, Pierre. **A miséria do mundo**. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2008a.
- _____. **A produção da crença**: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. 3. ed. Porto Alegre: Zouk, 2008b.
- _____. **Os usos sociais da ciência**: por uma sociologia clínica do campo científico. Trad. Denise Barbara Catani. 3. ed. São Paulo: UNESP, 2004.
- BOZZETTO, Adriana. Música na palma da mão: ligações entre celular, música e juventude. *In.*: SOUZA, Jusamara (org.). **Aprender e ensinar música no cotidiano**. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloisa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.
- _____. Reconstruir políticas de inclusão na América Latina. *In.*: **Políticas culturais para o desenvolvimento**: uma base de dados para a cultura. Brasília: UNESCO Brasil, 2003.
- CARDOSO, André. **A música na corte de D. Joao VI, 1808-1821**. Coord. Paulo Roberto Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CARIRY, Rosemberg. Cariri a nação das utopias. *In.*: **Diário do Nordeste**, Caderno 3, Geografia Cultural, p. 3-4. Fortaleza: 30 nov. 2008. Disponível em: <<http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=594331>>. Acesso em: 20 maio 2013.

CARVALHO, Gilmar de. **Artes da tradição: mestres do povo**. Fortaleza: Expressão Gráfica/Laboratório de Estudos da Oralidade UFC/UECE, 2005.

CARVALHO, João de. O sublime mar de Caymmi. *In.*: **Revista brasileira de estudos da canção**, v. 1, n. 1. Natal: jan./jun, 2012. Disponível em: <http://rbec.ect.ufrn.br/data/_uploaded/artigo/O%20Sublime%20Mar%20de%20Caymmi.pdf>. Acesso em: 17 jun. 2013.

CARVALHO, José Jorge de. A tradição musical iorubá no Brasil: um cristal que se oculta e revela. *In.*: TUGNY, Rosângela Pereira de; QUEIROZ, Ruben Caixeta de (orgs.). **Músicas africanas e indígenas no Brasil**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

_____. **Transformação da sensibilidade musical contemporânea**. Brasília: UNB, 1999.

CASTILHO, Kátia. **Moda e linguagem**. 2. ed. rev. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004.

CASTRO, Wagner. **No tom da canção cearense: do rádio e TV, dos lares e bares na era dos festivais (1963-1979)**. Fortaleza: Edições UFC, 2008.

COOPAT, Carmen María Saenz; MATTOS, Márcio; GONZÁLEZ, Sergio Ariel. Caracterização dos agrupamentos da música popular tradicional do Cariri cearense. *In.*: COOPAT, Carmen María Saenz; MATTOS, Márcio (orgs.). **Agrupamento da música tradicional do Cariri cearense**. Juazeiro do Norte: Quadricolor, 2012.

GIL, Antonio Carlos. **Estudo de caso: fundamentação científica subsídios para coleta e análise de dados como redigir o relatório**. São Paulo: Atlas, 2009.

GUEST, Yan. **Harmonia método prático 1**. 3. ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2006.

MARQUES, Roberto. **Contracultura, tradição e oralidade: (re)inventando o sertão nordestino na década de 70**. São Paulo: Annablumme, 2004.

MCCANN, Bryan. A bossa nova e a influência do blues, 1955-1964. *In.*: **Tempo**, v. 14, n. 28. Niterói: jun. 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/tem/v14n28/a05v1428.pdf>>. Acesso em: 17 jun. 2013.

MORAIS, Maria Izaíra Silvino; MATOS, Elvis de Azevedo; SCHRADER, Erwin. ALBUQUERQUE, Luiz Botelho. **Para educação musical – licenciatura: projeto pedagógico para implantação**. Fortaleza: UFC, 2009.

PELLEGRINI, Augusto. **Jazz: das raízes ao pós-bop**. São Paulo: Códex, 2004.

RAMALHO, Elba Braga. **Luiz Gonzaga: a síntese poética e musical do sertão**. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

REIS, Ana Carla Fonseca. Transformando a criatividade brasileira em recurso econômico. *In.*: REIS, Ana Carla Fonseca (org.). **Economia criativa como estratégia de desenvolvimento: uma visão dos países em desenvolvimento**. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

RICHARDSON, Roberto Jarry [*et al.*]. **Pesquisa social: métodos e técnicas**. 3. ed. São Paulo: Atlas, 2011.

ROESCH, Sylvia Maria Azevedo. **Projetos de estágios e pesquisa em administração: guia para estágios, trabalhos de conclusão, dissertações e estudos de caso**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 1999.

ROGÉRIO, Pedro; ALBUQUERQUE, Luiz Botelho; SALES, José Albio Moreira de. Educação musical da UFC: o início do campo de pesquisa. *In.*: ALBUQUERQUE, Luiz Botelho; ROGÉRIO, Pedro. **Educação musical: campos de pesquisa, formação e experiências**. Fortaleza: Edições UFC, 2012.

ROGÉRIO, Pedro. **Pessoal do Ceará: *habitus* e campo musical na década de 1970**. Fortaleza: Edições UFC, 2008.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. São Paulo: Edições 34, 2008.

SHUKER, Roy. **Vocabulário de música pop**. Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999.

SILVA, Tomás Tadeu de. **Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

TATIT, Luíz. **O século da canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

UNCTAD. Relatório economia criativa. 2010. *In.*: **Sítio do Observatório Brasileiro da Economia Criativa do Ministério da Cultura do Brasil**. Disponível em: <<http://www2.cultura.gov.br/economiacriativa/wp-content/uploads/2013/06/relatorioUNCTAD2010Port.pdf>>. Acesso em: 17 jun. 2013.

