



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO BRASILEIRA**

EDDY LINCOLLN FREITAS DE SOUZA

***HABITUS E CAMPO VIOLONÍSTICO NAS INSTITUIÇÕES DE
ENSINO SUPERIOR DO CEARÁ***

**FORTALEZA
2012**

EDDY LINCOLLN FREITAS DE SOUZA

***HABITUS E CAMPO VIOLONÍSTICO NAS INSTITUIÇÕES DE
ENSINO SUPERIOR DO CEARÁ***

Dissertação apresentada como requisito para
obtenção do título de Mestre pelo programa de
Pós-Graduação em Educação Brasileira da
Universidade Federal do Ceará.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Rogério

FORTALEZA
2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

-
- S714h Souza, Eddy Lincoln Freitas de.
Habitús e campo violonístico nas instituições de ensino superior do Ceará / Eddy Lincoln Freitas de Souza. – 2012.
136 f. : il. color., enc. ; 31 cm.
- Mestrado (dissertação) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Fortaleza, 2012.
Área de concentração: Ensino e música.
Orientação: Prof. Dr. Pedro Rogério.

1. Professores – Formação - Música. 2. Música – Instrução e ensino. I. Título.

CDD 372.87

EDDY LINCOLLN FREITAS DE SOUZA

***HABITUS E CAMPO VIOLONÍSTICO NAS INSTITUIÇÕES DE ENSINO
SUPERIOR DO CEARÁ***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Educação. Área de concentração: Ensino de Música.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Rogério

Aprovado em: ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Dr. Pedro Rogério (UFC)
Presidente da banca

Dr. Luiz Botelho Albuquerque
Examinador (UFC)

Dr. Elvis de Azevedo Matos
Examinador (UFC)

Francisco José Gomes Damasceno
Examinador (UECE)

*Dedico aos meus pais, Celina Aparecida
Freitas e Alberto Lima de Souza, a minha filha
Leticia, ao meu filho David, e a minha amada
esposa, Amanda Montenegro.*

AGRADECIMENTOS

A Deus, O Senhor de todas as coisas.

À minha mãe, Celina Aparecida Freitas de Souza, por ter sempre acreditado, estado ao meu lado e me fazer acreditar nas vitórias. As batalhas valeram muito, e que venham as próximas!

Ao meu pai, Alberto Lima de Souza, por ter tornado possível os meus estudos na Escola de Música da UFRN. Naquele momento aprendi que a vida nos leva, mas que também podemos levá-la pelos caminhos que pretendemos.

À minha avó, Alba Afonso Lima de Souza (*in memorian*). Mulher de muita sapiência, forte na fé e no amor. Confio fervorosamente que as suas orações iluminam os meus caminhos.

Ao meu avô, Nilberto Cavalcanti de Souza (*in memorian*). As recordações que trago são repletas de amor, e expectativas com relação às férias escolares. Quando eu chegava a Natal, o senhor ia ao meu encontro, hoje, as minhas lembranças é que sempre lhe encontram.

À minha filha, Leticia Teles Lima de Souza.

À minha amada Amanda Montenegro, pelo apoio em todos os momentos.

Ao meu filho Davi. Estamos aguardando a sua chegada, viver é muito bom!

As minhas irmãs, Valéria, Denise, Simone, Márcia, Mariana, Sarah, Tina, e ao meu irmão Fernando Ítalo.

Ao meu tio e professor de violão Eugenio Lima de Souza pelo constante apoio.

À tia Catarina, Hugo, Ivo e Alba pelas acolhidas nas minhas idas a Natal.

Ao meu orientador, professor Dr. Pedro Rogério, pelas valiosas orientações que muito contribuíram, elas foram fundamentais para a realização deste trabalho.

À Dona Cleomar

A Airton da Costa Soares pelo material disponibilizado

A José Mário de Araújo e todos os violonistas cearenses que contribuíram para a história do instrumento no Ceará.

Ao professor Francisco José Gomes Damasceno por aceitar prontamente participar da banca, oferecendo preciosas orientações para melhorar a pesquisa.

Aos professores Luiz Botelho Albuquerque e Elvis de Azevedo Matos pela inspiração na eterna busca ao saber.

Aos amigos violonistas e professores Marcos Maia, Marco Tulio, Marcelo Mateus e Weber dos Anjos.

A todos do Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira da UFC, lugar de muitos aprendizados, marca mais uma importante etapa na minha vida.

Aos meus amigos, Anderson Mariano, Paulo Marcelo, Daniel Escudeiro, Juliano Ferreira, Edmilson Cardoso, Gesner Farias, Hobson Cruz e Saulo Monte, por todos os bons momentos ao lado de vocês.

Aos meus alunos da Camerata de violões e colegas do IFCE, em especial aos professores Gutenberg Albuquerque, Gilmar Lopes Ribeiro, Francisco Hugo Barroso Martins Júnior, Nonato Cordeiro e Costa Holanda.

A Giann Mendes Ribeiro, pelas orientações e apoio no início do meu percurso como professor.

“É provavelmente por um efeito de inércia cultural que continuamos tomando o sistema escolar como um fator de mobilidade social, segundo a ideologia da ‘escola libertadora’, quando, ao contrário, tudo tende a mostrar que ele é um dos fatores mais eficazes de conservação social, pois fornece a aparência de legitimidade às desigualdades sociais, e sanciona a herança cultural e o dom social tratado como dom natural.”

(Pierre Bourdieu)

RESUMO

A presente Dissertação analisa a constituição do campo violonístico nas instituições de Ensino Superior do Ceará – IES e o *habitus* dos professores que atuam nesses espaços. A praxiologia de Pierre Bourdieu compõe o suporte teórico principal da pesquisa. Partindo das categorias de *habitus*, campo e capitais é desenvolvida uma análise, que discorre sobre o percurso dos agentes até chegarem à posição de docentes nas universidades, o que deu início a um campo específico nesses espaços de construção e legitimação de saberes. Nessa perspectiva, foram realizadas entrevistas semiestruturadas junto aos professores das IES do Ceará, que serviram como importante instrumento de coleta de dados. As consultas junto a fontes documentais proporcionaram outra importante contribuição para análise e interpretação dos fatos. Para desvelar o objeto de forma contextualizada e relacional, elaborou-se um breve retrospecto histórico envolvendo o violão. Referido retrospecto trata da maneira como o instrumento foi utilizado, desde os espaços não escolares até sua chegada às universidades brasileiras. De uma realidade no âmbito nacional, parte-se para o contexto local. Antes de o ensino do violão chegar às universidades cearenses, os violonistas profissionais já atuavam nas emissoras radiofônicas. Posteriormente, é o Conservatório de Música Alberto Nepomuceno que irá desempenhar um importante papel formativo, dessa vez junto aos agentes aqui analisados. A inserção do ensino de violão nas universidades (UFC e UECE) possibilitou aos agentes tomarem posse de um capital institucionalizado, que se acumulou com outros já adquiridos por meio de uma série de disposições incorporadas (*habitus*) desde o convívio familiar. A presença de um indivíduo em uma escola ou universidade remete à ideia de currículo e formação, e nesse sentido constata-se que o *habitus* é uma categoria que explica escolhas, percursos, gostos, objetivos e intimidade com aquilo que é ensinado em um contexto escolar. No percurso dos agentes, o acúmulo de capital cultural e social foi fundamental para que eles pudessem chegar à posição de docentes nas IES do Ceará. As categorias de *habitus*, campo e capitais estão, dessa forma, imbricadas. É a maneira como elas se articulam na história dos agentes que desvelam o objeto da presente pesquisa.

Palavras-chave: *Habitus*, campo, capitais, violão, Ensino Superior.

ABSTRACT

This dissertation analyzes the constitution of the guitar field in Higher Educational Institutions of Ceará – HEI and the *habitus* of professors who work in those spaces. Pierre Bourdieu's praxeology composes the main theoretical support of the research. Based on the categories of *habitus*, field and capitals, one develops an analysis that discusses the agents' path until they reach the faculty post in universities, which initiated a specific field in such spaces of construction and legitimation of knowledge. Under this perspective, semi-structured interviews were carried out among professors from the HEI of Ceará, which suited as an important tool for data collection. The inquiries to the documentary sources provided another important contribution to the analysis and interpretation of the facts. To unveil the object in a contextualized and relational way, one developed a brief historical retrospect involving the guitar. Such retrospect deals with how the instrument was used, from the non-school spaces until it reaches Brazilian universities. From a reality within the national scope, one moves to the local context. Before the teaching of guitar arrived at universities in Ceará, professional guitarists already worked at radio stations. Later on, the *Alberto Nepomuceno* Music Conservatory played an important educational role, that time with the agents who are analyzed herein. The inclusion of guitar teaching into universities (UFC and UECE) enabled the agents to get hold of an institutionalized capital, which was accumulated together with others already acquired through a series of incorporated arrangements (*habitus*) since their family daily life. The presence of an individual in a school or university reminds the idea of curriculum and training, and in that sense, one finds out that the *habitus* is a category that explains choices, pathways, tastes, objectives and intimacy with what is taught in a school context. In the agents' path, the accumulation of cultural and social capital was fundamental so that they could reach the faculty posts in HEI of Ceará. The categories of *habitus*, field and capitals are thereby intertwined. That is how they are articulated in the history of the agents who unveil the object of this research.

Keywords: *Habitus*, field, capitals, guitar, Higher Education.

SUMÁRIO

1	TRAJETÓRIA DO PESQUISADOR ENTRE RELATOS E REFLEXÕES (À GUIA DE INTRODUÇÃO)	14
2	RELAÇÕES ENTRE O CONHECIMENTO PRAXIOLÓGICO E A PESQUISA	18
2.1	PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES: UM DIÁLOGO HISTÓRICO, SOCIOLÓGICO E MUSICAL	18
2.2	A CONSTRUÇÃO DO OBJETO	20
2.3	SOBRE OS AGENTES DA PESQUISA E AS ENTREVISTAS	21
3	ILUMINANDO A PESQUISA	24
3.1	POR QUE CONHECER O <i>HABITUS</i> ?	24
3.2	SOBRE OS CONCEITOS – CAMPO, <i>HABITUS</i> E CAPITAL CULTURAL	25
3.3	METODOLOGIA DA PESQUISA	31
3.4	REVISÃO DE LITERATURA	34
3.4.1	BREVES CONSIDERAÇÕES EM TORNO DO VIOLÃO NO BRASIL	35
3.4.2	A CHEGADA DO VIOLÃO NO ENSINO SUPERIOR DO BRASIL	43
4	A CONSTITUIÇÃO DO CAMPO VIOLONÍSTICO NO CEARA	46
4.1	OS VIOLONISTAS NAS EMISSORAS RADIOFÔNICAS EM FORTALEZA	46
4.2	OS PRECURSORES DO CAMPO VIOLONÍSTICO CEARENSE	49
4.3	POR QUE COMPREENDER O CAMPO?	54
4.4	MAPEANDO O CAMPO	59
4.5	O VIOLÃO NO CONTEXTO INSTITUCIONAL E A CONTRIBUIÇÃO DO PROFESSOR JOSÉ MÁRIO DE ARAÚJO	61
5	ANÁLISE DAS ENTREVISTAS	68
5.1	Entrevista com Marcos Maia	68
5.1.2	<i>Habitus</i> , Currículo e Instituições	74
5.2	ENTREVISTA COM WEBER DOS ANJOS	81

5.3	ENTREVISTA COM MARCELO MATEUS	93
5.4	ENTREVISTA COM MARCO TÚLIO	102
6	DESVELANDO O CAMPO, CONHECENDO O <i>HABITUS</i> E OS CAPITAIS.....	113
	REFERÊNCIAS	122
	ANEXO A – FOTO DE UMA RADIOLA PORTÁTIL	126
	ANEXO B – CRONOGRAMA DE APRESENTAÇÕES DO PROJETO “UM BANQUINHO, UM VIOLÃO”	127
	ANEXO C – ROTEIRO DAS ENTREVISTAS	128
	ANEXO D – FOTO DOS INTEGRANTES DO CÍRCULO VIOLONÍSTICO VILLA LOBOS	129
	ANEXO E – CÓPIA DA CAPA DO JORNAL “ACORDES”	130
	ANEXO F – REPORTAGEM QUE TRATA DA IDA DO GRUPO DE VIOLONISTAS CEARENSES AO 10º SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE VIOLÃO EM PORTO ALEGRE – RS	131
	ANEXO G – FOTO DA DELEGAÇÃO DE VIOLONISTAS CEARENSES QUE FORAM AO 10º SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE VIOLÃO EM PORTO ALEGRE – RS	132
	ANEXO H – REPORTAGEM SOBRE O ENSINO COLETIVO DE VIOLÃO NA CIDADE DE FORTALEZA – CE	133
	ANEXO I – FOTO DO PROFESSOR JOSÉ MÁRIO DE ARAÚJO COM VIOLONISTAS DO CORPO DOCENTE DO 9º SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE VIOLÃO	134
	ANEXO J – CAPA DE UMA PUBLICAÇÃO ONDE CONSTAM COMPOSIÇÕES PARA VIOLÃO DE FRANCISCO SOARES DE SOUZA INTITULADA “DEZ SERESTAS BRASILEIRAS”. ESSA COLETÂNEA FOI EDITADA PELA HENRY LEMONE, EM PARIS, NO ANO DE 1993.....	135

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Viola francesa	38
Figura 2 – Mandolino do séc. XVIII	38
Figura 3 – Capa do “Método completo para estudo da guitarra”, do italiano Ferdinando Carulli	39
Figura 4 – Capa do “Método para violão” de Canhoto (Américo Jacomino), publicado em 1920.....	39
Figura 5 – Figura 5 – Isaías Sávio	43
Figura 6 – João Dummar	47
Figura 7 – Lauro Maia	47
Figura 8 – Afonso Aires	49
Figura 9 – Capa do LP “Concerto carioca nº1.....	50
Figura 10 – José Menezes França (Zé Menezes)	51
Figura 11 – Francisco Soares apreciando a capa do seu LP “Um recital no Clube do Violão”.....	52
Figura 12 – Aleardo Freitas e Lauro Maia	53
Figura 13 – Zé Menezes toca em seu violão tenor no 12º Festival de Jazz e Blues na cidade de Guaramiranga	54
Figura 14 – Reportagem que trata sobre o Círculo Violonístico Villa Lobos	62
Figura 15 – Público presente ao primeiro recital do Círculo Violonístico Villa Lobos no CMAN	63
Figura 16 – Matéria que trata sobre o 1º recital do Círculo Violonístico Villa Lobos	63
Figura 17 – Programa executado na ocasião do 1º recital do Círculo Violonístico Villa Lobos	64
Figura 18 – Juanita Maria Golignac e José Mário de Araújo tocam em duo no 1º recital do Círculo Violonístico Villa Lobos	64
Figura 19 – Nota publicada na revista violão e Mestres de 1967; o autor é Miranda Golignac.....	65
Figura 20 – Marcos Maia	68
Figura 21 – Capa do CD “Ciclos”, de autoria do violonista e professor Marcos Maia	69
Figura 22 – Weber dos Anjos	81
Figura 23 – Capa do LP “A voz de Ronnie Fon”.....	84
Figura 24 – Capa do LP “Fruto Proibido” da banda Tutti Frutti	84

Figura 25 – Marcelo Mateus	93
Figura 26 – Marco Túlio	102
Figura 27 – Demonstrativo dos caracteres comuns aos agentes	118
Figura 28 – Demonstrativo dos capitais mobilizados pelos agentes	120

1 A TRAJETÓRIA DO PESQUISADOR ENTRE RELATOS E REFLEXÕES (À GUIA DE INTRODUÇÃO)

Este trabalho desenvolve reflexões em torno do *habitus* e do campo violonístico nas instituições de Ensino Superior – IES – do Ceará. Além de consultas a fontes documentais, foram entrevistados professores das universidades cearenses, de onde partiram análises sobre a constituição do campo e o *habitus* dos agentes, por meio da praxiologia de Pierre Bourdieu.

A escolha profissional muitas vezes faz parte de um percurso de formação que começa na família, e se estende mais tarde aos espaços escolares e não escolares. Dessa maneira, foi partindo de indagações sobre o pesquisador que se teve o interesse de conhecer as trajetórias, a formação e o *habitus* de professores de violão que atuam no Ensino Superior. Pensando assim, antes do encontro com o objeto e referenciais teóricos que iluminam a presente investigação, pretende-se falar um pouco da trajetória do pesquisador. As escolhas, os níveis variáveis de sucesso ou insucesso escolar, o lugar ocupado pelos agentes no campo, têm a marca da distinção que constitui esses elementos. Tudo isso se traduz “[...] adiante, como posições na estrutura de distribuição das diferentes espécies de capital” (BOURDIEU, 2007, p.164). Dessa maneira, algumas indagações sobre o próprio pesquisador remeteram a uma história, que por sua vez se relaciona com aquilo que é feito pelo mesmo no âmbito profissional¹. A partir dessas reflexões surgiu o interesse de conhecer o *habitus* de professores de violão do Ensino Superior no Ceará, que por sua vez tem a sua relação com o campo, e os capitais adquiridos ao longo de um percurso; isso pode ser assim explicado:

A ação do senso prático é uma espécie de coincidência necessária – o que lhe confere as aparências da harmonia preestabelecida – entre um *habitus* e um campo (ou uma posição num campo): aquele que incorporou as estruturas do mundo (ou de um jogo particular) “aí se reencontra” imediatamente, sem ter necessidade de deliberar, e faz surgir, sem mesmo pensar nisso, “coisas a fazer” (negócios, *pragmata*) e a fazer “como convém”, programas de ação inscritos em diagrama na situação, a título de potencialidades objetivas, de urgências, e que orientam sua prática sem serem constituídos como normas ou imperativos nitidamente recortados pela e a para a consciência e a vontade (BOURDIEU, 2007, p. 174).

A relação existente entre *habitus* e campo, despertou no pesquisador a vontade de conhecer sobre a maneira como esta se apresenta entre os agentes que são aqui analisados.

¹ Desde o ano de 2009 o pesquisador exerce a atividade de professor do Curso Técnico em Instrumento Musical do IFCE. Anteriormente atuou como professor substituto de violão na UERN (Universidade Estadual do Rio Grande do Norte) e UFPB (Universidade Federal da Paraíba).

Nesse sentido a presente pesquisa desenvolve essas reflexões, lembrando que as mesmas partiram de questionamentos em torno próprio pesquisador. Já nas primeiras experiências como professor de violão no Ensino Superior, foi possível perceber que eram necessários alguns pré-requisitos para ingressar como docente em uma universidade. Possuir uma graduação, mestrado, doutorado, artigos publicados, recitais, experiência de ensino; tudo isso conta no momento da avaliação em concursos públicos. A partir de leituras das obras de Pierre Bourdieu, foi possível perceber que as seleções já começam a acontecer desde a primeira infância. Nesse sentido, o *habitus* é uma categoria que permite analisar a relação entre o percurso dos agentes, suas escolhas, os níveis de sucesso ou insucesso escolar e o porquê de terem se tornado o que são. Tomando por base essa categoria, a qual se discute de forma mais detalhada no decorrer da pesquisa, pôde-se constatar que existem fatores ocultos e que contribuem em larga escala para a manutenção de costumes, crenças e posições ocupadas pelos agentes no espaço social.

A constituição do campo violonístico no Ceará foi um importante dado que surgiu na pesquisa e que também é discutido. Considera-se dessa forma que campo e *habitus* são categorias indissociáveis e diretamente ligadas aos agentes e as instituições. Conforme já dito anteriormente, será apresentado a seguir um breve relato em torno da trajetória do pesquisador. No momento posterior com as entrevistas junto aos agentes, suas trajetórias serão observadas de forma mais minuciosa, desvelando o *habitus*, o campo violonístico no Ensino Superior e que capitais foram necessários para ocupar a posição de professores de violão na universidade.

Breve relato do pesquisador

Desde criança eu fui apaixonado por música e minha avó, Alba Afonso Lima de Souza, foi a primeira grande incentivadora. Havia em casa uma radiola², discos e um violão. Quando eu comecei a aprender os primeiros acordes no instrumento, veio a sugestão para que eu fosse estudar em uma escola de música. Minha mãe – a professora Celina Aparecida Freitas também foi responsável pelo início da constituição do meu *habitus* musical, ela tinha discos de Roberto Carlos, Maria Betânia, Chico Buarque e de outros compositores brasileiros. Ainda na infância, eu tinha o costume de ouvir músicas de diversos artistas, e assim, sem pretensões fui me formando músico desde criança.

² Foto de uma radiola portátil no Anexo A.

Houve também a influência do meu pai, o médico e violonista Alberto Lima de Souza. Por meio dele foi mais fácil, junto ao meu interesse de tocar violão, aprender aquelas músicas que eu gostava de ouvir, e que eram muito bem tocadas por ele. Esse momento foi marcado por um despertar mais atento para a música, somando-se ao interesse acentuado com relação à arte de tocar bem violão: Como tirar aquele som do instrumento? Fazê-lo soar de forma tão agradável? Naquela época eu ainda não conhecia os grandes compositores de obras para violão por nome, mas ouvia muitos deles por meio do meu pai.

Tocar à noite, nos bares, foi uma escola para muitos violonistas, e não foi diferente comigo. Conheci nessa fase com mais intimidade a música de Tom Jobim, Chico Buarque, Edu Lobo, Caetano Veloso, João Bosco e outros. Tinha aí 16 anos, foi quando percebi haver um universo sonoro muito amplo na chamada MPB³. A ideia de estudar violão de forma mais séria veio a partir de um recital que assisti em um projeto patrocinado pela Secretaria de Cultura da cidade de Fortaleza, intitulado “Um banquinho, um violão”⁴. Em uma das ocasiões se apresentou o violonista e professor Rogério Lima, cuja performance ao violão prontamente me despertou muito interesse. Lembro muito bem da última música que foi “La Catedral”, do compositor paraguaio Augustin Barrios⁵. Saí de lá querendo estudar violão com o Rogério Lima, foi quando eu procurei a Escola de Música Tocata onde ele era professor e diretor. Minha mãe deu total apoio e foi comigo para me matricular na referida escola. Foi lá onde aprendi a ler partitura e tocar as primeiras músicas por meio da leitura musical. Tinha as minhas aulas e depois ficava estudando por lá. Em virtude do meu progresso fui convidado para ser monitor naquela escola de música. Esse foi o meu primeiro emprego.

³ O pesquisador Marcos Napolitano (2005) aponta que a sigla MPB surgiu em 1965 como se fosse um gênero musical, mas tratava-se na verdade de um estilo de canção moderna que unia a tradição dos morros, do sertão e as conquistas cosmopolitas da bossa nova, sintetizando dessa forma “toda” a tradição musical popular brasileira. O referido autor também expõe fatos plausíveis que ajudam a entender o contexto em que se deu o surgimento dessa sigla. Ele lembra que o mercado musical sofria na virada da década de 1960 para a de 1970 uma grande reestruturação. Havia uma tendência de segmentação do consumo musical e que definia o lugar dos artistas nesse mercado e o tipo de “produto” a ser oferecido aos consumidores. “No topo da hierarquia musical da época havia a MPB, tida como música “cult”, aberta a várias tendências, desde que chanceladas pelo “bom gosto” dos setores intelectualizados ou pelas “ousadias” das vanguardas jovens” (NAPOLITANO, 2005, p.70).

⁴ No anexo B consta um *folder* do projeto “Um banquinho, um violão”. A programação contava com recitais quinzenais às terças feiras no antigo Teatro São José, localizado na Praia de Iracema, em Fortaleza-CE.

⁵ Soares (1982) aponta Augustin Pío Barrios como o maior compositor violonista das Américas de seu tempo. Nasceu em São João Batista, Paraguai, a 29 de agosto de 1885 e sua atuação foi de muita importância para a divulgação do instrumento. Durante 40 anos realizou recitais e audições íntimas em inúmeras cidades de países sul-americanos – Paraguai, Uruguai, Venezuela, Colômbia e Brasil. Esse violonista teve uma passagem pela capital cearense, que é descrita da seguinte maneira: “Em 1930 visita Fortaleza. Apresentou-se no Cine Majestic, Cine Moderno, Sala Juvenil Galeno e Clube dos Diários. Gostou da capital cearense, demorando-se um mês” (SOARES, 1982, p.70).

No ano de 2001, o meu tio Eugênio Lima de Souza⁶ veio de férias a Fortaleza e me vendo tocar disse: *Com o que você toca, se tentasse o bacharelado em violão dava para passar no teste de aptidão*. Essa frase mudou o rumo da minha vida, porque era tudo o que eu queria naquele momento; estudar música! Ingressei no curso de bacharelado em música com habilitação em violão na turma de 2002.1. Isso despertou ainda mais a minha percepção para um universo de possibilidades que até então eu não conhecia. O que foi muito importante nesse período, além dos conhecimentos adquiridos no contexto escolar, foi o convívio regular que passei a ter com outros músicos.

Primeiras reflexões

A categoria do *habitus* se aplica quando pensamos nesses encontros e nas relações de afinidade que passam a existir a partir daí. Sabemos da complexidade das ciências sociais, do quanto é difícil entender as relações humanas e seus desdobramentos no espaço social. Ao mesmo tempo, penso que o fato de querer me tornar um bom violonista e professor do instrumento teve uma importância significativa em uma época, o que acarretou muitas decisões. Pergunto então o que nos motiva e predispõe a fazermos algumas escolhas em detrimento de outras? Discutiremos sobre isso no decorrer do trabalho, por hora digo que segui em frente até aqui, estudando e com horas disponíveis para me dedicar a um ofício. Olhando para trás percebo que junto à influência familiar, o tempo disponível, as oportunidades, à convivência em um ambiente musical favorável; esses foram alguns fatores que contribuíram para que tomasse decisões e tenha me tornado o que sou.

Diante do que já foi exposto, é possível afirmar que não é por acaso o interesse pela temática da presente pesquisa. Busca-se compreender e discorrer sobre como os percursos formativos, conduziram os professores aqui investigados a ingressarem no magistério do Ensino Superior. A partir do conhecimento das suas trajetórias identifica-se que capitais foram importantes, o *habitus* desses agentes, e por fim, a maneira como se deu a constituição do campo violonístico nas IES do Ceará. Deixo claro que os resultados aqui apresentados são baseados na análise das entrevistas e de fontes documentais, realizadas mediante a praxiologia do sociólogo francês Pierre Bourdieu. A seguir apresentarei a pesquisa de forma mais detalhada para que a partir daí, possamos conhecer as categorias que dão sustentação teórica a nossa investigação.

⁶ Eugênio Lima de Souza é professor de violão da escola de música da UFRN (Universidade Federal do Rio Grande do Norte) desde 1981.

2 RELAÇÕES ENTRE O CONHECIMENTO PRAXIOLÓGICO E A PESQUISA

A presente investigação analisa as trajetórias formativas dos professores de violão nas Instituições de Ensino Superior do Ceará utilizando como suporte teórico e metodológico a praxiologia de Pierre Bourdieu. Por meio das categorias de campo, *habitus* e capitais, se interpreta a partir da análise de entrevistas, como os agentes chegaram a ocupar a posição de docentes no Ensino Superior do Ceará, e suas contribuições para a constituição de um campo violonístico nas universidades cearenses.

2.1 Primeiras considerações: um diálogo histórico, sociológico e musical

Não é objetivo nesse trabalho esgotar as possibilidades de interpretação dos fatos. Com essa pesquisa pretendo além de apresentar resultados, promover diálogos e questionamentos. A partir disso poderão surgir novas ideias, outras formas de observar e compreender parte da realidade do campo violonístico no Ceará. Bourdieu (1996) alerta para o importante fato de que “não podemos capturar a lógica mais profunda do mundo social a não ser submergindo na particularidade de uma realidade empírica, historicamente situada e datada, para construí-la, porém, como ‘caso particular do possível’[...]” (Id., 1996, p.15). Catani (2011) se referindo a Bourdieu (1996) explica que para este pesquisador, o caso particular do possível é uma espécie de figura em um universo de configurações possíveis.

Convém expor já no início de nosso trabalho, que Pierre Bourdieu será o autor principal no que se refere à constituição do corpo teórico que envolve a pesquisa. As categorias de campo, *habitus* e capitais são muito importantes no intuito de iluminar o objeto aqui apresentado. Bourdieu compreende que as posições são ocupadas a partir da distribuição de diferentes tipos de capital, que é comumente feita de forma desigual no interior do campo. Para Catani (2011), nesse espaço estruturado existem regras e desafios específicos que por sua vez, ocasionam disputas entre os agentes para ocuparem espaços ou obterem maior grau de reconhecimento no campo. Pensando assim pode-se afirmar que o campo passa a existir a partir do momento em que existem as instituições, os agentes, as disputas e as regras específicas desse espaço social.

A presente investigação analisa o *habitus* dos agentes e o campo violonístico nas instituições de Ensino Superior no Ceará. Apesar dessa delimitação, entendemos que o violão está presente não apenas na universidade, mas em diversos espaços, nas mãos de profissionais e amadores. A partir desse fato, podemos indagar o que de fato motiva e conduz um músico a

ser professor de violão na universidade? Tal questionamento que envolve o nosso objeto busca por meio da teoria, enxergar uma realidade que até então não era percebida. Nessa perspectiva, o trabalho desvela uma estrutura de relações e de compreensão das trajetórias de professores de violão do Ensino Superior, que são agentes detentores de capitais específicos que os investem de poder simbólico. Ele é descrito como um “[...] poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (BOURDIEU, 2010, p.07-08).

Na presente pesquisa buscou-se entender, descrever e explicar percursos de formação que conduziram a uma escolha profissional, bem como, a gênese e o funcionamento do campo violonístico no Ensino Superior do Ceará. Tivemos a preocupação de tratar as realidades históricas de forma respeitosa, diferente de um curioso que se interessa pelos exotismos. Diante disso houve o intuito de refletir e considerar o que Bourdieu (1996) nos ensina ao afirmar que:

O pesquisador, ao mesmo tempo mais modesto e mais ambicioso do que o curioso pelos exotismos, objetiva apreender estruturas e mecanismos que, ainda que por razões diferentes, escapam tanto ao olhar nativo quanto ao olhar estrangeiro, tais como os princípios de construção do espaço social ou os mecanismos de reprodução desse espaço e que ele acha que pode representar em um modelo que tem a pretensão de *validade universal*. Ele pode, assim, indicar as diferenças reais que separam tanto as estruturas quanto as disposições (os *habitus*) e cujo princípio é preciso procurar, não na singularidade das naturezas – ou das “almas” –, mas nas particularidades de histórias coletivas diferentes (BOURDIEU, 2006, p.15).

Por meio da análise dos percursos de formação dos professores de violão do Ensino Superior no Ceará, compreende-se sociologicamente, como determinadas escolhas, oportunidades e disposições interferem nas escolhas e nos caminhos dos sujeitos. Algo não menos importante diz respeito ao acúmulo de capital que porventura pôde ser convertido em vantagem no campo. Esse processo proporcionou aos agentes ocuparem uma posição de domínio já que, ao se tornarem docentes na universidade, passam a ter um poder delegado por uma instituição que há séculos tem o poder multiplicar, validar e legitimar o conhecimento. Partindo dessa premissa pudemos lançar outros questionamentos, como por exemplo: Quais as consequências da distribuição desigual dos capitais e do *habitus* adquirido na realização de determinadas escolhas? O lugar que ocupamos no espaço social é decorrência do que escolhemos, ou isso é em parte decorrente do que nos foi proporcionado ao longo de nossos percursos?

As reflexões acima apresentadas se relacionam com a preocupação em entender como os agentes foram formados e se tornaram professores universitários, dando início dessa forma a constituição de um campo violonístico no Ensino Superior. Partindo de casos particulares possíveis, compreende-se, mesmo que parcialmente em decorrência da sua complexidade, o *habitus* dos agentes e as suas contribuições para a constituição do campo violonístico no Ensino Superior do Ceará. Isso se faz com o auxílio da praxiologia de Pierre Bourdieu.

2.2 A construção do objeto

Pensando sobre os questionamentos já levantados, cheguei à conclusão da necessidade de compreender melhor e de forma reflexiva as possíveis respostas, e o que de fato as envolvem. Nessa busca elucidativa, percebemos que primeiro recebemos uma herança familiar que trará consigo costumes, tradições, conceitos e ideologias. Nesse percurso não podemos deixar de mencionar o processo de escolarização, por entendermos que ele se constitui como um capital específico que poderá ser convertido em vantagem. Pensando nessa perspectiva Silva nos ensina:

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 (SILVA, 2010, p.15).

O encontro e a definição do objeto decorreram em primeira instância da minha afinidade com a temática em questão. Um ponto comum e relevante é o fato de que também sou professor de violão em uma instituição de ensino⁷ que exerce importante papel formativo na sociedade cearense. Dessa forma, comecei a fazer interrogações sobre a minha própria trajetória: Como eu me tornei professor do instrumento? Quais os fatores determinantes para que eu fizesse essa escolha? Que caminhos eu percorri até aqui? Esses questionamentos foram relevantes para a construção e o desenvolvimento da pesquisa em pauta, já que eles geraram uma inquietação que culminou na procura de categorias capazes de respondê-los.

É importante esclarecer que a construção do meu objeto de pesquisa se deu mediante há muitas incertezas, e essas acabaram gerando inicialmente uma série de dificuldades. Mas, como nos ensina Bourdieu (2010), “nada é mais universal e universalizável do que as

⁷ No ano de 2009 ingressei como professor efetivo no IFCE (Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará). Antes disso também fui professor substituto de violão na UERN (Universidade Estadual do Rio Grande do Norte) e UFPB (Universidade Federal da Paraíba).

dificuldades” (BOURDIEU, 2010, p.18). Analisar trajetórias formativas mediante conceitos como os de campo, *habitus* e capitais nos permitiu observar, pensar e interpretar a realidade que envolve o objeto. De acordo com Silva (2010), “os conceitos de uma teoria dirigem nossa atenção para certas coisas que sem eles não ‘veríamos’” (SILVA, 2010, p. 17).

No intuito de compreender percursos formativos se tornou inevitável pensar sobre currículo. Silva (2010) entende que a tentativa de descrevê-lo é efetivamente um ato de criação. Nas palavras do autor: “Ao descrever um ‘objeto’, a teoria, de certo modo inventa-o. O objeto que a teoria supostamente descreve é, efetivamente, um produto de sua criação” (SILVA, 2010, p. 11). Ao lançar o olhar no objeto com um auxílio teórico passa-se a criá-lo, inventando e iluminando algo que a partir de um ensaio passa a existir, e dessa forma é passível de ser compreendido.

Sobre a noção de currículo, vale salientar que existe uma pergunta que envolve suas diferentes teorias e como não poderia deixar de ser, o nosso objeto: Como os sujeitos aqui investigados se tornaram professores de violão do Ensino Superior e como eles contribuíram para a constituição de um campo violonístico nas universidades cearenses? Quando se recorre à etimologia da palavra “currículo”, percebe-se que ela vem do latim *curriculum*, entendido aqui como “pista de corrida”. Por fim, é nesse percurso que acabamos por nos tornar o que somos.

O processo que culminou na delimitação do presente estudo envolveu retoques sucessivos, correções, análises e muitas sugestões. É um trabalho que se desenvolveu pouco a pouco e que contou com o precioso auxílio dos referenciais teóricos que alicerçam a pesquisa. A seguir, apresento os agentes da pesquisa, relatando brevemente o processo que envolveu as entrevistas e algumas informações no que concerne as suas experiências de ensino, e o momento do ingresso na docência do Ensino Superior no Ceará.

2.3 Sobre os agentes da pesquisa e as entrevistas

A investigação aqui apresentada ocorre a partir da análise do percurso formativo de quatro professores de violão do Ensino Superior do Ceará. A importância de analisarmos os percursos desses professores decorre do fato de que eles são formadores de futuros professores, ou seja, o campo se constitui a partir de suas atividades profissionais que agregam muitos outros agentes. Podemos afirmar que pela posição que ocupam no campo, eles são detentores de um capital simbólico maior, conferido dentre outros aspectos pela legitimação conquistada academicamente.

Desse grupo estudado três atuam na UFC e um na UECE, são eles: Marcos Maia que é professor da UECE, e os professores da UFC Marco Túlio (campus Fortaleza), Weber dos Anjos (campus Cariri) e Marcelo Mateus (campus Sobral). A ordem com que apresentamos os agentes se dá tendo por base o momento de ingresso dos mesmos na docência do Ensino Superior.

As entrevistas realizadas obedeceram a um roteiro em anexo⁸ que teve como objetivo elucidar algumas questões diretamente relacionadas à pesquisa. Essas interrogações por sua vez tinham como foco conhecer a origem familiar, a forma como ocorreram os primeiros contatos com a música, o início do processo de escolarização, o percurso formativo e o porquê da escolha de se tornar professor de violão. Algumas entrevistas aconteceram na casa dos próprios sujeitos como foram as de Marcos Maia e Weber dos Anjos, a de Marco Túlio ocorreu na Faculdade de Educação da UFC em Fortaleza, Marcelo Mateus foi entrevistado na residência do pesquisador, na ocasião de uma visita sua a Fortaleza.

Os entrevistados foram bastante solícitos antes e no momento da realização das entrevistas. Busquei explicar a cada um deles um pouco da natureza do trabalho e dos objetivos. Comecei a entrevistá-los sempre a partir de um breve diálogo, e com o consentimento dos entrevistados iniciávamos a entrevista. A seguir apresento os agentes da nossa investigação.

Marcos Maia é professor de violão da UECE, tendo ingressado no ano 1988. Ele teve o início de sua formação musical no Conservatório de Música Alberto Nepomuceno, posteriormente cursou a licenciatura em música na UECE mestrado em práticas interpretativas na UNICAMP⁹. Esse agente foi o primeiro professor de violão de uma instituição de Ensino Superior no Ceará. Isso implica que antes da criação do curso de licenciatura em música da UFC¹⁰ quase todos os formados em música no Estado do Ceará foram alunos de violão do professor Marcos Maia.

Marco Túlio é formado em música pela UECE onde concluiu sua graduação no ano de 1989. Ele é mestre em performance pela Northern Illinois University (2004) e Doutor em Educação pela UFC (2010). Foi professor de violão da antiga Escola Técnica Federal do Ceará onde atuou no Curso Técnico em Música. Na UFC foi professor de violão em cursos de extensão e atualmente leciona no Curso de Licenciatura em Música na mesma instituição – (campus Fortaleza).

⁸ Ver anexo C.

⁹ Universidade Estadual de Campinas.

¹⁰ Universidade Federal do Ceará.

Weber dos Anjos é professor de violão da UFC (campus Cariri) onde ingressou no ano de 2010. Formado em música pela UECE, mestre em História pela mesma instituição e doutorando em Educação pela UFC. Antes de ingressar como docente na UFC Weber foi músico do corpo de bombeiros de Fortaleza e professor substituto de violão na UECE. Ele também realizou atividades como docente na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), ali chegou a coordenar um quarteto de violões, e lecionou as disciplinas de violão, música brasileira e estética.

Marcelo Mateus é formado em música pela Universidade Federal do Ceará desde o ano de 2008 e mestre em educação pela UFC (2012), onde é também professor de violão. Sua formação inicial se deu no Conservatório de Música Alberto Nepomuceno com o professor José Mário de Araújo. No período de graduação ele foi aluno do professor Marco Túlio e fez parte do quarteto de violões da UFC.

Como pesquisador e também professor de violão, é possível afirmar que sou mais um integrante do campo violonístico cearense. Isso é até certo ponto relevante para o resultado da pesquisa já que, como ensina Bourdieu (2010, p. 32), “O raciocínio analógico, que se apoia na intuição racional das homologias (ela própria alicerçada no conhecimento das invariantes dos campos), é um espantoso instrumento de construção do objeto.”

Para uma maior compreensão por parte do leitor, o próximo passo será discorrer sobre os conceitos de campo, *habitus* e capitais. Isso se faz necessário por entender que essas categorias são centrais, para interpretar os dados e responder os questionamentos propostos na pesquisa.

3 ILUMINANDO A PESQUISA

As categorias de *habitus*, campo e capitais são consideradas pilares no processo de análise do objeto, mas entende-se que essa é uma dentre muitas possibilidades de interpretar os fatos e o mundo social, no qual se inserem os violonistas professores das IES cearenses. Compreende-se também a complexidade da presente pesquisa. Tratar da relação entre a história dos agentes, as instituições, suas escolhas profissionais e a constituição do campo violonístico nas IES, não é tarefa fácil. Apesar disso, poderá ser despertado a partir dos questionamentos e conclusões aqui apresentados, o interesse da parte de outros pesquisadores pela temática. Movidos pelas suas inquietações, eles poderão acrescentar por meio de pesquisas, novas maneiras de perceber a realidade em torno do campo violonístico no Ceará.

3.1 Por que conhecer o *habitus*?

O interesse em conhecer o *habitus* dos professores de violão do Ensino Superior no Ceará, surgiu a partir da ideia de que ele pode ser um indicativo para que possamos compreender o que nos leva a realizar determinadas escolhas. É sabido que uma interpretação está sujeita a contestações, mas a pretensão aqui não é a de contar uma única verdade, e sim, a de relatar o que entendemos por realidade a partir da praxiologia de Pierre Bourdieu. Nas palavras de Rogério (2008, p.21): “[...] a vida é muito maior e mais rica do que qualquer pesquisa científica, especialmente quando estamos conhecendo a história de pessoas e de suas obras de arte”. Nesse sentido entende-se como Bourdieu (2010), que é importante saber que a imigração das ideias em casos raros se faz sem dano. Esse autor ainda nos ensina que não é desejável que o pesquisador separe “as produções culturais do sistema de referências teóricas em relação às quais as ideias se definiram [...]” (BOURDIEU, 2010, p.07). Esses apontamentos nos mostram que devemos observar as produções culturais sem deixar de considerar o contexto que as envolve, já que no próprio ato de compreender e explicar corre-se o risco de cometer algum tipo de distorção do conceito original.

O sentido da busca para desvelar o *habitus* dos agentes ocorre aqui na tentativa de entender como esses agentes se tornaram professores de violão do Ensino Superior, passando a partir daí a constituírem um campo específico. Sabe-se que esses agentes são indivíduos com histórias de formação diferenciadas, que perfazem uma série de individualidades e estabelecem de alguma forma, ligações com o universo simbólico que os cercam. Nesse aspecto Pierre Bourdieu nos ensina que:

Os “sujeitos” são, de fato, agentes que atuam e que sabem, dotados de um *senso prático*, de um sistema adquirido de preferências, de princípios de visão e de divisão (o que comumente chamamos de gosto), de estruturas cognitivas duradouras (que são essencialmente produto da incorporação de estruturas objetivas) e de esquemas de ação que orientam a percepção da situação e a resposta adequada. O *habitus* é essa espécie de senso prático do que se deve fazer em dada situação – o que chamamos, no esporte, o senso do jogo, arte de *antecipar* o futuro inscrito, em esboço, no estado atual do jogo (BOURDIEU, 2006, p.42).

Conforme se pôde constatar em Bourdieu (2006), o *habitus* exerce uma importante influência na realidade do sujeito social. Percebe-se adiante na discussão em torno das categorias de campo, *habitus* e capital, que elas estão imbricadas. É mediante a forma como elas se articulam na trajetória do sujeito que se configuram as realidades sociais. Não se pretende afirmar que é o campo, o *habitus* ou os capitais que dizem o que o sujeito é ou poderá ser, mas que eles podem ajudar a pensar de forma relacional sobre o lugar ocupado por eles, assim como também as suas práticas. Nesse sentido não foi menos importante apontar quais instâncias formadoras e pessoas foram importantes nessa trajetória. A seguir serão discutidos os conceitos de campo, *habitus* e capitais, no intuito de situar o leitor em torno das categorias que dão a base de sustentação da presente pesquisa.

3.2 Sobre os conceitos – Campo, *habitus* e capital cultural

A noção de *habitus* tem uma longa história nas ciências humanas e remonta a Aristóteles, passando por São Tomás, Durkheim, Weber, dentre outros. Essa categoria explica, por exemplo, que para compreender o que alguém vai fazer não basta apenas conhecer o estímulo (BOURDIEU, 2011). Ainda de acordo com o referido autor:

[...] a noção de *habitus* tem várias propriedades. Ela é importante para lembrar que os agentes têm uma história, que são o produto de uma história individual, de uma educação associada a um determinado meio, além de serem produto de uma história coletiva, e que em particular as categorias de pensamento, as categorias do juízo, os esquemas de percepção, os sistemas de valores, etc. são o produto da incorporação de estruturas sociais (BOURDIEU, 2011, p.58).

A teoria do *habitus* posteriormente foi sistematizada por Pierre Bourdieu. Ela surgiu diante da necessidade de apreender as relações de afinidade, entre a prática dos agentes, as estruturas e os condicionamentos sociais. Essa forma de pensar compreende que os objetos de conhecimento são construídos mediante a incorporação de uma série de estruturas,

internalizadas nas práticas, gerando a partir daí representações e valores. Nessa perspectiva Bourdieu assim nos ensina:

Os condicionamentos associados a uma classe particular de condições de existência produzem *habitus*, sistemas de disposições duráveis e transponíveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, ou seja, como princípios geradores e organizadores de práticas e de representações que podem ser objetivamente adaptadas ao seu objetivo sem supor a intenção consciente de fins e o domínio expresso das operações necessárias para alcançá-los, objetivamente “reguladas” e “regulares” sem em nada ser o produto da obediência a algumas regras e, sendo tudo isso, coletivamente orquestradas sem ser o produto da ação organizadora de um maestro (BOURDIEU, 2009, p.87).

Para Bourdieu (2009) os condicionamentos associados às condições produzem *habitus*. Essa categoria apesar de não ser unicamente determinante nas escolhas e na posição que o sujeito ocupa no campo, têm sua importância na constituição de princípios geradores e organizadores de práticas e representações.

Outra categoria importante em nossa investigação é a de *campo*, entendida aqui como um espaço de relações onde se encontram os agentes e as instituições. A descrição de Bourdieu (2004) nos esclarece da seguinte forma:

Digo que para compreender uma produção cultural (literatura, ciência etc.) não basta referir-se ao conteúdo textual dessa produção, tampouco referir-se ao contexto social contentando-se em estabelecer uma relação direta entre o texto e o contexto. O que chamo de “erro do curto-circuito”, erro que consiste em relacionar uma obra musical ou um poema simbolista com as greves de Fourmies ou as manifestações de Anzim, como fazem certos historiadores da arte ou da literatura. Minha hipótese consiste em supor que, entre esses dois polos, muito distanciados, entre os quais se supõe, um pouco imprudentemente, que a ligação possa se fazer, existe um universo intermediário que chamo o *campo* literário, artístico, jurídico ou científico, isto é, o universo no qual estão inseridos os agentes e as instituições que produzem, reproduzem ou difundem a arte, a literatura ou a ciência. Esse universo é um mundo social como os outros, mas que obedece a leis sociais mais ou menos específicas. A noção de campo está aí para designar esse espaço relativamente autônomo, esse microcosmo dotado de suas leis próprias. 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 (BOURDIEU, 2004, p.20).

Nesse aspecto Bourdieu (2004) levanta uma questão importante que surge a propósito dos campos (ou dos subcampos); ela gira em torno do grau de autonomia que eles usufruem. Para o referido autor “uma das manifestações mais visíveis da autonomia do campo é sua capacidade de *refratar*, retraduzindo sob uma forma específica as pressões ou as demandas

externas” (BOURDIEU, 2004, p.22). Quanto mais autônomo for um campo maior será o seu poder de refração e as imposições externas serão transfiguradas a ponto de se tornarem irreconhecíveis. Vale também lembrar que esse espaço comporta relações de força e dominação entre agentes e instituições.

Na obra intitulada *O poder simbólico*, Bourdieu (2010) apresenta uma série de reflexões em torno das relações que ocorrem em um campo. Ele alerta para o fato de que este poder é possível de ser identificado em toda parte, embora nem sempre seja percebido:

É necessário saber descobri-lo onde ele se deixa ver menos, onde ele é mais completamente ignorado, portanto reconhecido: o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem (BOURDIEU, 2010, p. 09).

Bourdieu (2006) também considera o espaço social um campo de poder. De acordo com sua percepção: “Os seres aparentes, diretamente visíveis, quer se trate de indivíduos, quer de grupos, existem e subsistem pela *diferença*, isto é, enquanto ocupam posições relativas em um espaço de relações [...]” (BOURDIEU, 2010, p.48). Ainda de acordo com Bourdieu (2006) as sociedades se apresentam como espaços sociais, constituídas de estruturas diferenciadas cuja compreensão depende do entendimento do princípio gerador dessas diferenças.