VIEIRA, Sônia. **Como elaborar questionários**. São Paulo: Atlas, 2009.

WEBER, Max. **Os fundamentos racionais e sociológicos da música**. Trad. Leopoldo Waizbort. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ENTREVISTAS

Isaac Linhares Landim, idade 22 anos. Entrevista realizada no dia 12 de março de 2013 em Juazeiro do Norte-CE.

Jair Ferreira dos Santos, idade 43 anos. Entrevista realizada no dia 08 de março de 2013 em Juazeiro do Norte-CE.

Maxuel Duarte, idade 19 anos. Entrevista realizada no dia 12 de março de 2013 em Juazeiro do Norte-CE.

Priscilla Grycia Sousa Silva, idade 21 anos. Entrevista realizada no dia 12 de março de 2013 em Juazeiro do Norte-CE.

APÊNDICE

APÊNDICE A

QUESTIONÁRIO APLICADO AOS ALUNOS DO CURSO DE MÚSICA DA UFC –
CAMPUS CARIRI

Juazeiro do Norte-CE, ____/____/2013

Prezado(a) aluno(a),

Estou realizando minha pesquisa do Mestrado sobre a formação musical por meio da Canção Popular, por isso gostaria da sua colaboração através do preenchimento deste questionário. É importante que responda de acordo com a **sua opinião**. Lembre-se de identificar-se com seu nome.

Agradeço desde já a atenção e colaboração.

Prof. Cláudio Mappa

Nome: _____

1. Qual o tipo de música que mais esteve presente na sua vida desde sua infância até a sua fase atual?

2. Qual o tipo de música que você mais ouve hoje?

3. Os compositores de música popular da região do Cariri foram uma influência para sua formação musical? Em caso positivo, cite nomes.

4. Você foi influenciado pelas músicas do Pessoal do Ceará? Algum compositor/cantor em especial?

Mais uma vez obrigado pela participação!

Prof. Cláudio Mappa

ANEXOS

ANEXO A

O PEIXE

Autor: Patativa do Assaré

Tendo por berço o lago cristalino,
Folga o peixe, a nadar todo inocente,
Medo ou receio do porvir não sente,
Pois vive incauto do fatal destino.

Se na ponta de um fio longo e fino
A isca avista, ferra-a inconsciente,
Ficando o pobre peixe de repente,
Preso ao anzol do pescador ladino.

O camponês, também, do nosso Estado,
Ante a campanha eleitoral, coitado!
Daquele peixe tem a mesma sorte.

Antes do pleito, festa, riso e gosto,
Depois do pleito, imposto e mais imposto.
Pobre matuto do sertão do Norte!

ANEXO B

O DISCURSO

(de repúdio aos maus políticos)

Autor: Abidoral Jamacaru

Você diz que a sua ideia galopa veloz
porque a força da grana
virou seu corcel.

O seu estandarte é mais alto que o céu,
e a sua pistola só cospe sentença.

Por isso você pensa,
que é só você que pensa
é você só que pensa...
é você só que pensa...
é você só que pensa...

Eu escarro na sua retórica,
pois ela exala o odor do enxofre,
e a mim não engana!
Isso tá muito evidente.

A sua patente é sabor de suspeito.
você me acua... eu lhe mostro os dentes!

Não me venha que o mundo é sinistro

Eu já não traço nada
você traja ministro
seu olhar é rubi,
o meu é de lança.

isso tudo é uma dança

Você sonha que eu durmo?

Eu durmo acordado!

Você está de pijama?

Eu te vejo fardado!

Se você pensa que eu sou maluco,

Continua...

você pensou certo!
Isto é um jogo aberto,
eu não trago bandeira
a parte que eu gosto do abismo, é a beira!

Não sou profeta,
Tampouco discípulo
vê se mata a charada,
pois eu já te devoro...
eu já te devoro!

Não se assuste!
Isso já passa...
depois, vem pior!
Já sofri feito Jó
e não estou mais disposto
a ficar todo roxo
de levar porrada
eu lhe grito no ouvido
- não levo mais nada -
se quiser deixe escrito
não sou Deus nem diabo...
nem um pé de quiabo...
não sou Deus nem diabo,
nem um pé de quiabo...

ANEXO C
CANTIGA DE COCO PRA AZULEIKA E ASA BRANCA

Autor: Abidoral Jamacaru

Eu canto um coco que penetra bem no ôco
do côco do cabra brôco
do côco do cabra môco!

Eu rimo a lua que clareia minha rua
se quiser, rimo com a sua
ou devolvo a rima à lua

De madrugada, rimo à beira da calçada
rimo chão, xote e chapada
rimo chá chama e chumbada

E rimo céu com Isabel com véu e mel
que confusão, meu deus do céu
parece a torre de babel

E quando esquento
eu rimo tanto que invento
de rimar, rima com o vento,
de rimar ponto e acento.

E rimo tanto,
que rimo com riso e pranto
pois a rima é um encanto
que sofrer na rima é canto

Eu rimo mais,
eu rimo guerra, eu rimo paz
se tiver trégua tanto faz
abrindo a boca, a rima cai

E rimo o dia, rimo à tarde e rimo à noite
rimo forte como o coice
rimo em corte como foice

E rimo a rima
com a rima de outra rima
que de tanto rima-rima, rimei outra nova rima

E rimo céu com Isabel com véu e mel
que confusão, meu deus do céu...
...
parece a torre de babel