Em suma, Bourdieu (2006) considera a categoria *campo* a partir da noção de espaço social global. Esse lugar é dotado de forças e constituído de necessidades impostas aos e pelos agentes. Elas então acarretam lutas no seu interior e fazem com que os agentes se enfrentem com meios diferenciados, conforme sua posição na estrutura desse campo de forças. O lugar ocupado dependerá do nível de capital adquirido e reconhecido no interior do campo, considerando que este por sua vez não é um bem econômico, dessa forma Bourdieu (2009) ensina que:

O capital simbólico é esse capital denegado, reconhecido como legítimo, isto é, ignorado como capital (o reconhecimento no sentido de gratidão suscitado pelos benefícios podem ser um dos fundamentos desse reconhecimento) que constitui sem dúvida, com o capital religioso, a única forma possível de acumulação quando o capital econômico não é reconhecido (BOURDIEU, 2009, p.196).

O capital simbólico se converte em vantagem a partir das estratégias – conscientes ou não, utilizadas pelos agentes no interior do campo e que geram entre os pares reconhecimentos, títulos, etc. Nesse aspecto a noção de capital social também deve ser

considerada, já que os agentes aqui analisados estão inseridos em uma rede de relações, marcadas por conhecimento e reconhecimento dentro de um conjunto. Mediante essa questão Bourdieu (1980) irá apontar que:

O capital social é o conjunto de recursos atuais ou potenciais que estão ligados à posse de uma *rede durável de relações* mais ou menos institucionalizadas de inter-conhecimento e de inter-reconhecimento ou, em outros termos, à *vinculação a um grupo*, como conjunto de agentes que não somente são dotados de propriedades comuns (passíveis de serem observadas pelo observados, pelos outros ou por eles mesmos), mas também são unidos por *ligações* permanentes e úteis. [...] O volume do capital social que um agente individual possui depende então da extensão da rede de relações que ele pode efetivamente mobilizar e do volume de capital (econômico, cultural e simbólico) que é posse exclusiva de cada um daqueles a quem está ligado (BOURDIEU, 2012, p.67).

A pesquisa irá apontar adiante de fato para essas ligações que se estabeleceram entre os agentes e as instituições. O capital social é importante para que se possa refletir, que as vantagens adquiridas e posições ocupadas no campo, também dependem das relações sociais que se estabelecem no seu interior. Um ponto comum entre os agentes estudados na presente pesquisa reside no fato de que eles se tornaram professores de violão do Ensino Superior. Pergunta-se então como e por que os agentes se tornaram o que são e que contribuição eles deram para a constituição desse campo específico?

No intuito de responder os questionamentos que se apresentam na presente investigação considera-se o *habitus* uma categoria importante. Ela ajuda a entender o porquê das disposições que conduziram os agentes a realizar escolhas, e em consequência disso ocuparem posições similares no campo. Esse espaço por sua vez é marcado por relações e conflitos no qual se encontram presentes os agentes e as instituições. Somando-se a essas categorias o capital adquirido ao longo do percurso é um fator determinante para definição dessa estrutura e das posições ocupadas pelos agentes nesse espaço de disputas e exercícios de poder.

A noção de capital cultural se impôs “[...] como uma hipótese indispensável para dar conta da desigualdade de desempenho escolar de crianças provenientes das diferentes classes sociais [...]” (BOURDIEU, 2012, p.73). Isso acontece na medida em que se pensa na distribuição dessa espécie de capital entre as classes, o que por sua vez ocasiona uma ruptura com os pressupostos inerentes à visão comum que considera o fracasso ou sucesso escolar como efeito das “aptidões” naturais (BOURDIEU, 2012). Para o auxílio na análise das entrevistas junto aos agentes, considera-se importante o conhecimento em torno da existência das três formas em que se apresenta o capital cultural; são elas:

[...] no *estado incorporado*, ou seja, sob a forma de disposições duráveis no organismo; no *estado objetivado*, sob a forma de bens culturais – quadros, livros, dicionários, instrumentos máquinas, que constituem indícios ou a realização de teorias ou de críticas dessas teorias, de problemáticas, etc. ; e, enfim, no *estado institucionalizado*, forma de objetivação que é preciso colocar à parte porque, como se observa em relação ao *certificado escolar*, ela confere ao capital cultural – de que é, supostamente, a garantia – propriedades inteiramente originais (BOURDIEU, 2012, p.74).

Para o ingresso na docência do Ensino Superior é necessário dentre outros aspectos o acúmulo de capital acadêmico e escolar. A partir disso cabe ao sujeito a necessidade de saber convertê-lo em vantagem, já que o que conta não é apenas o fato de possuir ou a forma como foram adquiridos esses capitais. Os diferentes níveis de intimidade que se tem com esses bens simbólicos, os capitais adquiridos e convertidos em vantagem contribuem muito no que se refere a posição ocupada pelo agente no interior do campo. Nessa perspectiva Bourdieu discorre a respeito da estrutura do campo científico dessa maneira:

Essa estrutura é, *grosso modo*, determinada pela distribuição do capital científico num dado momento. Em outras palavras, os agentes (indivíduos ou instituições) caracterizados pelo volume de seu capital determinam a estrutura do campo em proporção ao seu peso, que depende do peso de todos os outros agentes, isto é, de todo o espaço. Mas, contrariamente, cada agente age sob a pressão da estrutura do espaço que se impõe a ele tanto mais brutalmente quanto seu peso relativo seja mais frágil. Essa pressão não assume, necessariamente, a forma de uma imposição direta que se exerceria na interação (ordem, “influência” etc.). Igualmente, no campo econômico, uma alteração de preços decidida pelos dominantes muda o panorama de todas as empresas (BOURDIEU, 2004, p.24).

Nessa perspectiva é importante inicialmente situar os agentes estudados no campo. Considerando que eles dispõem de vários capitais que lhes permitem ocuparem o lugar em que estão, e gozam de alguns benefícios enquanto funcionários públicos. É possível afirmar que eles estão em uma posição de estabilidade profissional no campo, e se diferenciam por não terem a necessidade de inserção em um mercado concorrido e nem sempre atrativo de tocar na noite, gravar e ensinar em escolas particulares. Se eles realizam essas atividades, essas não são o seu meio de sobrevivência principal, embora o seu exercício gere reconhecimento de ordem cultural. Bourdieu (2011) afirma em *homo academicus* que uma das espécies de poder repousa sobre o fato de ser conhecido e reconhecido.

Sob a lógica de Bourdieu (2012), o capital cultural é um importante parâmetro comparativo, quando, por exemplo, propõe-se analisar diferenças entre o resultado escolar de crianças pertencentes a classes sociais distintas. Num espaço social de lutas, o conceito

“capital cultural” não se dissocia das causas e efeitos da dominação, isso decorre do lugar proeminente da cultura nos processos de hierarquização e distinção social. Na obra intitulada *O poder simbólico*, Bourdieu (2010) conceitua cultura – ou os “sistemas simbólicos” (mito, língua, arte e ciência), como instrumentos de construção do mundo, dando inteligibilidade aos objetos e definindo o que é bom ou ruim.

É importante considerar que não é apenas o fato de possuir, acumular ou não capital que determina a posição de vantagem ou desvantagem no interior do campo. Compreendemos que o fato de ocupar uma posição favorável ocorre a partir do momento em que se capitaliza e converte em vantagem aquilo que se busca ou se dispõe no campo, considerando inclusive o preço pago para ocupar tal posição. Em outras palavras “pode-se compreender que a natureza, obedecendo à lógica da troca de dons, não concede seus benefícios senão àqueles que lhe dão sua pena como tributo” (BOURDIEU, 2009, p.194).

O capital cultural pode ser pensado como o mais oculto determinante social dos investimentos educativos. Nesse ponto Bourdieu (2012) alerta para a *transmissão doméstica do capital cultural*. Nas palavras do autor:

O capital cultural é um ter que se tornou ser, uma propriedade que se fez corpo e tornou-se parte integrante da "pessoa", um *habitus*. Aquele que o possui "pagou com sua própria pessoa" e com aquilo que tem de mais pessoal, seu tempo. Esse capital "pessoal" não pode ser transmitido *instantaneamente* (diferentemente do dinheiro, do título de propriedade ou mesmo do título de nobreza) por doação ou transmissão hereditária, por compra ou troca. Pode ser adquirido, no essencial, de maneira totalmente dissimulada e inconsciente, e permanece marcado por suas condições primitivas de aquisição. Não pode ser acumulado para além das capacidades de apropriação de um agente singular; depaupera e morre com seu portador (com suas capacidades biológicas, sua memória, etc.). Pelo fato de estar ligado, de múltiplas formas, à pessoa em sua singularidade biológica e ser objeto de uma transmissão hereditária que é sempre altamente dissimulada, e até mesmo invisível, ele constitui um desafio para todos aqueles que lhe aplicam a velha e inextirpável distinção dos juristas gregos entre as propriedades herdadas (ta *patrôa*) e as propriedades adquiridas (*epiktêta*), isto é, acrescentadas pelo próprio indivíduo ao seu patrimônio hereditário; de forma que consegue acumular os prestígios da propriedade inata e os méritos da aquisição (BOURDIEU, 2012, p.74-75).

Entre os agentes da pesquisa alguns capitais importantes foram observados. Embora pareça óbvio, o principal é o fato de tocarem violão e terem o domínio enquanto intérpretes do instrumento, o que os torna dotados de um capital específico no campo. Além desse que se pode elencar como principal é possível citar a participação em grupos de violão nos espaços em que eles foram formados, as experiências profissionais, participação em gravações,

congressos e cursos de formação, revisões de obras e publicações, títulos acadêmicos em nível de graduação, mestrado e doutorado, e a atuação como músicos profissionais.

Compreender o campo e o *habitus* no Ensino Superior do Ceará requer o entendimento do processo que conduziu os agentes a realizarem escolhas a partir das disposições anteriormente incorporadas. A presente investigação analisa o *habitus* dos agentes e o campo violonístico no Ensino Superior do Ceará. Nesse processo foram coletadas fontes documentais e entrevistas, tratadas aqui de maneira cuidadosa, mediante o auxílio teórico e metodológico.

3.3 Metodologia da pesquisa

Entende-se aqui que a pesquisa deva buscar articulação entre o referencial teórico que a sustenta e a metodologia adotada, para que dessa forma possamos viabilizar sua operacionalização. De acordo com Silva (2010), existe uma correspondência entre teoria e realidade. Do ponto de vista desse autor, quando descrevemos um objeto acabamos por inventá-lo com o auxílio da teoria. Dito em outras palavras, o objeto descrito pela teoria é produto da sua criação, e é dessa forma que o objeto de pesquisa passa a existir, no curso deste processo em que se articula teoria e realidade. O discurso teórico é o que efetivamente produz o objeto (SILVA, 2010).

Bourdieu (2010) entende que se deve recusar completamente a divisão entre teoria e metodologia, já que “não se pode reencontrar o concreto combinando duas abstrações” (Id. , p.24). Desse modo, buscou-se não dissociar o estudo que envolve o objeto e o seu suporte teórico da etapa metodológica. Na etapa de operacionalização de uma pesquisa, não é desejável a ausência de um pensar relacional entre objeto, conceitos teóricos e metodologia. Sendo assim, Bourdieu (2010) orienta que a noção de campo pode vir a ser importante na construção do objeto, por meio da perspectiva relacional que envolve essa categoria. Ele nos ensina que:

A noção de campo é, em certo sentido, uma estenografia conceitual de um modo de construção do objeto que vai comandar – ou orientar – todas as opções práticas da pesquisa. Ela funciona como um sinal que lembra o que há que fazer, a saber, verificar que o objeto em questão não está isolado de um conjunto de relações de que retira o essencial das suas propriedades. Por meio dela, torna-se presente o primeiro preceito do método, que impõe que se lute por todos os meios contra a inclinação primária para pensar o mundo social de maneira realista ou, para dizer como Cassirer, *substancialista*: é preciso pensar relacionalmente (BOURDIEU, 2010, p. 27-28).

O pensar relacional tem também as suas dificuldades sob o ponto de vista de Bourdieu (2010). Para ele, a dificuldade reside no fato de “não ser possível apreender os espaços sociais de outra forma que não seja a de distribuições de propriedades entre indivíduos. É assim porque a informação acessível está associada a indivíduos” (BOURDIEU, 2010, p.29). Diante disso tornou-se essencial para a presente investigação interrogar os agentes, situá-los no campo, desvelar os seus *habitus*, buscar semelhanças e diferenças entre os discursos, entender a posição que ocupam e quais os percursos e capitais foram necessários para o ingresso no magistério do Ensino Superior. Desse modo adoto uma sugestão de Bourdieu (2010) que é o *quadro dos caracteres pertinentes de um conjunto de agentes ou de instituições*¹¹, a descrição e justificativa do procedimento vem a seguir:

[...] inscreve-se cada uma das instituições em uma linha e abre-se uma coluna sempre que se descobre uma propriedade necessária para caracterizar uma delas, o que obriga a pôr a interrogação sobre a presença ou a ausência dessa propriedade em todas as outras – isto na fase indutiva da operação; depois, fazem-se desaparecer as repetições e reúnem-se as colunas que registram características estrutural ou funcionalmente equivalentes, de maneira a reter todas as características – e essas somente – que permitem discriminar de modo mais ou menos rigoroso as diferentes instituições, as quais são, por isso mesmo, pertinentes. Esse utensílio, muito simples, tem a faculdade de obrigar a pensar relacionalmente tanto as unidades sociais em questão como as suas propriedades, podendo estas ser caracterizadas em termos de presença ou de ausência (sim/não). Mediante um trabalho de construção dessa natureza – que não se faz de uma só vez, mas por uma série de aproximações – constroem-se, pouco a pouco, espaços sociais os quais – embora só se ofereçam em forma de relações objetivas muito abstratas e se não possa tocá-los, nem apontá-los a dedo – são o que constitui toda a realidade do mundo social (BOURDIEU, 2010, p.30).

Essa sugestão foi de muita utilidade na presente investigação, já que permitiu ao pesquisador apontar características comuns aos agentes e pensar como elas se relacionam com as categorias de *habitus*, campo e capitais. Nessa perspectiva pensar de forma relacional significou compreender os discursos, os percursos e as estratégias dos agentes no campo para adquirir e converter em vantagem os capitais adquiridos.

Considerando a natureza da presente investigação, podemos afirmar que ela adota procedimentos de uma abordagem qualitativa, conforme a descrição abaixo:

A investigação qualitativa é caracterizada “como fonte direta de dados no ambiente natural, constituindo-se o pesquisador no instrumento principal; é uma pesquisa descritiva, em que os investigadores, interessando-se mais pelo processo do que pelos resultados, examinam os dados de maneira indutiva e privilegiam o significado. Assim, os dados recolhidos são designados por

¹¹ O quadro se encontra na conclusão do trabalho (p.113) e contribuiu significativamente para análise do objeto.

qualitativos, o que significa ricos em pormenores descritivos relativamente a pessoas, locais e conversas, e de complexo tratamento estatístico. As questões a investigar não se estabelecem mediante operacionalização de variáveis, sendo, outrossim, formuladas com o objetivo de investigar os fenômenos em toda a sua complexidade e em contexto natural (BOAVENTURA, *apud*, BOGDAN; BIKLEN, 2011, p.56-57).

De acordo com Bertaux (2009), uma abordagem qualitativa pode se desenvolver em três estágios: exploratória, analítica e sintética. Para esse autor não é desejável que os três estágios sejam inteiramente distintos. “É de bom tom que a exploração prossiga ao mesmo tempo em que se dá o trabalho de análise, bem como, é aconselhável que as redações preliminares precedam o término da fase analítica” (BERTAUX, 2009, p.23).

Na fase exploratória deve-se “abranger o máximo possível de aspectos da vida social, na medida em que não se sabe ainda quais determinantes serão revelados” (BERTAUX, 2009, p.25). Nessa fase é provável que intuições apareçam, e é preciso explicitá-las, refletir as causas, consequências; “aproximar fenômenos aparentemente sem relação; e construir, assim, passo a passo, uma *representação mental* dos processos sobre os quais, após a fase exploratória, escolhemos concentrar a ação” (BERTAUX, 2009, p. 27).

A fase analítica compreende o estabelecimento de relações entre os fenômenos; abrangendo a passagem das “ideias” às hipóteses, a representação da realidade social e a elaboração de uma teoria. Por fim, a fase sintética compreende o momento da verificação daquilo que foi descrito. “Esse processo de construção se alimenta, ao mesmo tempo da vitalidade dos pesquisadores e das observações – feitas na medida do possível, pessoalmente: nada de substituir o *contacto*” (Id. ,2009, p.27).

As entrevistas estão presentes na pesquisa como um importante instrumento de coleta de dados e foram analisadas tendo como base a praxiologia de Pierre Bourdieu. O contato com os entrevistados permitiu obter importantes informações no que se referem as suas influências musicais, experiências, aprendizados ao violão, instituições pelas quais eles passaram e o porquê de determinadas escolhas. Nessa perspectiva, uma das vantagens de considerar fontes oriundas da oralidade reside no fato de “[...] aproximar-se bastante de um aspecto central da vida dos seres humanos: o processo da comunicação, o desenvolvimento da linguagem, a criação de uma parte muito importante da cultura e da esfera simbólica humana” (LOZANO, 1994, p.15). Pensar em oralidade requer a compreensão de que essa ideia envolve um contexto interdisciplinar. O trecho a seguir esclarece este tipo de abordagem na pesquisa contemporânea:

Eu partiria da ideia de que a “história oral” é mais do que uma decisão técnica ou de procedimento; que não é a depuração técnica da entrevista gravada; nem pretende exclusivamente formar arquivos orais; tampouco é apenas um roteiro para o processo detalhado e preciso de transcrição da oralidade; nem abandona a análise à iniciativa dos historiadores do futuro. Diria que é antes um espaço de contato e influência interdisciplinares; sociais, em escalas e níveis locais e regionais; com ênfase nos fenômenos e eventos que permitam, através da oralidade, oferecer interpretações *qualitativas* de processos histórico-sociais (LOZANO, 1994, p.16).

As fontes orais aliadas aos conceitos de campo, *habitus* e capitais, auxiliaram a refletir sobre o que envolve o ingresso na docência no Ensino Superior, e as relações que se estabelecem entre os agentes e instituições. Nesse processo o impacto da oralidade é percebido por Thompson (2002) como uma forma que permite examinar questões críticas, que anteriormente eram restritas ao universo dos sujeitos.

A seguir será apresentada a revisão de literatura. Nela constam reflexões que contribuem no sentido de compreender a noção que se tem de violão clássico, popular, e o que envolve essas questões, bem como, os desdobramentos que convergem rumo ao objeto.

3.4 Revisão de literatura

Na revisão de literatura não foram encontrados trabalhos que abordassem especificamente, uma análise do *habitus* e dos percursos formativos de professores de violão do Ensino Superior no Brasil. Essa consulta foi realizada nos sites das diversas bibliotecas de teses e dissertações de universidades brasileiras, e por meio de uma ampla consulta bibliográfica, fato esse que permitiu constatar a inexistência de trabalhos contemplando a temática aqui investigada.

Para contextualizar a pesquisa, pretende-se nesse momento tratar sobre a atividade violonística no Brasil. Analisa-se de forma sucinta, mediante uma perspectiva histórica, o início da constituição do campo envolvendo o instrumento no Ensino Superior do País. Isso tem por base a seguinte justificativa: Entendemos que “o que se produz no campo é cada vez mais dependente da história específica do campo [...]” (BOURDIEU, 1996, p.70). Ainda nas palavras desse autor:

É a luta entre os detentores e os pretendentes, entre os detentores, do título (de escritor, de filósofo, de sábio, etc.) e seus *desafiantes*, como se diz no boxe, que faz a história do campo: o envelhecimento dos autores, das escolas e das obras é resultado da luta entre aqueles que *marcaram época* (criando uma nova posição no campo) e que lutam para persistir (torna-se “clássicos”) e aqueles que, por seu turno, só podem marcar época enviando para o

passado aqueles que têm interesse em *eternizar* o estado presente e em parar a história (BOURDIEU, 1996, p.69).

Conforme já foi exposto, a produção do campo e sua história são aspectos relevantes para que possamos compreender a estrutura do seu funcionamento.

O violão nem sempre esteve presente no Ensino Superior, durante um longo período ele foi inclusive associado à marginalidade. Para ter espaço em uma instituição que tem o poder de consagrar e multiplicar conhecimentos como é o caso das universidades, se fizeram necessárias disputas, utilização de estratégias para o reconhecimento, organização, e pessoas dispostas a jogar o jogo.

Para compreendermos o *habitus* e o campo violonístico nas instituições de Ensino Superior do Ceará, entendemos a necessidade de tomarmos como ponto de partida o conhecimento no que concerne ao violão em um contexto macro. Pensando desse modo aborda-se a seguir um pouco da história do violão no Brasil, considerando o momento da inserção do seu ensino nas instituições de Ensino Superior do País.

3.4.1. Breves considerações em torno do violão no Brasil

De acordo com Pereira (2007), é quase inexistente a fronteira entre o que é denominado de violão erudito e popular. Isso nos leva a pensar sobre o que diferencia as obras de arte e quem estabelece os parâmetros dessas diferenças. Essa é uma discussão que não deve passar despercebida, já que observar a lógica das distinções é uma forma de lançar questionamentos em torno daquilo que exerce arbitrariamente algum poder no campo. Nessa perspectiva pode-se perguntar: até que ponto esse fato pode influir nas escolhas dos agentes, e de que maneira esse poder se perpetua ao longo dos anos? Essas são questões que embora não sejam centrais em nossa investigação, se prestam a lançar possíveis reflexões, podendo inclusive nos auxiliar a pensar na natureza das relações que se estabelecem no campo violonístico brasileiro. Nossa ideia aqui é que a partir de uma visão global, possamos refletir sobre o contexto local, a fim de percebermos a lógica do campo no qual se inserem os agentes e as suas possíveis implicações, nas trajetórias e práticas docentes dos agentes investigados.

A atividade violonística no Brasil esteve por muito tempo associada às classes menos favorecidas e aos que não gozavam de uma boa imagem perante a sociedade. Seu uso era comum “nas mãos dos seresteiros, dos chorões e dos boêmios ligados à cultura popular e, com isso, ele tornou-se símbolo de malandragem e vulgaridade, sendo considerado um instrumento de baixas qualidades artísticas” (ALFONSO, 2009, p. 32). Vale ressaltar que a associação do

instrumento aos setores marginalizados foi o principal argumento daqueles que defendiam a impossibilidade do violão tornar-se um instrumento digno de ser apresentado em salas de concerto (TABORDA, 2011).

A partir do que foi exposto percebe-se que o violão foi considerado marginal por aqueles que tinham o poder de consagrar e proclamar valores. Essa prática ocorre a partir de regras específicas aos campos, que são constituídos pelos agentes e instituições. Nessa lógica entendemos que “o princípio da eficácia de todos os atos de consagração não é outro senão o próprio campo, lugar da energia social acumulada, reproduzido com a ajuda dos agentes e instituições através das lutas [...]” (BOURDIEU, 2008, p.25).

Ao discutirmos aspectos relacionados a chegada e difusão do violão no Brasil, entendemos que não foi apenas o instrumento visto como objeto, mas o uso que se fez dele que gradativamente foi proporcionando a sua inserção em todos os setores da cultura brasileira (TABORDA, 2011). A citação a seguir discorre sobre esse fato:

Tornou-se, desde os primeiros tempos da colônia até hoje, o fiel depositário das emoções e criações do nosso povo: um acervo vivo e pulsante. Esteve presente tanto nas manifestações das camadas mais humildes da população quanto nas vivências dos mais requintados grupos das elites econômicas, políticas e intelectuais (TABORDA, 2011, p.09)

As origens do violão no país remontam a um instrumento chamado de viola de arame, que possuía quatro ordens¹² de cordas. A viola passou a chamar-se posteriormente de violão somente no Brasil, nos outros países é denominado de guitarra. A seguinte citação nos orienta no intuito de tentarmos compreender um pouco do que se refere ao momento da chegada do violão no Brasil e de seu percurso evolutivo:

Quando chegou ao Brasil era ainda uma viola de arame de quatro ordens de cordas, instrumento indispensável na orquestra jesuítica, nas mãos dos curumins da catequese, e que também acompanhou em Pernambuco as cantorias de Bento Teixeira, autor da “Prosopopeia”, obra inaugural da literatura brasileira do século XVI. No século seguinte, já com cinco ordens de cordas, fez na Bahia as delícias de Gregório de Matos, poeta que acompanhava à viola os bailados das mulatas do Recôncavo. No século XVIII, a mesma viola de arame fazia o encanto das açafatas da corte de D. Maria, rainha de Portugal. Enquanto na Europa as cantigas de Caldas faziam furor, aqui no Brasil as violas estavam tão difundidas que até nos testamentos de bandeirantes eram muitas vezes arroladas. Durante o Império, já agora com seis cordas simples, foi a velha viola batizada de violão, e tornou-se a grande, ou melhor, o grande metamorfoseador das danças europeias (valsas, polcas, *schottisches*, mazurcas etc.) em danças brasileiras de idêntica denominação. Foi também o violão constante acompanhador dos

¹² Ordens são cordas duplas afinadas em unísono.

gêneros e subgêneros de visível caráter nacional: modinhas, lundus, cateretês, maxixes, choros e sambas (TABORDA, 2011, p. 09-10).

O violão de seis cordas simples ou guitarra é chamado em outros países, surgiu naquele continente no fim do século XVIII (TABORDA, 2011; DUDEQUE, 1994; SOARES, 1982). É possível afirmar que ao longo do tempo o instrumento passou por diversas mudanças nas suas formas de utilização e se relacionam principalmente ao avanço tecnológico. Com o surgimento do processo elétrico das gravações fonográficas e a divulgação por meio do rádio, foram sendo determinados novos rumos, levando a música popular urbana a uma condição de produto. Isso acarretou uma consequente modificação na maneira de conceber, organizar e veicular o repertório relacionado ao instrumento (TABORDA, 2011).

É da viola que temos os primeiros registros de atividades pedagógicas envolvendo um instrumento próximo ao violão. A mais antiga referência sobre uma atividade pedagógica envolvendo esse instrumento data de 1826, num anúncio de um periódico chamado *O Spectador brasileiro: diário político, literário e comercial*; nele consta a informação: “Professor de música, morador na Rua dos inválidos nº80, faz ciente ao responsável público que, quem quiser aprender música, cantar, tocar viola, viola francesa ou mandolino, que ele ensina” (TABORDA, 2011, p.72). A referida autora discorre sobre os primórdios da prática de ensino deste instrumento que, no início, assim como na Europa, se baseava principalmente na abordagem de um método específico:

O músico francês Pierre Laforge, que por volta de 1834 estabeleceu negócio no Rio de Janeiro dedicando-se à impressão regular de peças musicais, foi o responsável pela introdução na sociedade carioca do primeiro método de ensino de viola francesa, já por essa época denominada violão. Na seção de música do *Jornal do Commercio* de 1º de março de 1837 publicou o anúncio: “Na imprensa de música de Pierre Laforge na Rua da Cadeia nº89, acabam-se de imprimir as seguintes peças: Método de violão, segundo o sistema de Carulli e Nava, traduzido do italiano por J. Crocco” (TABORDA, 2011, p.73).

Figura 1 – Viola francesa



Disponível em: <<http://www.google.com/imgres?q=viola+francesa&num=10&hl>> Acesso em: 08/09/2012

Figura 2 – Mandolino do século XVIII



Disponível em: < <http://www.google.com/imgres?q=mandolino&hl=en&biw=>> Acesso em: 08/09/2012

Figura 3: Capa do método completo para estudo da guitarra, do italiano Ferdinando Carulli



Disponível em: <<http://www.google.com/imgres?q=método+de+violão+ferdinando+carulli>>. Acesso em: 08/09/2012

A pesquisa de Antunes (2002) situa o início da atividade solística do violão no Brasil, especificamente em São Paulo, de 1900 a 1930. O foco do trabalho foi Américo Jacomino (Canhoto). Ele coloca-o ao lado de outros grandes nomes do violão no período estudado. Canhoto tem uma obra significativa para violão e também exerceu atividade de professor, tendo publicado o seu *Método de violão* em 1920.

Figura 4: Capa do método para violão de Canhoto (Américo Jacomino), publicado em 1920.



Disponível em: < <http://www.google.com/imgres?q=método+de+canhoto&hl>> Acesso em: 08/09/2012.

No seu trabalho de pesquisa Antunes (2002) menciona uma série de concertos realizados em São Paulo, por violonistas de expressividade no cenário local e internacional. Destacamos as figuras de Levino Albano da Conceição, Josefina Robledo (ex- discípula de Francisco Tárrega) e de Regino Sainz de La Maza, esse último, um grande virtuose espanhol a

quem foi dedicado o *Concerto de Aranjuez* para violão e orquestra (1939). Vale lembrar que essa obra acabou tornando famoso o grande compositor espanhol Joaquín Rodrigo (SADIE, 1994)¹³.

Sobre a trajetória do violão no Brasil, Pereira (2007) se referindo a alguns violonistas considerados como “populares”; que “o reconhecimento da obra desses violonistas só está sendo postergado por falta de partituras e de se criar uma tradição de estudar também essas peças” (PEREIRA, 2007, p.12). Percebe-se que a escrita musical pode ser nesse caso uma instância de consagração, já que nesse caso, o aprendizado dessas composições não estaria restrito a oralidade. Nos espaços acadêmicos a transmissão de conhecimentos ainda está muito ligada a fontes escritas, e nos conservatórios, a partitura é uma fonte importante para a difusão da cultura musical, por meio das execuções públicas e programas de ensino voltados a prática instrumental.

Quero alertar para o fato de que é comum ouvirmos denominações do tipo violão clássico e violão popular. Por *violão clássico* entende-se o estilo de tocar o instrumento que se baseia em uma escola, normalmente de tradição europeia e que adota um repertório tradicional europeu. Na história da música, por volta do século XVII, existiram grandes guitarristas e didatas que escreveram obras significativas para guitarra, além de métodos destinados ao aprendizado e aperfeiçoamento no instrumento. Dentre eles podemos citar os italianos Matteo Carcassi e Mauro Giuliani e o espanhol Fernando Sor¹⁴. Um dos maiores compositores brasileiros, Heitor Villa Lobos¹⁵, tocava violão, e sabe-se que ele conhecia e tocava obras musicais dos métodos tradicionais (NEVES, 1977).

A expressão *violão popular* refere-se ao estilo de tocar o instrumento que não se baseia em uma escola, e que tem o repertório de música brasileira como principal foco. Ele está presente normalmente em gêneros como choro, samba e bossa nova, entre outros. O violão popular está muito mais associado à forma que se aprende; comumente autodidata. É um erro, no entanto, pensar que o termo popular se refere a algo que não possui valor musical. Existem violonistas brasileiros, tidos como populares que tem obras de imenso valor e com uma considerável dificuldade de execução. Destaco aqui nomes como os de João Pernambuco, Garoto e Américo Jacomino. No Ceará também temos personalidades

¹³ Para maiores informações ver Sadie (1994, p.792).

¹⁴ Para conhecer melhor sobre esses violonistas didatas e compositores, assim como também suas contribuições para o violão ver Soares (1982, p.45-56); Dudeque (1994, p.61-75).

¹⁵ Heitor Villa Lobos (1887-1959) escreveu obras significativas para violão, que são comumente tocadas por violonistas ao redor do mundo. Para esse instrumento ele escreveu: *Choros* nº1 (1920), 12 estudos para violão (1924-1929), 5 Prelúdios (1940), a *Suíte Popular Brasileira*, composta de peças escritas entre 1908 e 1923 e um concerto para violão e orquestra (1951). Para saber mais ver também Sadie (1994, p.992-993); Pereira (1984, p.17-26).

importantes ligadas ao violão, a exemplo de Oscar Cirino, Zé Menezes, Francisco Soares, Aleardo Freitas, Miranda Golignac e Nonato Luiz. Adiante falaremos mais sobre alguns deles considerando suas importâncias dentro do campo.

Sobre a relação existente entre violão clássico e popular a seguinte exposição revela que no início, e até mesmo nos dias atuais, não existia uma fronteira nítida entre esses estilos:

Todos estes violonistas¹⁶ são frequentemente classificados como “populares”, no entanto, foi possível verificar que, no início do século XX, a fronteira entre estes dois universos musicais, pelo menos no caso do violão, não eram muito nítidas. É possível, aliás, questionar essas fronteiras mesmo nos dias atuais. A maioria dos violonistas do início do século tanto participava de grupos de choro ou de grupos regionais, como possuía também repertório solista. Além disso, era comum perceber que mesmo participando do universo do choro, alguns violonistas, como por exemplo, Joaquim dos Santos (Quincas Laranjeiras) eram defensores dos métodos de violão de Tárrega. Apesar de muitos livros consultados tomar como ponto de partida uma cisão entre violão popular e erudito, como algo que sempre existiu, a partir da observação do percurso de alguns violonistas; pôde-se perceber que eles possuíam um caráter muito mais eclético, tanto na sua formação quanto no seu repertório. Arriscaríamos dizer que esse perfil dos violonistas do início do século pode ser verificado até os dias de hoje em muitos dos músicos dedicados ao instrumento (PEREIRA, 2007, p. 12).

Como pôde-se perceber, as fronteiras entre violão erudito e popular não aparecem bem delimitadas mesmo nos dias de hoje. O repertório europeu é que sempre foi associado à música erudita, muito embora nomes como Bach (1685-1750)¹⁷, Vivaldi (1678-1741)¹⁸ ou Beethoven(1770-1827)¹⁹ tenham composto simplesmente a música do seu tempo, sem necessariamente pensarem em dar as suas composições algum tipo de rótulo. Atribuições do tipo erudito ou popular podem ser compreendidas como construções históricas utilizadas para a distinção de classes. No Brasil a música europeia esteve por muito tempo no teatro enquanto a popular estava na rua, nas rodas de choro, nos terreiros, nas feiras, etc. Pensando assim não é de causar estranhamento que o piano tenha chegado primeiro ao Ensino Superior, ele esteve antes que o violão no teatro e nas sociedades artísticas. A distinção se faz presente na arte, no gosto e mais especificamente na música e nos instrumentos musicais. Esse tipo de discussão não é o foco central de nossa pesquisa, mas lança para nós questionamentos em torno da natureza das disputas que ocorrem no campo musical.

Sobre as atividades violonísticas no Ceará, a pesquisa de Costa (2010) é um importante registro que situa o instrumento na cidade de Fortaleza. Em seu trabalho sobre o Violão Clube

¹⁶ A autora se refere nesse caso a João Pernambuco, Mozart Bicalho, Levino da Conceição e Quincas Laranjeira.

¹⁷ Para informações sobre esse compositor ver Sadie (1994, p.60-61).

¹⁸ Ibid. , p.1003-1004.

¹⁹ Ibid. , p.88-90.

do Ceará, o autor descreve, mediante abordagem inspirada no conceito de campo e de *habitus* de Pierre Bourdieu, a trajetória social de um grupo de agentes que fez emergir o Violão Clube do Ceará no cenário de Fortaleza. Essa pesquisa também analisa quais as práticas usadas pelos agentes para legitimar o Violão Clube, que tipo de repertório era utilizado, as trajetórias formativas dos seus integrantes, os espaços de convivência, dentre outros aspectos importantes relacionados ao Violão Clube. Desvela-se que esse movimento ocorreu na capital cearense entre os anos de 1945 e 1962, e que a partir dele foi possível se estabelecer uma série de relações pedagógicas. Chama-se atenção para o fato de que os princípios norteadores da prática violonística no Violão Clube objetivavam se basear na escola de Tárrega. A pesquisa conclui, dentre outros pontos, que essa proposta foi também utilizada como instrumento de legitimação das práticas musicais no Violão Clube (COSTA, 2010). O autor ainda afirma que alguns dos seus integrantes não se utilizavam dos principais fundamentos técnicos propostos por Tárrega. Sua conclusão é fundamentada em fotografias, atas de reuniões, programas de recitais e outros documentos. Tomando por base os dados coletados na pesquisa ele conclui:

O *habitus* incorporado era predominantemente da música popular, cujo vigor contrariava toda aquela formação do violão clássico europeu. Constata-se esse fato, quando se analisa o repertório dos recitais dominicais do Violão Clube do Ceará registrado no seu livro de atas. Verifica-se que as músicas ali tocadas resumem-se em quase sua totalidade, a valsas, choros e canções, e não a músicas ou ao repertório do violonista espanhol Francisco Tárrega. Reforça, ainda, esse ponto de vista, a observação de que nas fotos desses violonistas nenhum deles atende à posição do violão apoiado na perna esquerda, com uso de banquinho de apoio, que era um dos princípios defendidos por Tárrega (COSTA, 2010, p. 125).

O violão no Ceará tem nomes importantes como por exemplo: Afonso Aires²⁰, Zé²¹ Menezes, Francisco Soares²² e Aleardo Freitas²³; todos esses já falecidos. Eles foram os primeiros violonistas a se profissionalizarem dando início à constituição de um campo violonístico. Nesse momento o instrumento ainda não estava presente no Ensino Superior do Ceará. Para falar em campo é necessário que haja a existência dos agentes, dispostos a jogar

²⁰Afonso Aires (1907-1952) atuou por muitos anos na Ceará Rádio Clube – PRE-9, sendo chefe do conjunto regional daquela emissora. Disponível em: < <http://catadoradeversos.blogspot.com.br/2011/06/quem-ja-ouviu-falar-emonso-aires.html>>. Acesso em: 08/07/2012.

²¹Zé Menezes de França (1921). Compositor, multi-instrumentista; toca violão de seis e sete cordas, violão tenor, bandolim, banjo, cavaquinho, viola de dez cordas, guitarra amplificada, guitarra portuguesa e contrabaixo. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/ze-menezes>. Acesso em: 08/09/2012.

²²Francisco Soares de Souza (1907-1986). Foi um importante violonista e compositor cearense, o primeiro a gravar um disco solo de violão no Ceará. Disponível em: < <http://www.mariadoceu.com/francisco.html>>. Acesso em: 08/09/2012.

²³Aleardo Freitas Guimarães (1914-1994). Compositor violonista que atuou na antiga Ceará Rádio Clube PRE-9. <Disponível em: <http://www.ceara.pro.br/fatos/MenuHistoriaVerbete>>. Acesso em 08/09/2012.

de acordo com as regras específicas desse espaço, assim como também as instituições, lugar de legitimidade, produção de conhecimento e disputas de poder.

A chegada do ensino de violão em algumas universidades no Brasil é o momento de consagração, a partir dessas instituições que gozam de grande poder e reconhecimento perante a sociedade. É sobre esse momento que se fala a seguir, considerando que o contexto envolvendo a chegada do instrumento no Ensino Superior de diversas capitais no Brasil, acarretou em consequências para o campo violonístico no Ceará.

3.4.2 A chegada do violão ao Ensino Superior do Brasil

No processo de legitimação do violão como instrumento de concerto no Brasil, muitos dos que utilizaram o violão como solista foram também professores (ALFONSO, 2009). Um nome de grande expressão para o ensino de violão no Brasil é o de Isaías Sávio. Ele foi violonista, professor e compositor nascido no Uruguai em 1900, naturalizado brasileiro em 1963 e que faleceu em São Paulo em 1977. Sávio teve uma grande importância para a legitimação do campo violonístico no Brasil, muitos de seus alunos tornaram-se nomes de expressão no cenário nacional e internacional; Henrique Pinto, Turíbio Santos, Antônio Rebello, Luis Bonfá, Antônio Carlos Barbosa Lima são alguns exemplos. No que concerne a evolução da técnica violonística no País o trecho a seguir esclarece que:

A técnica violonística no Brasil foi se aprimorando e o violão passou a se desenvolver principalmente nos dois grandes centros, Rio de Janeiro e São Paulo, tornando-se estes os grandes eixos de formação de violonistas e professores. Isaías Sávio, em São Paulo, e Antonio Rebello, no Rio de Janeiro, foram a semente da técnica superior e do repertório para o instrumento solista no Brasil (ALFONSO, 2009, p.55).

Figura 5 – Isaías Sávio



De acordo com Alfonso (2009, p.117), o violão foi incluído nos cursos superiores de música na década de 1970. Segundo a autora, “até então, não havia no Brasil nenhum violonista formado e os professores que assumiram os cargos nos cursos de graduação receberam autorização do Conselho Federal de Educação ou por meio do título de Notório Saber”. As investigações da autora atestaram que nesse período “[...] no Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia, Rio Grande do Sul e Minas Gerais, os papéis para a inclusão da cadeira de violão nas faculdades estavam em trâmites”. O trecho a seguir revela um pouco da história da inclusão do instrumento no Ensino de Nível Superior do Brasil:

O decreto nº 69.351 de 14 de outubro de 1971 autorizou o funcionamento da Faculdade Paulista de Música com os cursos de Licenciatura em música – Instrumento (Piano, Violino e Violão), Canto, Composição e Regência, com sede na cidade de São Paulo. O nome aprovado para assumir o cargo de professor de violão foi o de Henrique Pinto, que, em um depoimento, informa “[...] dei uma olhada em minha carteira de trabalho e na Faculdade Paulista de Música, que depois foi comprada pela FMU-FAAM e seu nome é Associação de Cultura e Ensino (assim está escrito em minha carteira de trabalho), eu fui admitido em 1 de maio de 1973.” O parecer nº 1.086/72 – C.F.E.Su. (2ºGrupo), aprovado em 2 de outubro de 1972, autorizou o funcionamento do curso de música na modalidade instrumento (violão e acordeão) [...] e aprovou o nome do professor Jodacil Caetano Damaceno para titular da cadeira. Os depoimentos dos violonistas Eustáquio Alves Grilo e Jodacil Damaceno revelam que os seminários do Liceu Musical Palestrina em Porto Alegre eram de um nível altíssimo, porém não havia o curso superior de violão [...] Cristina Tourinho, primeira a concluir o curso de violão em Salvador [...] informou que a escola de música da UFBA foi fundada em 1954 e que Heddy Cajueiro foi a primeira professora [...] começando a lecionar violão em 1965 [...] Em Minas Gerais, o violão se integrou à fundação Universidade Mineira de Arte – FUMA – e, no ano de 1976, também passou a fazer parte do currículo do curso de Música na Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte, tendo como professores responsáveis José Lucena Vaz e Maria Rachel Tostes do Carmo (ALFONSO, 2009, p.117-119).

Posteriormente o violão foi ocupando mais espaços nas instituições de Ensino Superior do Brasil. Em 1980 o violão integrou-se ao currículo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1981, ao da UNIRIO, em 1982 ao da Universidade Federal de Uberlândia; em 1982, ao da Universidade Federal do Rio Grande do Sul; em 1987, ao da Universidade de Brasília e em 1994 ao da Universidade Federal de Goiás (ALFONSO, 2009). No Ceará o violão no Ensino Superior chega oficialmente com a aprovação mediante concurso público do professor Marcos Maia no ano de 1988. Antes disso o seu ensino se restringiu primeiro aos

cursos livres de violão e posteriormente ao Conservatório de Música Alberto Nepomuceno²⁴. Esses espaços tiveram figuras importantes como os professores Miranda Golignac e José Mário de Araújo. O próximo capítulo trata sobre o violão e os violonistas no Ceará. Pretende-se com isso pensar na relação entre o início da constituição do campo violonístico cearense e o momento da chegada do instrumento no Ensino Superior do Ceará.

²⁴ A partir desse momento será utilizada a sigla CMAN

4 A CONSTITUIÇÃO DO CAMPO VIOLONÍSTICO NO CEARÁ

Nesse momento fala-se da trajetória de alguns violonistas que atuaram nas emissoras radiofônicas em Fortaleza. A partir da difusão do violão nesse espaço que teve uma grande importância social, o instrumento passou a ocupar mais espaços na sociedade cearense. Exemplo disso foi a criação do Violão Clube do Ceará²⁵ e posteriormente do Círculo Violonístico Villa Lobos²⁶. Será a partir das consagrações no campo musical que o violão chegará ao Ensino Superior no Estado do Ceará. Elas ocorreram por meio de um processo que teve início nas rádios, passando pelas sociedades artísticas e pelo CMAN. Esses espaços são dotados de regras, capitais específicos para afirmação dos agentes perante o campo, a fim de se legitimarem perante a sociedade e outras instâncias formadoras.

4.1 Os violonistas nas emissoras radiofônicas em Fortaleza

Assim como em outros estados do País, muitos músicos iniciaram sua trajetória profissional nas emissoras radiofônicas. Esta instância proporciona relações e saberes musicais adquiridos sem a mediação de um educador musical. Isso decorre da “troca constante entre sujeitos e cultura ambiente [...] esse saber musical possível trata-se de um processo cuja ativação ocorre, de qualquer modo, de maneira implícita, automática e involuntária” (NANNI, *apud*, FIALHO, 2003, p.71). Diante disso é possível perceber que na sociedade todos os lugares podem proporcionar diversas aprendizagens (SOUZA, 2001).

No início da era do rádio essa instância passou a ser um importante instrumento facilitador de comunicação com o público, favorecendo relações sociais e divulgando as diversas manifestações artísticas. A citação a seguir ajuda a contextualizar esse momento:

No campo específico da produção cultural, o rádio inovou, ao mesmo tempo em que absorveu e adaptou outras formas de arte já existentes. Estavam presentes no rádio, por exemplo, a música em seus diversos gêneros e o teatro – drama e comédia. O rádio tornou-se um excelente meio de divulgação de outras manifestações artísticas (CALABRE, 2004, p. 10).

Na cidade de Fortaleza não aconteceu diferente do que vinha ocorrendo nos importantes centros do país. Durante o início da década de 30 houve a inauguração da Ceará Rádio Clube, a PRE-9, por João Dummar. Foram grandes os seus investimentos, o que

²⁵ A pesquisa de Costa (2010) é a principal referência sobre o Violão Clube do Ceará.

²⁶ Ainda não existe pesquisa publicada sobre essa sociedade artística que perdurou ao longo da década de 1970. Adiante serão apresentadas fotografias e uma matéria publicada na revista violão e mestres que atesta essa atividade violonística na cidade de Fortaleza.

possibilitou a vinda de nomes famosos do rádio brasileiro ao Ceará, como por exemplo: Francisco Alves, Orlando Silva, Silvio Caldas e Dorival Caymmi.

Figura 6 – João Dummar, fundador da Ceará Rádio Clube PRE-9



Disponível em: < <http://www.google.com.br/imgres?q=foto+joao+dummar&hl=>> Acesso em: 08/09/2012

Também foram lançados artistas locais como Humberto Teixeira e Lauro Maia. Esse último ingressa no Rádio em 1935 apresentando um programa de músicas regionais e nordestinas, “Lauro Maia e seu ritmo”.

Figura 7 – Lauro Maia



Disponível em: < <http://www.google.com/imgres?q=lauro+maia&num=>> Acesso em: 08 Set. 2012.

Diante do cenário que se configurava eram necessários músicos que pudessem atuar nas emissoras radiofônicas, acompanhando cantores ou contribuindo de outras maneiras com as atividades que envolvessem música dentro da programação. É na rádio que surgem os

primeiros violonistas profissionais do Estado, dando início assim a um campo violonístico no Ceará. Acredita-se nessa hipótese em virtude de que para suprir uma necessidade externa, no caso em questão a do rádio, surgiram profissionais aptos a atenderem essa demanda.

Dessa forma é possível constatar que a efervescência da era do rádio influi na constituição de um campo específico, já que “os agentes – por exemplo, as empresas no caso do campo econômico – criam o espaço, e o espaço só existe (de alguma maneira pelos agentes e pelas relações objetivas entre os agentes que aí se encontram)” (BOURDIEU, 2004, p.23). Nessa perspectiva o referido autor ensina que:

É a *estrutura das relações objetivas* entre os agentes que determina o que eles podem e não podem fazer. Ou, mais precisamente, é a posição que eles ocupam nessa estrutura que determina ou orienta, pelo menos negativamente, suas tomadas de posição. Isso significa que só compreendemos, verdadeiramente, o que diz ou faz um agente engajado num campo (um economista, um escritor, um artista etc.) se estamos em condições de nos referirmos à posição que ele ocupa nesse campo, se sabemos ‘de onde ele fala’ (BOURDIEU, 2004, p.23).

No momento em que os violonistas passaram a atuar profissionalmente, criou-se um novo espaço que foi capaz de proporcionar aqueles que o ocuparam viverem da sua arte. Dessa maneira surgiu uma divisão; de um lado os profissionais, de outro os amadores. O campo violonístico passa então a sofrer influência dessas duas categorias. Elas permanecerão ligadas e exercendo suas relativas importâncias já que entende-se que a atividade musical depende dos profissionais, amadores e apreciadores (CRUVINEL, 2005).

A partir do momento em que passa a existir um mercado de trabalho se estabelece uma relação entre competência e mercado. Nesse sentido Bourdieu (2003) ensina que o primado dessa relação é atribuído pela linguística ao filologismo²⁷; o dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa diz ser [...]. A partir da existência dessa relação foram necessários criar espaços capazes de atestar essas competências. Desse modo, o fato do agente passar por uma instituição e dela obter o seu diploma, permite-lhe não apenas tomar posse de um capital institucionalizado, mas atestar sua competência perante o campo, os agentes e o mercado de trabalho.

Considerando o que acabamos de expor, falaremos um pouco dos violonistas cearenses que iniciaram sua trajetória profissional no rádio. Isso ocorrerá por entendermos

²⁷ O estudo científico do desenvolvimento de uma língua ou de famílias de línguas, em especial a pesquisa de sua história morfológica e fonológica baseada em documentos escritos e na crítica dos textos redigidos nessas línguas (p.ex., filologia latina, filologia germânica etc.); gramática histórica. Etimologia: lat. *philologia,ae* 'amor às letras, instrução, erudição, literatura, palavrório', do gr. *philología,as* 'necessidade de falar, conversação', talvez pelo fr. *philologie* (sXIV) 'id.'; ver ¹*fil(o)* -e -*logia*; f.hist. 1597 *philologia*.

que esse espaço contribuiu para agregar os sujeitos, dando início dessa forma a constituição do campo violonístico no Ceará.

4.2 Os precursores do campo violonístico cearense

Os primeiros violonistas que atuaram na antiga PRE-9 foram Afonso Aires, Zé Menezes e Francisco Soares. De acordo com entrevista realizada junto ao pesquisador Miguel Ângelo de Azevedo (Nirez), Afonso Aires foi o primeiro violonista a atuar profissionalmente naquela emissora.

Figura 8 – Afonso Aires (1907-1952)



Disponível em: < <http://catadoradeversos.blogspot.com.br/2011/06/quem-ja-ouviu-falar-emonso-aires.html>>. Acesso em 08/09/2012.

O site pessoal de Zé Menezes disponibiliza sua biografia²⁸. Por meio dela foi possível saber que ele começou sua carreira artística aos oito anos de idade quando, a convite do maestro Arlindo Cruz, passou a se apresentar de forma profissional em um cinema na cidade de Juazeiro do Norte – CE. O ano de 1938 marcou o início do seu percurso como violonista da Ceará Rádio Clube. Tendo ficado nessa emissora por quatro anos, criou nesse tempo um conjunto regional. Em seu site também consta a informação de que Zé Menezes foi ouvido em 1943 por Cesar Ladeira, um importante locutor carioca que em turnê artística visitava o Ceará. Foi a partir desse fato que ele foi convidado para ir ao Rio de Janeiro onde atuou na

²⁸ Disponível em <<http://www.abz.com.br/zemenezes/>>. Acesso em: 06/07/2011.

Rádio Mayrink Veiga, dirigindo então dois programas semanais em que tocava violão, cavaquinho, bandolim, violão tenor e guitarra.

Zé Menezes ainda chegou a atuar no ano de 1946 na Rádio Globo, e em 1947 foi contratado pela Rádio Nacional onde era solista. Nessa importante rádio (a maior da América Latina), tocava com as formações de orquestra e acompanhava grandes artistas da época como o cantor Francisco Alves.

O destaque na carreira desse ilustre cearense no tempo em que atuou no rádio foi o momento em que integrou o Quarteto Continental, um grupo formado pelo maestro Radamés Gnattali²⁹ no piano, Luciano Perrone na bateria e Pedro Vidal no contrabaixo. Essa formação tocou por vários países europeus. Nesse período Radamés dedicou a Zé Menezes o “Concerto carioca”, composto para guitarra elétrica e orquestra, o primeiro escrito para esse tipo de formação.

Figura 9 – Capa do LP Concerto Carioca nº1



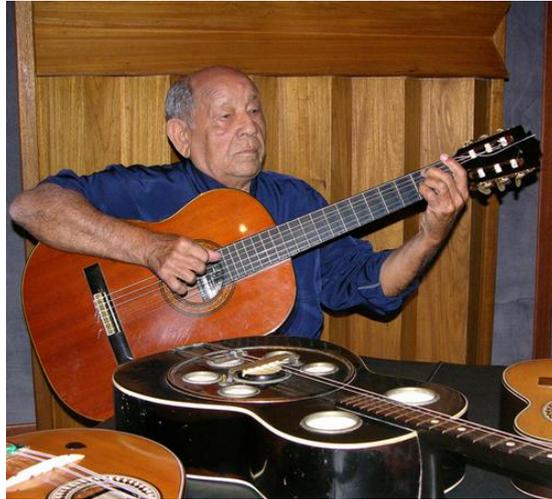
Disponível: <http://orquestra.ia.unesp.br/teses_de_pos/dissertacoes_musica/2007/dissertacao_mg_uedescorreia.pdf>. Acesso em: 11 Set. 2012.

Zé Menezes foi o primeiro violonista a fazer carreira fora do Estado do Ceará, e é muito provável que a influência desse músico tenha perpassado a geração posterior de

²⁹ “(Porto Alegre, 27 jan 1906; Rio de Janeiro, 3 fev 1988) Compositor brasileiro, de pai italiano. Notável pela facilidade com que manejava gêneros clássicos e populares, começou a estudar piano aos seis anos, dedicando-se também ao violino, violão e cavaquinho” (SADIE, 1994, p.374).

violonistas. Essa afirmação tem como base a estreita relação que esse músico teve com Francisco Soares, outro importante nome do Violão Clube do Ceará e que também integrou o Círculo Violonístico Villa Lobos.

Figura 10 – Zé Menezes; José Menezes de França (1921).



Disponível em: <<http://www.google.com/imgres?q=zé+menezes&num=>> Acesso em: 08 Set. 2012.

Francisco Soares foi outro importante violonista cearense. Atuou na antiga Ceará Rádio Clube acompanhando os grandes cantores e instrumentistas que por lá se apresentavam. Como solista interpretava ao violão músicas de compositores como Francisco Tárrega³⁰, Isaac Albeniz³¹, Beethoven³², Listz³³, Chopin³⁴, Bach³⁵, além de arranjos para violão das músicas de Ernesto Nazareth³⁶ e Pixinguinha³⁷ (GOMES, *apud*, VASCONCELOS, 2003). Esse violonista foi também foi o primeiro cearense a gravar um disco solo de violão. Em 1961 com a ajuda do amigo e violonista Zé Menezes, a Philips gravou o LP *Um recital no Clube do Violão*³⁸. Inicialmente esse *long play* também iria incluir faixas de nomes consagrados da história da música, mas por orientação da gravadora que queria algo mais popular, ele acabou

³⁰Francisco Tárrega (1852-1909). Famoso guitarrista e compositor espanhol. Para mais informações ver também Sadie, (1994, p.931).

³¹Issac Albéniz (1860-1909), compositor e pianista espanhol e é considerado uma das figuras mais importantes da história musical da Espanha. Ibid. , p.16-17.

³²Ludwig Van Beethoven (1770-1827), compositor alemão, considerado como um dos maiores da história da música ocidental. Ibid. , p.88-90.

³³Franz Liszt (1811-1886), compositor e pianista húngaro. Ibid. , p.541-543.

³⁴Frédéric François Chopin (1810-1849), compositor e pianista polonês. Ibid. , p.193-194.

³⁵Johann Sebastian Bach (1685-1750), compositor e organista alemão, considerado como o último grande representante da era barroca. Ibid. , p.60-61.

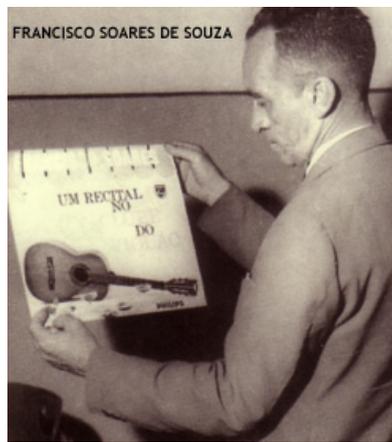
³⁶Ernesto Nazareth (1863-1934), compositor e exímio pianista. Captou o esquema rítmico e melódico do gênero choro e o levou para o piano, estilizando-o de forma original. Para saber mais consultar Severiano (2008, p.38-41).

³⁷Alfredo da Rocha Viana (1897-1973), compositor, arranjador e multi-instrumentista é uma das maiores personalidades da música brasileira. Ver também Severiano (2008, p.81-87).

³⁸Disponível em: <<http://fotolog.terra.com.br/redeceara:1551>>. Acesso em: 05 Set. 2011.

gravando exclusivamente suas próprias composições que incluíam choros e valsas (GOMES, 2003). A interferência da gravadora influenciou nesse caso no interesse do próprio artista. O seu desejo inicial era o de incluir no LP compositores já consagrados. Sua vontade esbarrou no fato da existência daqueles que enxergam na obra de arte a possibilidade de obtenção de lucro, podendo nesse caso acarretar implicações. O fato é que “as características do empreendimento comercial e as características do empreendimento cultural, como relação mais ou menos denegada ao empreendimento comercial, são indissociáveis” (BOURDIEU, 2008, p.31).

Figura 11 – Francisco Soares de Souza (1907-1986) apreciando a capa do seu LP “Um recital no clube do violão”.

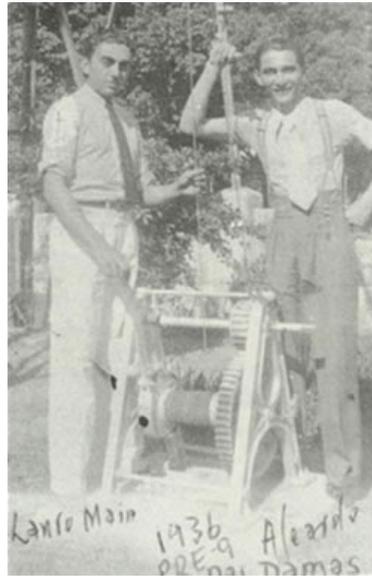


Disponível em: < <http://www.google.com/imgres?q=francisco+soares+de+souza&start=>>
Acesso em: 08 Set. 2012.

Outro violonista atuante no rádio foi Aleardo Freitas. Gomes (2003) afirma que “na década de 60 foi fundada a sexta emissora de rádio em Fortaleza: a Rádio Assunção. Inspirado no “Clube do Violão”, onde era presença constante, Aleardo Freitas apresenta durante 2 anos o programa ‘Aleardo Freitas e seu violão’ ”(GOMES, 2003, p.09). Aleardo estudou violão com Oscar Cirino e piano com Lauro Maia, com quem veio a desenvolver o ritmo denominado *Balanceio*, considerado precursor do baião de Luiz Gonzaga³⁹. Foi também fundador do Clube do Violão e como compositor possui mais de 48 peças para violão.

³⁹ Disponível em: < <http://fotolog.terra.com.br/redeceara:1551>>. Acesso em: 05/07/2011. Para mais informações ver também Nirez, (1999, p.127-129).

Figura 12 – Aleardo Freitas (1914-1994), à esquerda e Lauro Maia (1912-195), à direita.



Disponível em: < www.google.com.br/imgres?q=aleardo+freitas+e+lauro+maia&hl=> Acesso em: 11 Set. 2012.

Esses violonistas foram elencados aqui por se considerar como os mais importantes que atuaram no rádio dentro do Estado do Ceará. O critério de escolha foram as suas estratégias utilizadas de conhecimento e reconhecimento no campo. Alguns desses nomes, como foi o caso de Zé Menezes e Francisco Soares, atuaram também fora do Estado e pelos seus feitos, conquistaram maior reconhecimento dentro do campo. Afirma-se isso com base nas edições das obras de Francisco Soares⁴⁰, algumas delas fora do país, e das gravações de algumas das suas composições, realizadas por importantes intérpretes da atualidade como Sebastião Tapajós e Cristina Azuma. Zé Menezes ainda está atuante no cenário musical da atualidade e se apresenta com frequência em vários festivais e eventos musicais do País. No ano de 2011 ele tocou na 12ª edição do Festival de Jazz e Blues de Guaramiranga - CE, estando nessa ocasião com 89 anos de idade e muita vitalidade⁴¹.

⁴⁰ Consta nos anexos a capa de uma dessas edições, publicada em Paris.

⁴¹ A noite também contou com choros de Zé Menezes, representante do primeiro time de compositores dogênero musical essencialmente brasileiro. No alto de seus 89 anos, mostrou vitalidade, interpretando músicas marcantes de sua carreira, acompanhado pelo teclado de Marcelo Caldas e por Daniela Spilman no sax e na flauta. Foram 13 choros executados. Entre eles, “Terra quente” e “Frevo pra Dani”. “O violão tenor é um instrumento praticamente em extinção. Tenho este desde 1935 e tenho mais ciúme dele que da mulher e das minhas filhas”, contou Menezes durante sua apresentação. Disponível em: < <http://blog.opovo.com.br/temporeal/2011/03/08/1046/>>. Acesso em: 11 Set. 2012.

Figura 13 – Zé Menezes toca em seu violão tenor no 12º Festival de Jazz e Blues de Guaramiranga.



Disponível em: < <http://blog.opovo.com.br/temporeal/2011/03/08/1046/>>. Acesso em: 11 Set. 2012.

4.3 Por que compreender o campo?

Conhecer a história e a estrutura do campo violonístico em Fortaleza é o ponto inicial, para entender como o ensino do instrumento passou a integrar o currículo dos Cursos de Música no Ensino Superior do Ceará. Isso requer reflexões em torno da gênese e da lógica do seu funcionamento, sabendo em que lugares os sujeitos estão e que capitais específicos são necessários para ocupá-los.

Para elucidar essas questões o conceito de campo artístico, desenvolvido por Pierre Bourdieu, tem um importante poder explicativo. Essa categoria é uma ferramenta central de uma abordagem especificamente sociológica a estética (WACQUANT, 2005). Desde a sua criação na década de 1970, foram variados os seus usos. O próprio autor utilizou-se desse conceito para compreender a lógica dos mais variados campos: Literatura, pintura, alta costura e afins (WACQUAND, 2005). Assim pode-se afirmar que:

O seu principal objetivo é revogar as eternas oposições que fragmentaram a compreensão das práticas e da produção artística – entre texto e contexto, inovação individual e constrangimento coletivo, essência e história, assim como entre interpretação e explicação – de modo a fundar uma ciência histórica das obras culturais, capaz de reconciliar a necessidade social que estas incorporam com o potencial que possuem para expressar verdades e valores trans-históricos (WACQUAND, 2005, p. 1).

Dessa maneira compreende-se que não se trata de conhecer unicamente a história do campo, mas de relacioná-la com a sua produção, com as suas regras, com os capitais específicos que foram se tornando legítimos, a partir do reconhecimento por parte dos agentes e das instituições. É a posse desses capitais e o valor que lhes é atribuído que determinam a posição do agente no campo. Pelo fato da pesquisa tratar de violonistas que também são professores, entende-se que o conceito de campo artístico ajuda a desenvolver ideias em torno das suas práticas, do *habitus*, e do lugar que eles ocupam no espaço social. Por campo artístico entende-se:

Fenômeno recente surgido com a sociedade moderna, o campo artístico é esta arena particular, ou *espaço estruturado de posições e tomadas de posição*, onde indivíduos e instituições competem pelo monopólio sobre a autoridade artística à medida que esta se autonomiza dos poderes econômicos, políticos e burocráticos. Dentro da esfera relativamente autônoma de ação e disputa assim constituída, a lógica da economia foi suspensa, para não dizer invertida; critérios de avaliação especificamente estéticos são afirmados para além de, e *contra*, os critérios comerciais de lucro; e os participantes travam entre si uma luta incessante para estabelecer o valor do seu trabalho de acordo com o princípio predominante da percepção artística (WACQUANT, 2005, p.1).

Nessa perspectiva, é possível concluir que o campo produz e reproduz por meio do seu funcionamento e das suas regras específicas, a crença compartilhada pelos membros ativos e o que aspiram ser, de que a arte é um domínio “sagrado” e que se mantém a parte, transcendendo inclusive as condutas mundanas e os interesses materiais (WACQUANT, 2005; BOURDIEU, 1979; 1983; 1987). É ainda Wacquant (2005) que ensina alguns passos que são indispensáveis, quando se propõe analisar obras culturais em termos de campo. Ele sugere três operações que são estreitamente ligadas e muito relevantes para esta pesquisa:

A primeira é localizar o microcosmos artístico (literário, poético, musical, etc.) *dentro do “campo de poder”*, isto é, na teia de instituições na qual circulam os poderes econômicos, políticos e culturais que a classe dominante se esforça por reservar para si própria [...] O segundo momento da análise de campo consiste em traçar uma *topologia da estrutura interna* do campo artístico, de modo a desvendar a estruturação das relações (de supremacia e subordinação, distância e proximidade, complementaridade e antagonismo) que vigoram, em determinado momento, entre os agentes e as instituições – artistas maiores e menores, escolas e revistas, salões e tertúlias, academias e galerias – competindo pela legitimidade artística. Isso revela uma hierarquia de produtores e de produtos baseada na oposição dinâmica entre o subcampo da “produção restrita” (de, e para, especialistas, avaliado segundo critérios especificamente estéticos) e o subcampo da “produção generalizada”, no qual as obras são dirigidas a públicos não especializados e o êxito é medido pelo sucesso comercial. O terceiro e último passo envolve a construção de *trajetórias* sociais dos indivíduos que entram em concorrência no interior

do campo, de modo a tornar visível o sistema de disposições socialmente constituído (*habitus*) que guia a sua conduta e as suas representações dentro e fora da esfera artística (WACQUAND, 2005, p.02).

Dessa maneira compreende-se que existe uma relação indissociável entre os agentes que compõem o espaço social, as instituições, e o *habitus* daqueles que fazem parte de um campo específico. Para entender como os agentes ingressaram no magistério do Ensino Superior, dando início dessa maneira a constituição de um campo, foram considerados aspectos relevantes como: O *habitus*, o conhecimento em torno da história e das instituições pelas quais os sujeitos passaram, a maneira como os agentes começaram a se envolver com o violão, as experiências pedagógicas, a maneira como atuam no campo de produção artística, e por fim, que tipos de capitais acumulados eles detêm.

Os pontos acima discriminados ajudam a compreender como os agentes ocupam o seu espaço e que estratégias (conscientes ou não) foram utilizadas para esse fim. Vale lembrar que o *habitus* dos sujeitos exerce grande influência nesse processo já que para alguns, determinadas práticas podem ser mais comuns (estudar, ir a congressos, ler e comprar livros, adquirir partituras, ensinar, etc.), enquanto que para outros, isso pode não ter o mesmo nível de relevância. A seguinte colocação nos esclarece:

O *habitus* é, por um lado, objetivamente o resultado de condições adquiridas e, por outro, é capital, princípio a partir do qual o agente define sua ação diante das novas situações que se apresentam, segundo as representações que tem delas. Nesse sentido, pode-se dizer que o *habitus* é, uma vez, possibilidade de invenção e necessidade, recurso e limitação (GUTIÉRREZ, 2010, p.15).

O capital simbólico⁴² adquirido ao longo de um percurso de formação, e os títulos de reconhecimento⁴³ são os principais meios encontrados pelos violonistas para buscarem dar legitimidade ao trabalho que exercem. Não se pode compreender o espaço em que se encontram os sujeitos e as instituições sem considerar a lógica do seu funcionamento. Um aspecto central a ser observado e que oferece um maior poder explicativo reside no fato de que:

⁴²No universo violonístico ele está ligado à maneira como se toca, o tipo de som que se extrai do instrumento, a forma de lidar a unha (que tem uma relação direta com o timbre - 'mais doce, metálico'), a qualidade do instrumento, as experiências como músico executante, a maneira como se trabalha a dinâmica (forte, piano, etc), utilização de vibratos, que é um recurso utilizado para prolongar a duração da nota, as experiências adquiridas por meio de aulas com diversos professores de violão em eventos específicos, o conhecimento em torno da harmonia, improvisação, prática de acompanhamento, leitura à primeira vista, domínio das notações (cifra e partitura), dentre outros.

⁴³Na academia considera-se que esses títulos são a Graduação, Mestrado e Doutorado. A ida a congressos, publicações de natureza científica, cursos ministrados, experiência docente, dentre outros, são capitais importantes para o ingresso na docência do Ensino Superior.

Nas atuais sociedades complexas, a escola é a instituição encarregada do trabalho de consagração das divisões sociais. Além de exigir duas espécies de capital que dão acesso a posições de poder, definem o espaço social e regulam as oportunidades e trajetórias de grupos e indivíduos: o capital econômico e o capital social (CATANI, *apud*, BOUDIEU, 2011, p.04).

Essa realidade aponta a possibilidade de pensar, por exemplo, na diferença entre o violonista que toca na noite, e o que atua como professor de violão na universidade. O que diferencia esses sujeitos e os faz ocuparem o lugar onde estão pode ser explicado por meio do *habitus* e dos níveis diferenciados de capitais que foram convertidos em vantagem no campo. Essas categorias não são determinantes, mas podem ajudar a refletir sobre o que leva os indivíduos a ocuparem posições distintas. Para alguns pode ser mais comum vislumbrar ocupar um posto de professor de música na universidade, enquanto que para outros, o ato de estudar música pode se resumir em aprender novas músicas para tocar em bares.

É bastante provável que hoje muitos queiram ocupar um posto de professor universitário e gozar da segurança oferecida pelo funcionalismo público. O que pode não estar claro para todos é o caminho que conduz a esse lugar. Algumas práticas mesmo que inconscientes, podem acabar conduzindo a universidade e a outros lugares de legitimação do conhecimento, considerando que:

[...] o sistema de ensino traz à reprodução da estrutura social, sancionando a transmissão hereditária do capital cultural, encontra-se, de fato, implicada, desde a origem, numa definição do "capital humano" que, apesar de suas conotações "humanistas", não escapa ao economicismo e ignora, dentre outras coisas, que o rendimento escolar da ação escolar depende do capital cultural previamente investido pela família e que o rendimento econômico e social do certificado escolar depende do capital social também herdado - que pode ser colocado a seu serviço (BOURDIEU, 2012, p.74).

Pensando dessa maneira, é preciso compreender que existe uma predisposição por parte dos agentes para ocuparem determinadas posições no campo. É fato que também por outro lado, pode ocorrer que mesmo àqueles que herdam certas disposições, não desejem ocupar um espaço que lhes seria natural. É realidade que “custa cada vez mais ser um ‘herdeiro’, em termos financeiros, mas, sobretudo, no que se refere aos custos emocionais e mesmo vivenciais” (CATANI, 2011, p.04).

A universidade é um espaço que vem sendo procurado por alguns nomes conhecidos e que já atuam há algum tempo na noite da cidade de Fortaleza⁴⁴. Percebe-se com isso que

⁴⁴ Como agente do campo, tenho percebido que são cada vez mais frequentes os casos de músicos que já atuam profissionalmente na cidade de Fortaleza, e mesmo tendo o seu trabalho reconhecido, buscam no espaço da

alguns agentes passaram a perceber em maior ou menor grau, a existência de instâncias consagradoras que “produz agentes determinados, que exercem papéis sociais de acordo com prerrogativas externas ao mundo escolar/universitário, mas que se transfiguram em legitimidade através do título obtido” (CATANI, 2011, p. 4). Dizendo em outras palavras, os músicos começam a perceber que hoje não é mais apenas o fato de tocar bem que os conduzirá a um lugar de destaque no campo musical. Hoje são cada vez mais importantes nesse espaço de disputas, os instrumentos capazes de proporcionar maior legitimidade ao trabalho exercido pelos profissionais que trabalham com música. Diferente do que acontecia em um passado não tão distante, hoje é obrigatório o título de licenciado em música para lecionar na educação básica, e no meio universitário, possuir o título de mestre ou doutor é condição quase que fundamental para exercer essa atividade.

O início da década de 1990 trouxe muitas inovações tecnológicas que acarretaram mudanças no campo musical. Antes disso o mercado estava mais restrito aos músicos que possuíam discos, som, partituras, livros com cifras⁴⁵, etc. Pelo fato desses materiais não estarem disponíveis a todos, havia uma vantagem da parte de quem dispunha desses importantes capitais simbólicos, tão necessários para atuação profissional.

Passados vinte anos quase tudo se encontra acessível por meio da internet, é possível aprender música na rede, tocar canções no instrumento com auxílio do computador. Em uma aula de violão para iniciantes, não são poucos os alunos que tocam algum acorde, fazem um dedilhado que aprenderam na internet ou trazem uma música que querem aprender. Existem também atuando na noite músicos jovens, que tocam com os mesmos acordes e de uma maneira muito similar ao compositor de determinada música. Essa realidade muda de maneira considerável a realidade do campo. Assim tornam-se necessárias outras maneiras de legitimar o conhecimento e se distinguir perante os outros agentes, a partir do acúmulo de capitais. Essa realidade tem feito com que muitos músicos profissionais busquem por meio de concurso público, uma nova forma de viver de música.

Mediante as reflexões anteriores chama-se atenção para o poder de consagração das instituições, que se aplicam aos agentes, as obras de arte e ao trabalho artístico. As relações profissionais no interior do campo despertaram em alguns agentes o desejo, e até a necessidade de adquirirem uma nova espécie de capital. A necessidade da inserção do ensino

universidade legitimar suas atividades, por meio da aquisição de um capital acadêmico e do título de Graduado, Mestre ou Doutor em Música.

⁴⁵É o tipo de notação musical mais utilizada na música popular. No violão entende-se também que é a representação dos acordes por meio de desenhos do braço do instrumento.

de violão em um contexto institucional se tornou uma realidade, a partir disso alguns agentes por meio de estratégias (conscientes ou não), passaram a buscar inserir o instrumento no currículo de instituições como o CMAN e as universidades (UFC e UECE).

A partir de agora se observa como alguns acontecimentos incidiram no fato da inserção do ensino de violão no currículo do CMAN, e posteriormente no Ensino Superior. Será possível perceber a existência de uma estreita relação entre o campo, os agentes e as instituições, o que por sua vez acarretará em mudanças significativas, delineando novos espaços e demandas no interior do espaço social.

4.4 Mapeando o campo

Percebemos até aqui que os violonistas profissionais tiveram o rádio como a primeira instância empregadora. A importância disso se relaciona ao fato de que a partir desse período, tornou-se possível profissionalizar-se tocando violão no Ceará. Apesar dessa realidade, o ensino de instrumento ainda não estava presente no Ensino Superior do Ceará.

A partir da era do rádio as sociedades artísticas também desempenharam um papel importante, no que concerne a difusão cultural na sociedade de Fortaleza. Nas primeiras décadas do século XX a capital cearense passava por um conjunto de reformas sociais e administrativas. Dentre elas a do campo das artes teve grande importância na construção cultural de uma elite que surgia (Schrader, 2002). Apesar disso não podemos afirmar que havia um ensino institucionalizado de música, a exposição a seguir assim esclarece:

No campo da música cearense, assim como nos grandes centros, a influência dos costumes europeus foi determinante para o surgimento de grupos musicais específicos. Além das influências europeias, os sentimentos musicais em Fortaleza refletiam em parte as realizações musicais da Capital Federal. Mesmo estando distante geograficamente das grandes cidades do sul do país, o comércio de exportação e importação da cidade acabava por promover uma grande mobilidade de pessoas e conseqüentemente o intercâmbio de padrões de comportamento. Concertos, recitais, espetáculos líricos e até mesmo críticas musicais eram frequentes na cidade embora não se possa afirmar o mesmo quanto ao ensino institucionalizado de música (SCHRADER, 2002, p.23).

Nesse processo a Sociedade de Cultura Artística do Ceará foi um importante movimento cultural, que muito contribuiu para o início e consolidação de um cenário musical efetivo em Fortaleza. Sobre essa instância é possível afirmar que:

Surgida em 1936, essa instituição realizou na cidade inúmeros concertos, recitais e espetáculos de dança, com nomes de grande importância no cenário nacional, além do que incentivou o ensino de música e Paurillo Barroso, Alberto Klein e outros professores estiveram à frente do processo de fundação do Conservatório de Música Alberto Nepomuceno (CEARÁ, 2002, *apud*, COSTA, 2010, p.34).

Antes disso, ainda no ano de 1919, tem-se o registro da iniciativa que foi pioneira na tentativa de fundar uma escola de música em Fortaleza. Nesse momento o maestro Henrique Jorge cria a primeira escola de música, a Escola de Música Alberto Nepomuceno (Schrader, 2002). Anos depois quando veio a falecer, os companheiros de trabalho não conseguiram dar continuidade as atividades da escola. O trecho a seguir nos esclarece sobre o momento em que as atividades musicais são retomadas na escola. Em decorrência dessa iniciativa surge o Conservatório de Música Alberto Nepomuceno e, em um momento posterior, é criado o primeiro Curso Superior de Música da região Norte e Nordeste.

Somente em 1938, com a direção de Paurilo Barroso, e o apoio de Esther Salgado da Fonseca, sua prima, e Nadir Parente, a escola volta a tomar ritmo funcionando basicamente com aulas de piano. Nas décadas de 50 e 60 a escola passaria novamente por um processo de reestruturação criando o primeiro Curso Superior de Música da região Norte e Nordeste com o apoio da Universidade Federal do Ceará (SCHARADER, 2002, p.29).

Vimos no trecho anterior que o início do ensino institucionalizado de música tem início dentro de um contexto onde prevalecia o ensino de piano. Isso de certa forma atesta as colocações anteriores que discorrem sobre o contexto cultural da cidade, que absorvia fortes influências dos costumes europeus⁴⁶. Nesse sentido o Ensino Superior no Ceará se inicia dentro de um universo onde prevalecia o ensino de piano e em menor número, o de outros instrumentos ligados ao repertório tradicional europeu, isso fica constatado na explanação a seguir:

O corpo docente do Conservatório era formado por 14 professores de piano, 4 de formação musical, 1 de história da música e folclore, 2 de iniciação musical, 1 de violoncelo, 2 de violino e viola e 1 para cada um das disciplinas: pedagogia musical, clarinete e fagote, regência, harmonia e contraponto e canto. Todos os professores, no total de 25, possuíam experiências de ensino, a maioria, no próprio conservatório (SCHRADER, 2002, p.91).⁴⁷

⁴⁶ O piano é um instrumento tipicamente europeu e que representou por muitos anos a elite dos grandes centros e demais capitais.

⁴⁷ Com relação a essa citação, existe uma nota de rodapé no trabalho de Schrader (2002) que informa ao leitor a fonte dessa informação, no caso em questão o jornal O Povo de 28/09/1966, p.09.

Nesse período o conservatório atravessava um momento onde recentemente o prédio havia sido incorporado à Universidade federal do Ceará e que buscava reconhecimento do Curso Superior de Música⁴⁸, fato que viria acontecer no ano de 1966.

Diante da criação do Curso Superior de Música da Universidade Federal do Ceará onde não havia professor de violão, tornou-se então necessário a presença de agentes dentro do campo musical, dispostos a jogar o jogo, no intuito de inserir o ensino de violão no contexto da universidade. Isso poderia acontecer de forma consciente ou não, mas o fato é que o instrumento precisaria ganhar espaço no campo, e nessa perspectiva, alguns fatos relevantes aconteceram, é disso que se irá falar adiante.

4.5 O violão no contexto institucional e a contribuição do professor José Mário de Araújo

O ensino de violão tentava se inserir em um campo musical onde prevaleciam pianistas ligados a um repertório tradicional europeu, para isso seriam necessárias algumas estratégias para dar uma maior legitimidade ao instrumento⁴⁹. Nesse sentido surge na década de 1970 o Círculo Violonístico Villa Lobos e os cursos livres de violão. O Círculo violonístico Villa Lobos foi uma sociedade criada após o término do Violão Clube do Ceará. Nesse momento passou-se a tocar um repertório distinto do que se tocava até então. O trabalho de Costa (2010) constatou que o repertório tocado no Violão Clube constata na sua maioria de choros, valsas e composições dos seus próprios integrantes. No programa do 1º recital do Círculo Violonístico Villa Lobos que pode ser visualizado abaixo, percebeu-se que o tipo de repertório passou por modificações, prevalecendo obras de compositores já consagrados⁵⁰. No que concerne aos cursos livres de violão, temos notícia de dois. O primeiro é do professor Miranda Gognac, cuja existência fica atestada na revista Violão e mestres. O segundo é do professor Oscar Cirino, que funcionava na Avenida Liberato

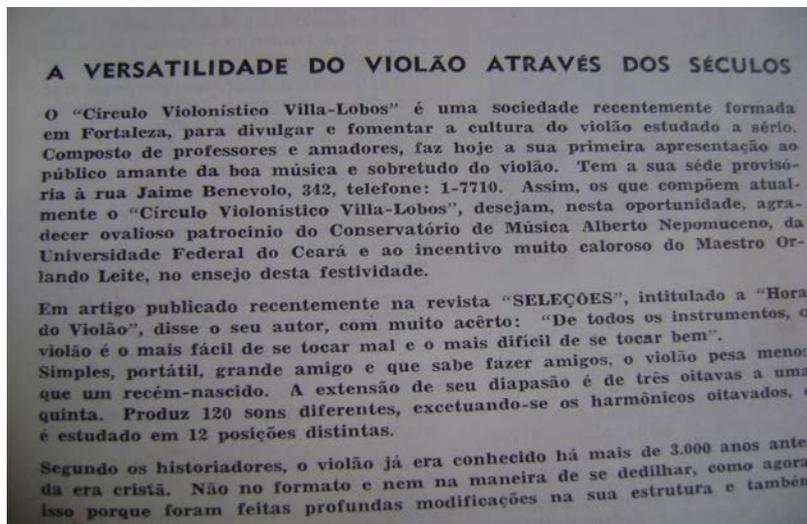
⁴⁸Em sua pesquisa Schrader (2002) nos informa que até o momento não havia sido possível encontrar a documentação referente a incorporação do Conservatório à Universidade Federal do Ceará. Apesar disso ele apresenta o projeto de lei enviado ao Congresso Nacional pelo presidente da república. A origem desse fato é apresentada pelo pesquisador em questão que apresenta uma nota presente no jornal O Povo de 22/06/1964 onde consta: Ao chegar ontem em Fortaleza, integrando a comitiva presidencial, o Sr. Flávio Suplicy de Lacerda, Ministro da Educação, disse a reportagem: o governo trouxe para o Ceará, em comemoração ao centenário de Alberto Nepomuceno, uma contribuição de seu reconhecimento – a federalização do Conservatório de Música Alberto Nepomuceno através de sua integração na Universidade do Ceará, o que proporcionará a esta mais uma ajuda no desempenho da grande missão social que lhe cabe.

⁴⁹Essas estratégias podem ser conscientes ou não. O fato é que o intuito do trabalho não é de discutir sobre essa questão, mas apresentar os fatos e discorrer sobre a consequência deles para a constituição de um campo violonístico no Ensino Superior.

⁵⁰Consta no Anexo E uma foto dos integrantes do Círculo Violonístico Villa Lobos.

Barroso e que teve como aluno o professor José Mário de Araújo⁵¹. O fato do ensino de violão ter se inserido no CMAN, possibilitou aos violonistas tomarem posse de um capital institucionalizado, permitindo inclusive o contato direto com outros agentes do campo. Deve-se também resaltar que o espaço ocupado por esses músicos era conhecido e reconhecido perante a sociedade de Fortaleza, sendo nesse sentido um lugar de consagração. Os documentos abaixo estão contidos na revista “Violão e Mestres” de 1968, um meio importante de difusão da cultura violonística no âmbito nacional naquela época. Percebe-se com isso que o cenário do instrumento na cidade de Fortaleza buscava se afirmar. Os contatos mantidos com esse meio de comunicação são uma prova verídica desse fato; a reportagem noticia o evento relacionado ao primeiro recital do Círculo Violonístico Villa Lobos, o programa do concerto, fotos dos seus integrantes. Em outro anúncio o professor Miranda Gollignac fala do curso livre de violão que ele mantinha em Fortaleza e do seu desejo de continuar recebendo outros exemplares da revista “Violão e Mestres”. As fotos abaixo traçam um breve retrospecto histórico em torno dos fatos aqui apontados.

Figura 14 – Reportagem que trata sobre o Círculo Violonístico Villa Lobos.



Fonte: A VERSTILIDADE do violão através dos séculos. **Violão e Mestres**, Rio de Janeiro, V. 2, n. 9, Jul. 1968. Magazine.

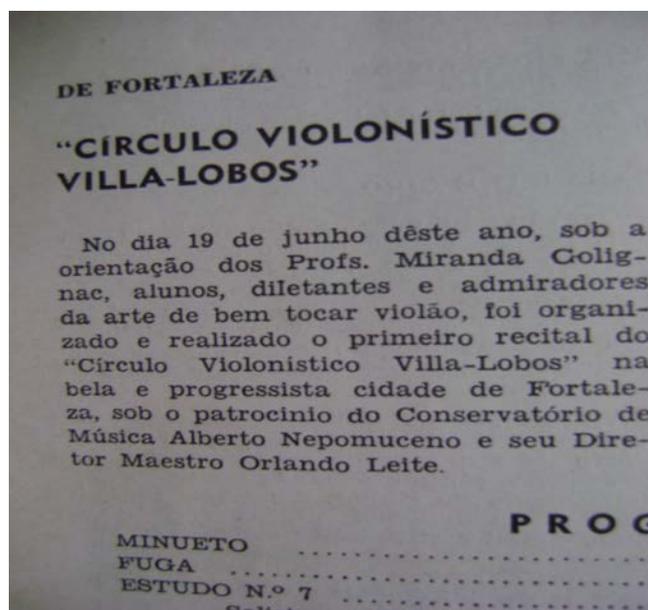
⁵¹ Essa informação foi dada pela Sr^a Cleomar, esposa de José Mário de Araújo.

Figura 15 – Público presente ao primeiro recital do Círculo Violonístico Villa Lobos em 19 de Jul de 1968 no CMAN.



Fonte: Círculo Violonístico Villa Lobos. *Violão e Mestres*, Rio de Janeiro, V. 2, n. 9, Jul. 1968. Magazine.

Figura 16 – Matéria que trata sobre o primeiro recital do Círculo Violonístico Villa Lobos



Fonte: Círculo Violonístico Villa Lobos. *Violão e Mestres*, Rio de Janeiro, V. 2, n. 9, Jul. 1968. Magazine.

Figura 17 – Programa executado na ocasião do primeiro recital do Círculo Violonístico Villa Lobos.

bela e progressista cidade de Curitiba, sob o patrocínio do Conservatório de Música Alberto Nepomuceno e seu Diretor Maestro Orlando Leite.

Professôres Juanita Maria e José Mário Araújo
Foi executado o seguinte

PROGRAMA :

MINUETO	Robert de Visée
FUGA	J. S. Bach
ESTUDO N.º 7	Villa-Lobos
Sollista — Hilder Cabral	
PAVANA	Luiz Millan
PRELUDIO N.º 3	Villa-Lobos
ESTUDO EM FORMA DE GIGA	Juanita Collignac
Sollista — Juanita Maria Collignac	
ARIA (J. S. Bach)	Duo Juanita Maria — Hilder Cabral
ESTUDO 3 (Carcassi)	Duo Juanita Maria — José M. Araújo
PAVANA (Tárrega)	Duo Juanita Maria — Hilder Cabral
SERENATA (Antonio Rebelo)	Duo Juanita Maria — José M. Araújo
LENDA ESPANHOLA (Hilder Cabral) ..	Hilder Cabral
PEREGRINO (Rogerio Guimarães — Euclides Lemos)	Duo Hilder Cabral — Juanita Maria
FICAPAU (Euclides Lemos)	Duo Hilder Cabral — Juanita Maria



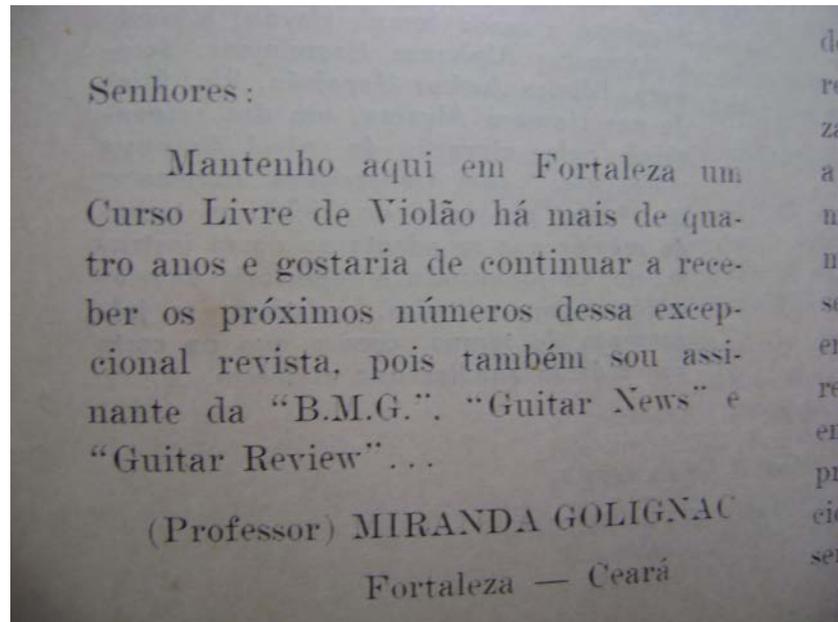
Fonte: Círculo Violonístico Villa Lobos. *Violão e Mestres*, Rio de Janeiro, V. 2, n. 9, Jul. 1968. Magazine.

Figura 18 – Juanita Maria Golignac e José Mário de Araújo tocam em duo no primeiro recital do Círculo Violonístico Villa Lobos.



Fonte: Círculo Violonístico Villa Lobos. *Violão e Mestres*, Rio de Janeiro, V. 2, n. 9, Jul. 1968. Magazine.

Figura 19 – Nota publicada na revista *Violão e Mestres* de 1977; o autor é Miranda Golignac.



Fonte: *Violão e Mestres*, Rio de Janeiro, V. 2, n. 7, Abr. 1967. Magazine.

Como se pôde perceber no tempo do Círculo Violonístico Villa Lobos existiam vários violonistas que se faziam presentes no campo. Comparando o resultado da pesquisa de Costa (2010), no que se refere ao que era tocado no Violão Clube do Ceará, com o programa do primeiro recital do Círculo Violonístico Villa Lobos, percebe-se que houve uma mudança com relação ao repertório executado pelos violonistas. Neste momento prevaleceram obras de compositores já consagrados no repertório violonístico, tais como Villa Lobos, Bach, Tárrega e Carcassi. É possível constatar que nesse novo momento, o violão buscava se afirmar como instrumento de concerto na cidade de Fortaleza. O fato de tocar obras de compositores já consagrados proporcionava essa legitimidade, associando dessa forma a ideia de “violão clássico” a instrumento de concerto, o que seria fundamental para a sua inserção no currículo do CMAN.

Pode-se dizer que professor José Mário de Araújo desempenhou um papel importante no início da constituição de um campo envolvendo o violão em um contexto institucionalizado. Na entrevista de Marco Túlio ele revela a insistência de José Mário, no intuito de que o ensino de violão se consolidasse no CMAN. Zé Mário como era conhecido, foi professor dos agentes aqui investigados. Durante um longo período ele foi à principal figura de referência no ensino de violão no Ceará. Na década de 1970 participou dos

seminários de violão do Liceu Palestrina em Porto Alegre – RS⁵². Esses eventos reuniam os maiores nomes do violão no mundo em atividade naquele período como: Abel Carlevaro, os irmãos Sérgio e Eduardo Abreu, Carlos Barbosa Lima, Eduardo Fernandez, dentre outros⁵³.

A verdade é que José Mário de Araújo conseguiu certa repercussão na sociedade cearense e até mesmo em Porto Alegre sobre sua ida aos seminários de violão. Ele obteve o apoio de bancos e outras instâncias para que pudesse na ocasião levar uma delegação, constituída por alunos de violão do CMAN⁵⁴. Dessa maneira ele capitalizou em vantagem essas idas ao seminário, o que lhe rendeu prestígio como professor e um maior reconhecimento no campo. Uma pergunta intrigante que esteve presente junto ao pesquisador se refere ao porque de José Mário não ter ingressado como professor no Ensino Superior. Em entrevista realizada junto a sua esposa⁵⁵ ela relatou o seguinte sobre essa indagação.

Dei muito apoio ao Mário para que ele fosse dar aula na universidade, mas ele nunca quis. Na época ele tinha muitos alunos de violão no conservatório, e ele sempre questionava sobre quem iria desempenhar o papel que ele fazia caso ele saísse de lá. Depois ele também não quis se submeter a novos exames, preferiu ficar onde estava, era algo certo e ele estava satisfeito com o que fazia. Depois quem acabou entrando na universidade foram ex-alunos dele, o Marcos Maia é exemplo disso. (Cleomar).

Diante desse fato é possível perceber que o CMAN gozava de prestígio na sociedade cearense e proporcionava a José Mário a possibilidade de viver de música. Esse professor veio do interior do Estado do Ceará e se radicou na capital cearense. Concluiu o curso de música no CMAN em 1964, atuou em escolas de música antes de ingressar como professor no conservatório. Sua importância maior está no fato de que ele deu uma projeção ao violão como instrumento de concerto na capital cearense. Ao fundar a cadeira de violão clássico no conservatório ele também possibilitou aos agentes tomarem posse de um capital institucionalizado.

⁵²Apresentamos nos anexos da pesquisa fotografias do jornal *Acordes*, gentilmente cedidas pelo violonista e médico Alberto Lima de Souza. Essa publicação discorre sobre os Seminários de Violão do Liceu Palestrina no RS.

⁵³Achou-se relevante anexar alguns programas de recital desses festivais. Isso conduziu a algumas reflexões que serão expostas no decorrer do trabalho.

⁵⁴Foram encontrados jornais de época que atestam nossa afirmação. No que concerne aos alunos que foram selecionados para ir ao Seminário destacamos Marcos Maia, que atualmente é professor de violão da UECE e Paulo Goés, atualmente professor de violão do CMAN (Ver Anexos F e G).

⁵⁵Por motivo de saúde José Mário de Araújo está impossibilitado de realizar entrevista, daí muitos de nossos questionamentos terem sido direcionados a sua esposa que na época já era casada com ele. Ela nos relata que deu muito apoio a José Mário na época dos seminários da Faculdade Palestrina. “Eu assumia tudo por aqui já que o seminário durava um mês, dizia que ele podia ir que por aqui eu cuidava Do que precisasse” (Sr^a Cleomar).

Existem notícias de vários eventos importantes relacionados à ida desse agente aos seminários de violão em Porto Alegre. A partir dos referidos seminários é possível afirmar que existem fortes indícios que houve uma mudança na maneira de tocar, de pensar a técnica violonística e de ensinar violão. Pretende-se aprofundar essa investigação adiante, por hora é possível afirmar que José Mário deu um maior *status* ao violão no campo musical cearense. Ele soube adquirir capitais e convertê-los em vantagem, com isso abriu as portas para que o ensino do instrumento chegasse às universidades cearenses. Coincidentemente foi Marcos Maia, um dos alunos que foi destaque nas suas turmas de violão do conservatório e frequentou os seminários de violão em Porto Alegre, tornou-se o primeiro professor de violão no Ensino Superior do Ceará. Dessa forma, é possível afirmar que existe uma forte ligação entre o campo, os agentes e as instituições. A partir do professor José Mário houve uma maior demanda pelo ensino de violão, o que fez com que a universidade tivesse a necessidade de ter no quadro de professores do curso de música um professor desse instrumento. A seguir por meio das entrevistas, analisa-se o percurso formativo, o *habitus* e a relação dos agentes com o campo violonístico nas IES do Ceará. Será possível perceber que o acúmulo de capitais tem algum tipo de relação com o *habitus*, principalmente se eles são convertidos em vantagem pelo agente no interior do campo. A partir disso os sujeitos passam a ocupar o seu espaço, e é o nível de capital adquirido e convertido em vantagem que orienta qual posição o sujeito poderá ocupar no campo. Percebe-se que a influência familiar para a música é um fator preponderante no que se refere ao gosto musical e as escolhas posteriores. Os capitais adquiridos no percurso também são apontados, a partir deles os agentes se situam no campo e assim, de forma quase que inconsciente, eles foram se tornando o que são.

5 ANÁLISE DAS ENTREVISTAS

As entrevistas foram uma importante ferramenta para interpretação do objeto. Tratadas mediante a praxiologia de Pierre Bourdieu, elas buscaram desvelar o *habitus* musical dos agentes e suas relações com o campo violonístico nas IES do Ceará. Os capitais adquiridos e convertidos em vantagens pelos violonistas aqui apresentados, também foram alvo neste momento da presente investigação, já que eles possuem uma relação direta com a posição ocupada pelos agentes no interior do campo.

5.1 Entrevista com Marcos Maia.

Figura 20 – Marcos Maia



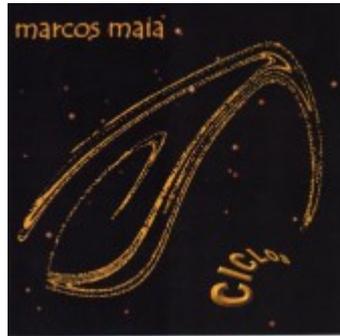
Disponível em: <<http://www.portalunep.com.br/imagens/noticias/23/normal/1222719841>>. Acesso em: 14 Set. 2012.

Marcos da Silva Maia é músico instrumentista (violão, guitarra e alaúde), compositor e arranjador. Natural de São Luís (MA) estudou violão no Conservatório de Música Alberto Nepomuceno, em Fortaleza (CE) e graduou-se no curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual do Ceará (UECE), onde desde 1988 é professor de violão. Realizou concertos como solista convidado: Orquestra de Câmara Eleazar de Carvalho (CE), Orquestra do Grupo Pão de Açúcar (CE), Orquestra Sinfônica do Estado de Sergipe (SE) e Orquestra de Gigen (Alemanha). Em dezembro de 1998, lançou o primeiro CD – Ciclos – de composições autorais para violão⁵⁶. Possui o título de Mestre em Música – Violão – pela Universidade Estadual de Campinas UNICAMP (SP), no período de março de 2006 a outubro de 2007⁵⁷.

⁵⁶ Algumas músicas estão disponíveis para serem ouvidas gratuitamente no perfil de Marcos Maia no *myspace* em <<http://www.myspace.com/marcos.maia/music>> Acesso em 07/09/2012.

⁵⁷ Texto fornecido pelo autor. Disponível em: <<http://www.myspace.com/marcos.maia>>. Acesso em 01 Jul.2012.

Figura 21 – Capa do CD “Ciclos”, de Marcos Maia



Disponível em: <<http://www.myspace.com/marcos.maia>>. Acesso em: 01 Jul. 2012.

A entrevista com o professor e violonista Marcos Maia revela que os primeiros contatos com a música e o violão, tiveram início no meio familiar. Foi possível perceber que existiram pessoas importantes que contribuíram para o início da constituição do *habitus* musical desse agente. A mãe e o irmão são apresentados por ele como as pessoas que foram fundamentais no início de sua formação musical.

Marcos Maia nos conta que o seu envolvimento com música se deu primeiro em casa com o seu irmão Zé Maia, que era na época era um dos melhores e mais requisitados músicos do Ceará, tendo inclusive sido integrante do movimento massa-feira⁵⁸. A presença constante da música popular e um ambiente musical onde costumeiramente se ouviam discos dos mais variados artistas foi outra marca importante no percurso desse agente. Ele afirma que essa vivência era proporcionada principalmente por meio dos discos do seu irmão e de seu pai. Isso nos leva a constatar que a música estava sempre presente pelo valor que a ela era dado no meio familiar. Essa realidade fica atestada quando em um momento posterior ele afirma que a sua família nunca lhe causara empecilho algum para estudar música. O irmão desse agente é que num dado momento irá incentivá-lo a ingressar no Conservatório de Música Alberto Nepomuceno, a partir disso, é possível afirmar que ele contou com o apoio familiar, conforme nos é esclarecido no trecho a seguir:

⁵⁸ O movimento massa-feira reuniu no Teatro José de Alencar em Fortaleza entre os dias quinze e dezoito de março de 1979, mais de duas centenas de artistas cearenses numa verdadeira confraternização musical. Aglutinou vários processos de criação, compositores, músicos e intérpretes, emergindo como um momento de renovação e ampliação dos espaços musicais. Tendo como produtor geral Ednardo e como coordenador Augusto Pontes, o movimento culminou com a gravação de um álbum duplo na Epic Gravadora CBS-Rio, sob a direção artística, produção e estúdio de Ednardo, uma co-produção de Augusto Pontes e coordenação musical de Rodger Rogério, Petrócio Maia e Stálio Valle. Informação disponível em <<http://musicadoceara.blogspot.com.br/2007/05/massa-feira-livre.html>> Acesso em: 06 Jul. 2012.

Sempre, sempre mesmo, tive o aval e o incentivo da minha família para questão da música. Não sei se eles esperavam que eu me profissionalizasse com a música, porque tive toda a formação colegial, mas nunca fui impedido nem fui ameaçado, nunca, em nenhum momento, de algo que pudesse servir de obstáculo, a minha família como obstáculo pra minha vida musical, jamais, muito pelo contrário (Marcos Maia).

Diante de um convívio que lhe proporcionou um ambiente favorável para aprender um instrumento musical, outro fato relevante na vida desse agente foi o seu ingresso no Conservatório de Música Alberto Nepomuceno no ano de 1975. O fato é que a entrada em uma instituição de ensino reconhecida deu legitimidade a um saber que começou a ser construído no convívio familiar, conforme a sua fala que é transcrita a seguir:

A família, resumindo, é o começo de tudo, é o meu despertar para o instrumento violão e para o universo sonoro; ouvir muita música, minha mãe cantava muitas músicas do repertório da música popular brasileira, muitas mesmo, me lembro sempre da minha mãe cantando, e depois que ela aprendeu a tocar violão, aprendeu os acordes e acompanhar também, aí ela conseguiu tocar e acompanhar músicas que ela cantava (Marcos Maia).

Isso leva a constatar que o fato de ter tido esse ambiente musical favorável já no convívio familiar, contribuiu para um maior grau de intimidade com o currículo e o universo musical do CMAN. Essa afirmação está associada à ideia de Bourdieu (2012), que relaciona a diferença no resultado escolar em crianças de diferentes classes sociais, a forma desigual como ocorre a distribuição do capital cultural. Esse ponto de vista nos é apresentado pelo referido autor como uma ruptura, tanto com os pressupostos que consideram o êxito ou o fracasso escolar efeitos de aptidões naturais, quanto com a teoria economicista, que relaciona esses resultados com o investimento educativo em dinheiro e o tempo dedicado ao estudo. Para Bourdieu (2012) os economistas ao lançarem suas interrogações sobre a relação entre a "aptidão" (*ability*) para os estudos e o investimento nos estudos, provam ignorarem que a "aptidão" ou o "dom" são também produtos de um investimento em tempo e em capital cultural (Id.,2012).Nessa perspectiva não poderíamos deixar de alertar para a contribuição que o ensino pode trazer para a reprodução social, considerando que não é apenas o investimento monetário ou tempo que determina o êxito escolar. Devemos considerar que a transmissão doméstica do capital cultural é um importante parâmetro que não deve ser negligenciado, desse modo Bourdieu (2012) ensina que:

Essa definição tipicamente funcionalista das funções da educação, que ignora a contribuição que o sistema de ensino traz à reprodução da estrutura social, sancionando a transmissão hereditária do capital cultural, encontra-se,

de fato, implicada, desde a origem, numa definição do "capital humano" que, apesar de suas conotações "humanistas", não escapa ao economicismo e ignora, dentre outras coisas, que o rendimento escolar da ação escolar depende do capital cultural previamente investido pela família e que o rendimento econômico e social do certificado escolar depende do capital social também herdado - que pode ser colocado a seu serviço (BOURDIEU, 2012, p.74).

Mediante o que nos foi apresentado, na análise da entrevista com Marcos Maia constatamos que o aprendizado musical já houvera se iniciado antes do CMAN, por meio do convívio familiar. Os estímulos e oportunidades contribuiriam significativamente para oferecer a esse agente um maior nível de intimidade com a linguagem e os códigos exigidos nas instituições de ensino. Em uma análise condizente com a praxiologia de Bourdieu, podemos afirmar que a transmissão doméstica do capital cultural, o *habitus*, os investimentos, o tempo e as oportunidades foram determinantes no percurso formativo de Marcos Maia. Nessa perspectiva compreendemos que não foi o “dom” que favoreceu os melhores rendimentos, em parte foi o acesso ainda cedo a um capital cultural específico que facilitou um maior grau de intimidade com o que estava sendo ensinado no espaço escolar. Esse fato é constatado pelo próprio Marcos Maia quando ele relata sobre o seu ingresso no CMAN:

Então minha mãe é que levou para me matricular, e foi uma experiência interessante porque foi um mergulho numa outra família, num outro lar, numa outra casa, com outro universo sonoro. Então como eu já tinha, já vinha de um lar com um ambiente sonoro, não foi muito difícil me adaptar, foi uma situação muito semelhante ao ambiente que eu já vivi [...] (Marcos Maia).

Esse contato prévio com determinadas condições favoráveis para o aprendizado ocasiona uma maior apropriação do que está sendo ensinado no currículo das instituições. Nessa perspectiva Bourdieu pontua que:

[...] o *habitus*, que se constitui ao longo de uma história particular, impondo sua lógica particular à incorporação, e por quem os agentes participam da história objetivada nas instituições, é o que permite habitar as instituições, se apropriar delas na prática, e assim mantê-las em atividade, em vida, em vigor, arrancá-las continuamente do estado de letra morta, de língua morta, de fazer reviver o sentido que ali se encontra depositado, mas impondo-lhe as revisões e transformações que são a contrapartida e a condição da reativação (BOUDIEU, 2009, p.95).

A exposição anterior orienta que não basta apenas habitar as instituições para se apropriar delas na prática. O *habitus* que é constituído ao longo de uma história exerce papel fundamental na apropriação, reativação e transformações desses espaços. O que nos é

apresentado por Marcos Maia confirma essa afirmação. Ele foi submetido a um convívio que desde a infância lhe proporcionou a aquisição de saberes que mais tarde, lhe dariam a possibilidade de se apropriar na prática do que estava sendo ensinado no espaço escolar. Esse *habitus* musical permitiu não apenas uma maior afinidade com o currículo, mas também a possibilidade de negá-lo num dado momento em que foi buscar outras vertentes que não estavam sendo oferecidas no ambiente do CMAN. Exemplo disso é a prática em guitarra elétrica, os outros gêneros musicais que esse agente queria explorar, mas que não encontrava abertura no currículo do conservatório.

O fato é que esse agente não ocupa a sua posição no campo por acaso. Tendo um *habitus* que lhe permitiu se apropriar sem estranhamento daquilo que estava a disposição nas instituições pôde habitar, se apropriar delas e modificar uma maneira de pensar o violão na universidade. A colocação que fazemos tem como base o desejo desse agente em tocar música popular, criar um bacharelado em violão popular, algo que ainda é restrito nas universidades brasileiras. Quando falamos do estudo violonístico em um curso de bacharelado, a tradição é que prevaleça o repertório tradicional europeu. Esse dado reforça o que nos foi dito por Bourdieu no que concerne e a apropriação, revisão e transformação das instituições.

A presença no CMAN e o curso de licenciatura em música da UECE permitiram a esse agente, por meio de um capital escolar e acadêmico adquirido e incorporado nesses espaços, diferenciar-se de outros agentes do campo que percorreram caminhos diferentes. Bourdieu (2004) nos conta que “aquilo que define a estrutura de um campo num dado momento é a estrutura da distribuição do capital científico entre os diferentes agentes engajados nesse campo” (BOURDIEU, 2004, p. 26). Nessa perspectiva se torna cada vez mais necessário pensar maneiras de democratizar o acesso à educação. Trata-se de não apenas favorecer o acesso à escola, mas de possibilitar verdadeiramente ao educando o contato com novas formas de ver e conhecer o mundo, por meio do conhecimento que se constrói e reconstrói nas relações sociais saudáveis, em ambientes favoráveis a emancipação humana.

Sobre o violonista e professor de violão Marcos Maia entendemos que a posição que é ocupada por esse agente no campo violonístico não se deu pelo simples fato de ter um dom. A seguinte fala nos esclarece o momento do ingresso no conservatório e como se deu o processo de aquisição de alguns capitais, como as aulas semanais de violão com professor José Mário de Araújo, as de teoria musical, coral e musicalização.

Então 1975 foi o ano que eu ingressei no conservatório, onde eu passei a ter aulas semanais de violão com o professor José Mário de Araújo, tinha aula de teoria musical com a professora Keite Lage, já falecida também, tinha

aulas de coral, musicalização e etc. Então eu tive esse período de aulas dentro de casa com meu irmão (família) e depois em uma escola, paralela a minha vida colegial, claro, como todo estudante (Marcos Maia).

Futuramente isso iria contribuir para esse agente ocupar o seu espaço, já que esses saberes adquiridos por meio de uma instituição lhe proporcionariam um maior reconhecimento no campo musical cearense. Vale ressaltar também que antes do ingresso na escola ele teve um período de aulas com seu irmão e um ambiente musical favorável no seu lar. Desse modo podemos afirmar que o *habitus* adquirido no convívio familiar exerceu papel importante no que se refere ao grau de intimidade desse agente com o aprendizado musical no CMAN e posteriormente no Curso de Licenciatura em Música da UECE.

Em decorrência do fato de Marcos Maia ter tido esse contato prévio com a música antes da escola, ele nos relata que sempre se questionou sobre o porquê de não poder estudar música no seu colégio e para essa finalidade ter de procurar outra escola.

[...] era uma coisa que eu nunca entendia, porque que eu precisava ir para outra escola pra estudar música, por que eu não podia estudar esta música também no meu colégio, juntamente com as outras disciplinas? Matemática, português, geografia, etc. Por que eram duas escolas diferentes? (Marcos Maia).

O educador musical inglês Swanwick (2003) afirma que “a educação musical não é problemática até que venha à superfície em escolas e colégios, até que se torne formal, institucionalizada” (p. 50). Ele também alerta para o fato de que aqueles que aprendem música nos espaços não escolares podem copiar alguns padrões de gravações, perguntar aos amigos sobre padrões de acordes ou digitações, aprender por imitação. Para ele “a educação formal pode não ser necessária, embora para alguns esses sistemas formais possam ser pontos de acesso cruciais” (SWANWICK, 2003, p.51). A exposição de Swanwick (2003) nos leva a considerar que de fato, a educação musical nos espaços formais pode ser para alguns um ponto de acesso crucial, mas não apenas ao aprendizado musical como ele tem a intenção de afirmar. Nossa leitura nos leva a constatar que o aprendizado musical de Marcos Maia no meio familiar e posteriormente em outros espaços informais seriam insuficientes para que ele se tornasse professor de violão do Ensino Superior. O fato de ele ter cursado o CMAN foi importante num dado momento, mas o título adquirido em uma instituição de Ensino Superior é que foi fundamental para o seu ingresso como professor nessa mesma modalidade de ensino. Sobre isso ele nos conta:

[...] a licenciatura permite que você faça concursos para ensinar, e coincidiu que quando eu terminei o curso da UECE, houve a abertura de um concurso

público para professor de violão da disciplina de prática instrumental desse mesmo curso de licenciatura. Isso se deu no ano de 1988, e foi o ano que eu ingressei na UECE como professor de violão da disciplina de prática instrumental do curso de licenciatura (Marcos Maia).

Como vimos o título de licenciado em música é que permitiu a esse agente prestar concurso público para professor da disciplina de prática instrumental. Nesse momento é possível perceber que as instituições também ocupam posições distintas no campo. O título que seria obtido ao concluir os estudos no CMAN seria insuficiente para que Marcos Maia pudesse prestar o concurso público que foi a via de acesso para o seu ingresso como professor de violão da UECE.

O agente em questão não houvera concluído o curso no CMAN em virtude de não ter se adaptado ao modelo daquela instituição, questão essa que iremos abordar adiante. O fato é que isso não chegou a lhe trazer prejuízo no que se refere à atuação profissional como músico. Dito em outras palavras, é possível atuar no campo musical em alguns espaços sem os títulos e os reconhecimentos dados por algumas instituições. No caso específico de ocupar a posição de professor universitário, é fundamental inicialmente ser estudante de uma universidade, se submeter ao seu currículo e adquirir o diploma. Vale lembrar que ao mesmo tempo em que a universidade tem do poder de consagração, ela também possui os seus rituais e suas regras específicas, o que faz com que aqueles que queiram fazer parte dela, a ela se submetam. Dessa forma existe uma hierarquia e a posição a ser ocupada pelo agente estará de acordo com a posse de capital herdado e adquirido.

5.1.2 *Habitus*, currículo e instituições

Marcos Maia no início estudou música formalmente no CMAN. Apesar de um ambiente musical favorável na família, o que acarretou em uma maior intimidade com o ambiente do CMAN, esse agente não concluiu o curso naquela instituição. A questão pode ser explicada sob a nossa maneira de entender: Existia um currículo formal a ser seguido para obtenção de um título, um programa a ser cumprido, um repertório a ser tocado. A pluralidade musical a que ele fora submetido desde cedo ocasionou um choque entre o gosto musical desse agente e o modelo de currículo daquela instituição. Em sua fala esse ponto é abordado da seguinte forma:

O curso fundamental, chamado na época, tinha oito anos de duração e eu no quinto ano abandonei permanecendo de 1975 a 1979. - Por que eu abandonei? Porque eu queria tocar outras coisas, outros gêneros de música

inclusive, eu queria tocar guitarra elétrica, e eu vi que no conservatório, na época, eu não teria essa possibilidade. Aí era uma coisa interessante porque eu escutava praticamente o que os meus pais e meu irmão ouviam. Meu irmão escutava um pouco de tudo; música, não queria só ficar ouvindo, eu queria passar essa coisa para o instrumento, e no conservatório não havia essa possibilidade, a não ser da música erudita e alguma coisa da música brasileira mais voltada para o choro (Marcos Maia).

Nesse caso o *habitus* incorporado se choca com o conteúdo programático que deveria ser apreendido em uma instituição dotada de um currículo específico. A música popular já estava muito presente na vida de Marcos Maia, assim como a vontade de estar em um ambiente musical que lhe proporcionasse outros aprendizados. Paralelo a essa realidade o CMAN não abria espaço para a música brasileira, a exceção eram os choros tocados ao violão, mas isso era pouco para a pluralidade musical que era buscada pelo agente em questão. Como já havia um gosto incorporado mediante experiências musicais prévias, o currículo fechado a novas possibilidades contribuiu para a saída do agente daquela instituição. A seguinte colocação nos faz refletir sobre o papel de casa na formação dos princípios geradores do gosto e dos julgamentos que fazemos dele:

O espaço habitado – e em primeiro lugar a casa – é o lugar privilegiado da objetivação dos esquemas geradores e, pelo intermédio das divisões e das hierarquias que estabelece entre as coisas, entre as pessoas e entre as práticas, esse sistema de classificação feito coisa inculca e reforça continuamente os princípios da classificação constitutiva do arbitrário cultural (BOURDIEU, 2009, p.126).

Um fato relevante é que o modelo conservatorial por muito tempo esteve restrito a um ensino tutorial e com finalidade de formar virtuosos. Nessa perspectiva buscavam valorizar os mais dotados de aptidões ou dito de outra forma, dom. Essa forma de compreender se choca com a inclusão da música popular no conservatório já que:

Geralmente, possuir um dom musical tem a ver com um quadro de apropriação de técnicas complexas, não aquelas populares, mas as impostas por padrões culturais eurocêntricos. Transmite-se e impõem-se, via de regra, padrões culturais que se tornaram modelos, através de um processo histórico-cultural de certos conteúdos como bem simbólico. Há legitimação de obras que representam a hierarquia dos bens culturais válidos dentro de uma sociedade, em um dado momento (KEBACH, 2007, p.41).

Contudo é verdade que Marcos Maia considerou importante esse período no conservatório, já que por meio das técnicas musicais adquiridas ele pôde se aventurar em outros estilos musicais, inclusive tocando guitarra elétrica. A fala do agente ilustra nossa exposição:

[...] o conservatório ficou como uma boa referência na questão da formação técnica, musical e me deu bases pra encarar outras vertentes musicais, outros gêneros com mais segurança, digamos, mais base. Deixa eu dar um exemplo mais prático: O choro brasileiro é uma música muito virtuosística, exige muito da destreza do músico e essa destreza a música erudita, a escola da música européia ela tem uma preocupação muito grande com isso, com a execução, com a postura, com questões relativas a psicomotricidade, leitura, então isso facilita muito para quando você quer se aventurar em outro gênero. Não quero dizer que vá garantir que você será um grande chorão, ou um grande jazzista, mas você terá condições de pelo menos se aventurar (Marcos Maia).

Outro ponto relevante no percurso formativo desse agente é o fato dele ter decidido deixar de estudar no conservatório para se dedicar a guitarra elétrica. A influência do seu irmão Zé Maia é mais uma vez apresentada pelo agente como determinante; “[...] o Zé Maia tocou violão, tocou guitarra, violino, bandolim e eu também fui me interessando pela guitarra [...]” (Marcos Maia).

Foi possível perceber que eventos importantes que ocorreram na vida desse agente e que ganharam relevância no seu percurso formativo são relacionados a pessoas importantes para ele. Em um momento posterior o nascimento do seu filho acarretaria em outra mudança significativa, já que a partir desse momento ele não moraria mais com os pais e teria de buscar estratégias de sobrevivência. Dessa forma ele passou a desempenhar outras atividades profissionais como músico e sobre esse momento ele nos conta:

Isso tem uma influência direta na minha vida profissional porque eu ainda estava em formação, eu ainda fazia a licenciatura em música porque após o abandono do conservatório, quando eu concluí os estudos do colégio, fiz vestibular, entrei no curso de música, no curso superior, licenciatura em música da Universidade Estadual do Ceará. Então, não tinha ainda um emprego, estava ainda em formação, fui para as alternativas profissionais do músico, aquelas alternativas: tocar na noite, acompanhar artistas, ir para estúdio, gravar, e todas essas atividades que o músico se desdobra para poder pagar as contas (Marcos Maia).

É fato que o *habitus* pode influir nas escolhas e nos níveis de intimidade que se tem com os capitais, mas o que diferencia indivíduos que tiveram condições de vida similares são os eventos pessoais que são frutos de um percurso. As alternativas profissionais do músico que nos são apresentadas por esse agente como tocar na noite, acompanhar artistas ou gravar também compõem o seu currículo, já que consideramos que o processo formativo se dá nos múltiplos espaços e a partir de experiências diversas.

O que também nos chamou atenção na entrevista desse agente foi a dicotomia apresentada por ele entre ser artista músico e professor.

[...] não me interessei em desenvolver essa carreira acadêmica muito cedo porque eu também tinha a minha vida profissional como artista [...] Sou um professor universitário, mas eu sou também o Marcos Maia violonista, o artista, músico violonista Marcos Maia, que faz apresentações, que grava nos estúdios que acompanha cantores, cantoras, que grava CD'S e etc (Marcos Maia).

Nesse momento percebemos novamente que o *habitus* exerce grande influência no percurso desse agente. A dicotomia apresentada entre o professor e o artista músico Marcos Maia é sob a nossa forma de entender fruto de práticas anteriores que diferenciavam a figura do professor e do artista. No momento em que estive no CMAN foi necessário sair daquela instituição para tocar guitarra elétrica e atuar como músico profissional. Outro ponto relevante é que no convívio familiar houve o incentivo para a música, mas isso sem maiores interesses para uma profissionalização.

Após um período de vinte três anos como professor de violão da UECE, Marcos Maia teve o interesse em cursar um mestrado acadêmico, tendo optado pela área de práticas interpretativas na UNICAMP. Esse fato merece destaque e abordaremos a questão após a fala do agente:

[...] estou na Universidade Estadual do Ceará desde 1988, acaba sendo praticamente 23 anos, mas só em 2006 eu fui fazer o meu mestrado, por conta disso, eu sempre estava dividido entre vida acadêmica e vida artística. Decidi investir mais na vida acadêmica, fiz o mestrado na UNICAMP em práticas interpretativas, no Departamento de Música popular, um trabalho de violão [...] (Marcos Maia).

Nesse momento a dicotomia entre “vida acadêmica” e “vida artística” ainda é apontada na fala do agente. Mas por que após esse longo tempo ele se interessou em investir sob o ponto de vista acadêmico, quando o seu *habitus* proporcionava uma maior disposição para outras práticas? Interpretar esse fato não é tarefa das mais fáceis, mas antes disso devemos entender “[...] que nosso modo de pensar deve ao fato de ser produzido em um espaço acadêmico” (BOURDIEU, 2011, p.199). Queremos com isso dizer que a escola influi na forma que se pensa e isso terá de alguma forma um reflexo nas práticas sociais.

A palavra escola, derivada de *skholé*, proporciona “ [...] uma forma especial, como situação institucionalizada de lazer estudioso. A adoção desse ponto de vista escolástico é o preço de entrada exigido por todos os campos do saber” (BOURDIEU, 2011, p. 200). Desse modo compreende-se que o fato do agente estar ocupando a posição professor do Ensino Superior traz consigo algumas vantagens no interior do campo, mas também algumas exigências. É verdade que não é o campo violonístico em si que irá exigir uma postura escolástica já que percebemos que antes mesmo do agente obter algum título do CMAN ou da

UECE este já desempenhava atividades profissionais. A exigência da escolarização em um nível mais elevado que o da graduação, que anteriormente foi a via de acesso como docente na UECE, vem da própria instituição. Essa exigência comumente não é explícita, não é algo que acontece formalmente como em um concurso público. Ela se dá por meio de estratégias nem sempre perceptíveis, mas que no final acabam induzindo os que integram as instituições, de forma consciente ou não, a buscarem por meio da *skholé* um reconhecimento das suas práticas e saberes, já que “o ponto de vista escolástico é inseparável da situação escolástica [...]” (BOURDIEU, 2011, p. 200).

Estando na posição de docente na universidade é comum a busca pelos títulos de mestrado e doutorado. As tabelas salariais (ganha mais quem tem maior titulação), os editais da CAPES⁵⁹ ou CNPQ⁶⁰ (concorrem em sua maioria os detentores do título de doutor), as bolsas de pesquisa para estudantes (tem maior chance de conseguir quem tem maior titulação); essas e outras são algumas artimanhas que fazem com que aqueles que estão nas instituições acadêmicas joguem o seu jogo e se submetam as suas exigências. A busca por titulação no caso de Marcos Maia que já ocupava a posição de docente foi uma exigência institucional não explícita, já que fazendo parte do universo escolástico, é possível entrar no jogo ou ignorá-lo. O que não se pode negar é o peso das exigências que se faz presente para ter um trabalho reconhecido no meio acadêmico e os incentivos proporcionados quando se está na posição de docente no Ensino Superior. A exposição de Bourdieu (2011) nos esclarece:

O homo scholasticus, ou academicus, é alguém que pode jogar a sério, porque seu estado (ou o Estado) lhe assegura todos os meios de fazê-lo, isto é, o tempo livre, liberado das urgências da vida; a competência, assegurada por um aprendizado específico com base na skholé; e, por último e de maneira especial, a disposição (entendida como aptidão e inclinação) [...] (BOURDIEU, 2011, p.201).

No caso do agente em questão é possível perceber que o Estado incentivou o agente em questão a cursar um mestrado quando permitiu o seu afastamento da universidade e que, isso se deu porque ele tinha suas competências com base em uma escola, além das disposições exigidas para tal. Nesse caso podemos constatar que as situações colocadas guiam as práticas e que estas por sua vez determinam as práticas do sujeito ou o que acreditam que devam ser suas escolhas no interior de um campo ou das instituições.

⁵⁹ Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

⁶⁰ Centro Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

Finalmente tentou-se elucidar o contexto em que se deu a chegada do professor Marcos Maia à docência do Ensino Superior da UECE. No momento da entrevista ele inicia sua fala discorrendo sobre a sua escolha em fazer música na universidade e nos conta que na lista de possíveis cursos da universidade que foi disponibilizada pelo colégio, o de música não constava. Ele relata esse episódio da seguinte maneira:

Quando eu fui fazer o vestibular, o colégio que eu estudei foi o ____⁶¹, localizado na Aldeota, Fortaleza. Na lista de cursos disponíveis e que foi fornecida por eles eu não vi música. E foi uma coisa que até hoje eu não entendo muito bem, eu não sabia que existia um curso superior de música em Fortaleza. Eu não fiquei sabendo através do meu colégio, meu colégio não informou isso (Marcos Maia).

A escolha de cursar música na universidade nem sempre é bem aceita quando esta se associa a classes sociais. Bourdieu (2008) alerta para uma hierarquização existente entre disciplinas, e que o acesso a determinados cursos mais concorridos dependerá de um rendimento escolar prévio, de um capital linguístico e cultural adquirido ao longo da vida. A concorrência existente entre colégios é explícita quando eles expõem em *outdoors* propagandas com os primeiros lugares no ITA, IME e nos cursos de medicina. Nunca vi e acho difícil de acontecer na cidade de Fortaleza uma propaganda que destaque o primeiro lugar obtido em música, sociologia, serviço social, filosofia, etc. Esses cursos não estão diretamente ligados a um status social como as engenharias, a medicina, o direito, etc. Marcos Maia diz compreender nos dias de hoje o porquê de não ter sido apresentado a ele o curso de música no colégio quando diz: “[...] hoje eu entendo muito bem essa política dos colégios, tendenciosa, para você fazer medicina, engenharia; o colégio tal, os primeiros lugares [...]” (Marcos Maia). O fato é que Marcos Maia cursou inicialmente Engenharia de Pesca na UFC, o processo de escolha é por ele relatado:

E aí o que foi que eu fiz; uma coisa engraçada: Eu não queria fazer nada, você tem que fazer vestibular pra alguma coisa: Quando eu olhei assim, bom: - Eu não quero fazer nada, não quero ser engenheiro, não quero ser médico, e não tem música. Aí eu lembro que escolhi... – tem que fazer alguma coisa não é? Mundo capitalista. – Ah já sei, vou fazer Engenharia de Pesca, de repente vai rolar umas praias, foi o meu pensamento: - É uma coisa menos traumatizante, é, vou fazer Engenharia de Pesca. Aí fiz o vestibular, tirei o primeiro lugar [...] (Marcos Maia).

⁶¹Por questão ética optou-se por não mencionar o nome do colégio, considerando que essa informação não é relevante para a pesquisa, mas o fato em si.

Considerando que esse agente por motivo de desconhecimento da existência de um curso de música ter escolhido engenharia de pesca e obtido o primeiro lugar constata que ele detinha um grau satisfatório de capital linguístico e cultural.

O ano de 1982 marcou o ingresso desse agente no curso de Licenciatura em Música da UECE. Ele ficou sabendo por meio de um amigo quando ainda cursava engenharia de pesca. Nesse momento optou por fazer outro vestibular e mais uma vez a família desempenhou um papel importante no que concerne a entender e apoiar essa decisão, ele assim nos conta sobre esse episódio:

Então entrei na turma de 82.1, o ano de ingresso no curso de música. Como sempre, voltando a falar da minha família: Meus pais compreenderam e foi outro vestibular, eu não era gênio, mas era estudioso e tirei outro primeiro lugar no vestibular de música da UECE e fui fazer música, licenciatura em música (Marcos Maia).

Diante do que já foi exposto aqui, Marcos Maia ingressou na graduação. Antes disso vale lembrar que ele teve os seus primeiros contatos com a música no ambiente familiar, posteriormente foi aluno durante cinco anos do CMAN, após esse período teve uma série de experiências profissionais como músico. O ano de 1988 marca o ingresso desse agente como professor do Ensino Superior da UECE por meio de concurso público. Três professores estavam presentes e um candidato de fora, no final Marcos Maia ficou com a vaga para ensinar a disciplina de prática instrumental (violão).

Os capitais necessários para pleitear a vaga de docente foram adquiridos ao longo de um percurso. Nesse caminho a música popular, o choro, o jazz e a música erudita estiveram presentes. Quero alertar que a música popular que tanto esteve presente no convívio familiar, contribuiu para a sua saída do conservatório e ainda hoje está presente na prática desse agente. Uma prova disso é o seu desejo em criar um bacharelado em violão popular, desejando inclusive levar trabalho semelhante para um estudo em nível de doutorado.

5.2 - Entrevista com Weber dos Anjos

Figura 22 – Weber dos Anjos



Fonte: ANJOS, F. W. (2012).

Francisco Weber dos Anjos é violonista e professor de violão da UFC desde 2009. Natural de Fortaleza-CE estudou violão com Rogério Lima na Sociedade Musical Henrique Jorge, com José Mário de Araújo no CMAN e Marcos Maia na UECE. Concluiu a licenciatura em música na UECE no ano de 1999, e na mesma instituição o mestrado em história⁶². Antes do ingresso como professor efetivo de violão da UFC atuou como professor substituto na UECE entre os anos de 2001 e 2010, e no ano de 2005 foi aprovado mediante concurso público para a vaga de docente na UERN, permanecendo nesta universidade entre 2006 e 2009. Atualmente dentre outras atividades, Weber dos Anjos é coordenador do PIBID⁶³ música da UFC campus Cariri.

A história de envolvimento com a música, e mais especificamente com o violão por parte desse agente começou ainda no ambiente familiar. O professor Weber dos Anjos conta que em sua casa havia um violão e que ele costumava "brincar" com o instrumento, mas sem haver ainda alguma intenção clara de aprendizado. Paralelo a isso suas experiências musicais ocorreram por meio da audição de discos de vinil. Esse momento é descrito pelo próprio agente da seguinte maneira:

⁶² Título: Ramos Cotoco e seus "Cantares Bohêmios": trajetórias (re) compostas em verso e voz (1888 - 1916), Ano de Obtenção: 2009.

⁶³ Programa institucional de bolsa de iniciação à docência.

Os primeiros contatos com música que eu me lembro, foram por meio da minha mãe que gostava muito de música e tinha vontade de aprender a tocar violão, mas ela começou muitos anos depois. Então eu cheguei a tocar violão, tínhamos um em casa, mas eu só brincava com ele, era ainda era pequeno e nessa época não havia nenhuma perspectiva de aprendizado, o violão era uma coisa que ficava em cima do guarda roupa, como um tecido que não era usado, já que ninguém em casa sabia tocar. Que eu me lembre, era isso, mas tinha também os discos, lá em casa sempre teve muitos, no tempo do vinil, sempre se ouviu muito música brasileira [...] (Weber dos Anjos).

Como se percebe, é possível constatar que o percurso musical do agente em questão se iniciou por meio da mãe, que além de gostar de música, tinha vontade de aprender a tocar violão. Isso fez com que houvesse um violão disponível em casa o que possibilitou ao agente ter os primeiros contatos com o instrumento. Apesar de ninguém na sua casa saber tocar violão, esse foi um momento importante. A relevância desse fato não residia apenas no ato de saber ou não tocar, existia um ambiente musical favorável onde se ouvia muito música, e conforme ele mesmo nos disse; música brasileira. Nesse caso a mãe do agente aparece como uma forte influência na constituição do seu *habitus*, e conseqüentemente no gosto pelo violão, isso viria a se manifestar mais tarde na sua escolha de querer aprender a tocá-lo. Percebe-se que a história desse agente tem semelhança com a de Marcos Maia. A família aparece aqui como um elemento central e facilitador para as primeiras experiências musicais, os capitais começam assim a serem adquiridos no convívio familiar.

Nessa perspectiva é possível lembrar que Bourdieu (2011) ao descrever o conceito de *habitus*; afirma que essa categoria aponta para o fato dos agentes terem uma história e serem produtos dela, dentro de um contexto individual e coletivo. Pensando desse modo não é necessário apenas conhecer os estímulos, mas o percurso do indivíduo, compreender que existe um sistema de disposições que irão se manifestar em determinadas situações. Dito de outra forma, o *habitus* contribui e também orienta as práticas, ajuda a entender o porquê da familiaridade que o sujeito tem com determinados aprendizados e o que orienta parte de suas ações. A história do envolvimento com a música por parte do agente começa ainda na família, e esse é um aspecto importante que deve ser levado em consideração no presente momento da análise.

Os primeiros contatos do agente com música foram de fato muito significativos, tendo em vista que exerceram grande influência nas futuras decisões profissionais da sua vida. De acordo com Howard (1984) “Podemos esquecer as palavras ou uma melodia, mas isso não significa que esqueçamos a mudança que provocaram em nós” (HOWARD, 1984, p.12). O fato de Weber dos Anjos afirmar que a sua mãe gostava muito de música, remete ao

pensamento de Howard (1984) que atenta para o fato de que a herança pode existir fora dos caracteres humanos gerais. Podemos afirmar desse modo que a hereditariedade é algo que não se apresenta de forma individual, nem muito menos se manifesta a partir de um indivíduo. A herança familiar chegou a conduzi-lo de forma inconsciente a um percurso que possibilitou outros contatos e acabaram consolidando um gosto musical que já havia sido despertado, o que de certa forma se refletiria nas futuras escolhas do agente. O trecho a seguir esclarece que aquilo que somos é fruto de caracteres herdados socialmente:

É exato que, numa mesma série hereditária, certas qualidades características reaparecem; entretanto, as qualidades características de um indivíduo não provêm de um único e mesmo ascendente; pode-se dizer ao contrário que cada qualidade é devida a um ascendente diferente. Em consequência, as qualidades devem ter algo de geralmente válido e não podem em nenhum caso apresentar algo de individualmente válido (HOWARD, 1984, p.41).

Essa afirmação é importante perante a resposta do agente com relação ao que este costumava ouvir. Ele relatou que havia um ambiente favorável para a escuta musical; a mãe gostava de música e lhe proporcionou as primeiras experiências musicais, o seu pai também era um apreciador, os seus tios, havia também uma prima. A influência familiar aparece como uma importante realidade para a constituição do *habitus* desse agente, posteriormente isso se refletiu na sua trajetória, nas escolhas, nos gostos musicais. As primeiras experiências musicais aparecem associadas aos parentes, o que nos faz pensar em uma herança familiar de capital simbólico; nesse caso específico os discos, o ambiente musical, o convívio com outras pessoas que gostavam de ouvir música. A seguir transcrevo o relato do professor Weber dos Anjos que conta sobre um momento importante que remete a ideia de *habitus*:

Eu me lembro que tinha em casa e tocava bastante um disco da Rita Lee, na época o hit era “Esse tal de Rock n’ roll”⁶⁴. Tinha também outro disco do Ronnie Von que tocava muito (risos) “Cavaleiro de Aruanda”⁶⁵, papai ouvia esse disco. Também na casa da minha avó meus tios ouviam muito música, principalmente o “Pessoal do Ceará”, Fagner tocava bastante, Belchior, tinha o Zé Ramalho, me lembro do disco do Raul Seixas e fora isso o rádio. Naquele tempo apesar da televisão ouvíamos muito rádio, tinha uma prima que morava conosco que quando estava engomando roupa o rádio ficava

⁶⁴ Essa música está contida no álbum “Fruto proibido” da banda “Tutti Frutti”; lançado pela gravadora Som Livre em junho de 1975. Esse foi o quarto álbum da cantora Rita Lee e o segundo dela com a banda “Tutti Frutti”. A música em questão está escrita no disco com a grafia “Esse tal de rock enrow” e é produto de uma parceria entre Rita Lee e Paulo Coelho. O álbum teve uma vendagem inicial de 200 mil cópias e está entre as obras mais significativas do rock no Brasil. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Fruto_Proibido_\(%C3%A1lbum_de_Rita_Lee\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Fruto_Proibido_(%C3%A1lbum_de_Rita_Lee))>. Acesso em 04 Jul. 2012.

⁶⁵ Essa música faz parte do disco “Ronnie Von 2” de 1973 e de uma coletânea intitulada “A voz de Ronnie Von” de 1981. Após várias pesquisas não foram encontradas maiores detalhes com relação a ficha técnica desses álbuns.

sempre ligado na AM e aí era uma disputa, tinha poucas FM, na AM tocava muito forró e a FM era discoteca (Weber dos Anjos).

Figura 23 – Capa do LP “A voz de Ronnie Von”

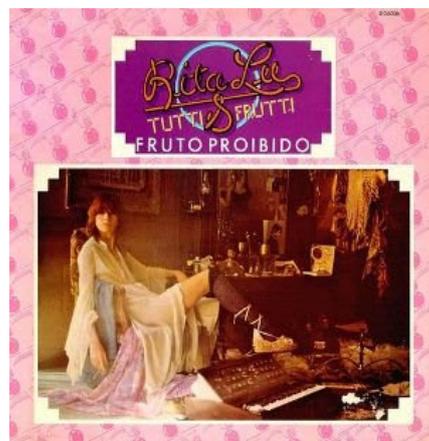


A VOZ DE RONNIE VON

- A Praça
- Cavaleiro de Aruanda
- Banda da Ilusão
- Velho
- Meu Bem
- Certo e Errado
- Canção de Ninar Meu Bem
- Essas Coisas Acontecem Sempre
- Areia
- O Carpinteiro
- Tereza Cristina
- Pra Chatear

Disponível em: < <http://www.ronnievon.com.br/discografia.php>>. Acesso em: 09 Jul. 2012.

Figura 24 – Capa do LP “Fruto Proibido” da banda Tutti Frutti.



Disponível em: < www.google.com.br/imgres?q=tutti+frutti+fruto+proibido&num=>> Acesso em: 09 Jul. 2012.

Após essas primeiras experiências sonoras a música iria se tornar algo significativo na vida desse agente. Podemos constatar que nesse momento já havia um gosto musical

incorporado, o que fez com que por conta própria ele tenha procurado ingressar em uma escola de música. Esse momento é descrito pelo agente como um marco, já que de acordo com o seu relato, foi a partir daí que a música tomou um espaço ainda maior na sua vida. Sobre esse momento ele nos conta que:

[...] quando eu entrei em uma escola de música ouvia rock e tinha vontade de tocar guitarra; eu busquei a música por causa do rock. Eu tinha aquele sonho de adolescente, de querer ser um *rock star*, tocar em uma banda e viver daquilo. Bom, eu sempre ouvi que o cara que queria ser um bom guitarrista tinha que estudar violão clássico, eu acabei ficando com isso na cabeça. Primeiro eu procurei os métodos, nesse tempo tinha as livrarias sendo que a parte de música era muito reduzida. Mesmo assim encontrei um método de violão que tinha as músicas clássicas que eu queria e era com partitura. Comprei esse método e tentei aprender sozinho; eu entendia a lógica, mas era um sacrifício, eu escrevia a nota em cima de cada bolinha (sol, dó, ré), e acabei achando aquilo muito penoso, foi quando decidi procurar uma escola (Weber dos Anjos).

O depoimento em questão revela alguns pontos que foram significativos no percurso e na escolha desse agente para estudar violão. O primeiro se refere a um gosto musical pelo gênero musical rock, o que acarretou inicialmente o desejo de tocar guitarra. Posteriormente a concepção de que para tocar bem guitarra, havia a necessidade de estudar violão clássico, o que nos leva a crer que o desejo do agente não se restringia apenas a tocar, mas também de desempenhar bem essa atividade. Diante disso ele procurou métodos de violão que usavam partitura, ou seja, já estava presente além do desejo de tocar, o de aprender a notação musical. No início esse aprendizado de deu de forma individual, mas mediante a dificuldade, ele procurou uma escola de música, foi nesse contexto que ele chegou até a Sociedade Musical Henrique Jorge⁶⁶.

O ingresso em uma escola de música proporcionou o convívio e aprendizado musical com um violonista importante no cenário cearense, o professor de violão Rogério Lima⁶⁷. O agente em questão nos relata que chegou a procurar aquele espaço para aprender violão clássico. Na ocasião o agente em questão já havia adquirido um método voltado para o aprendizado do instrumento, e foi assim que se deu o início do seu aprendizado violonístico em um contexto formal. Sobre esse fato ele assim nos relata:

Encontrei a Sociedade Musical Henrique Jorge e foi quando eu conheci o professor Rogério Lima, cheguei lá e levei até o método que eu havia comprado para ele ver, ou seja, já cheguei sabendo o que eu queria estudar.

⁶⁶ A sociedade musical Henrique Jorge foi fundada em 17 de setembro de 1950 pelo então governador do Estado do Ceará Paulo Sarasate. A escola está situada na Rua Sólon Pinheiro nº60 no Centro em Fortaleza-CE.

⁶⁷ Rogério Felismino Lima é atualmente professor e diretor e proprietário da Escola de música Tocata.

O Rogério conhecia partitura e usava o método do Henrique Pinto, embora não ministrasse aula apenas de violão clássico, ele também dava aula de música popular e tocava músicas de Edu Lobo, Chico Buarque, fazia isso por sinal muito bem. O fato é que eu cheguei nessa perspectiva, isso no ano de 1986, eu tinha aí uns 14 anos. Então ele começou a fazer esse trabalho comigo pelo livro 1 do Henrique Pinto e fiz a sequência, estudei o Henrique Pinto 1 todo e paralelo a isso teoria (formação de acordes, escalas, inversões). Fora isso toquei várias peças do livro 2 do Henrique Pinto. Eu fiz esse percurso em pouco mais de um ano. Houve então um determinado momento que ele fez o convite para eu ensinar na escola [...] (Weber dos Anjos).

O *habitus* do agente foi um elemento motivador importante que o levou a procura de aprender música em um contexto formal. Esse relato esclarece que ele já chegou à escola de música sabendo o que queria estudar, isso se deu a partir de algumas referências que lhe permitiram fazer essa escolha. A partir desse fato é possível constatar que já havia alguns capitais adquiridos, e que estes lhe possibilitaram chegar ao ambiente da escola de música sabendo o que queria estudar, com um gosto já incorporado. Ele conta que nesse momento começou o seu aprendizado no instrumento pelo livro do Henrique Pinto⁶⁸, mas que também estudou teoria musical dentro de um percurso que durou pouco mais de um ano. Assim é possível perceber que a categoria do *habitus* contribuiu para uma familiaridade com aquilo que estava sendo ensinado no contexto escolar, isso ocasionou posteriormente em um convite para lecionar na referida escola.

As experiências de aprendizado e ensino ocorreram, de acordo com o relato do agente, de forma quase que paralela. Segundo ele, junto ao convite para lecionar veio uma reação de surpresa em virtude do pouco tempo de estudo. Após ter aceitado o convite houve consequências importantes; com o dinheiro ganho nas aulas, foi possível realizar investimentos como a compra de discos, livros no intuito do aperfeiçoamento profissional. A seguinte fala expõe bem o que acabamos de relatar:

Houve então um determinado momento que eu recebi o convite para ensinar na escola; eu fiquei até surpreso, nunca pensei, ele falou que tinha uma vaga de professor nessa escola, aí sim, foi a minha primeira experiência, com pouquíssimo tempo já tive uma experiência de ensino. [...]Então resumindo, a minha experiência com aprendizagem se deu quase que paralela com a minha experiência de ensino. O fato é que com esse dinheiro que eu ganhei pude continuar a comprar discos que eu sempre comprei muitos, e livros, a partir daí eu procurei adquirir uma literatura, me aperfeiçoar (Weber dos Anjos).

⁶⁸ Ilustre professor de violão falecido em 2011. É autor de livros como "Ciranda das seis cordas", "Violão, um olhar pedagógico", "Iniciação ao violão" e "Curso progressivo de violão". Suas obras foram publicadas no Brasil e exterior e ao longo de sua vida exerceu intensa atividade didática. Disponível em: <<http://hpviolao.sites.uol.com.br/>>. Acesso em: 05 Jul. 2012.

É possível constatar que além da experiência de ensino e do aprendizado musical, algo de muito significativo nesse momento foi o fato de que com o dinheiro ganho nas aulas, houve a possibilidade de continuar a investir em discos e livros. Esse fato nos faz pensar em Bourdieu (2010), quando ele nos diz que o capital simbólico e o econômico são forças motrizes, que por fim podem gerar ainda mais capitais. Dessa maneira a compra de um livro, de um disco, a ida a um concerto ou a uma aula de música pode trazer uma série de outros benefícios no futuro. Desse modo trata-se de um caso típico de capitais acumulados que poderão ser convertidos em vantagem em um momento posterior.

O *habitus* é uma categoria importante que explica o desejo de adquirir obras de arte, ir a concertos, museus, etc. É possível afirmar que essas ações geram, de forma consciente ou inconsciente, o acúmulo de capitais específicos, passíveis de serem convertidos em vantagem. No primeiro momento em que Weber dos Anjos passou a adquirir livros e discos, provavelmente ele não pensou em fazer isso para ocupar uma vaga de professor de universidade no futuro. O gosto por esses bens já houvera sido incorporado pelas experiências prévias, estas por sua vez fizeram-no um apreciador e consumidor de algo que lhe atraía sem que houvesse o pensamento de recompensas futuras.

O fato é que compreendemos que de alguma forma um capital específico poderá atrair outros tipos capitais. Sobre essa colocação Bourdieu (2009) nos explica que:

Quando se sabe que o capital simbólico é um *crédito*, mas no sentido mais amplo do termo, isto é, uma espécie de adiantamento, de desconto, de credibilidade, que somente a *crença* do grupo pode outorgar àqueles que lhe dão um maior número de *garantias* materiais e simbólicas, pode se observar que a exibição do capital simbólico (sempre demasiado custoso do ponto de vista econômico) é um dos mecanismos que fazem (sem dúvida universalmente) com que o capital atraia o capital (BOURDIEU, 2009, p.199).

É possível afirmar que o capital simbólico é passível de reconhecimento por parte de outros agentes que constituem um campo. Isso explica o porquê da maioria dos violonistas profissionais desejarem um violão construído pelo *lutier* Sérgio Abreu⁶⁹, enquanto que aqueles que não pertencem a esse campo não conseguem perceber nada de especial em um instrumento dessa natureza. Os discos e livros de música podem ter valores diferentes para um ator e para um músico. O fato é que a partir da aquisição de alguns capitais, cujos valores

⁶⁹ Sérgio Abreu junto com o seu irmão Eduardo Abreu foram considerados o maior duo de violões do mundo. Com o término do grupo Sérgio passou a se dedicar a construção de violões.

são atestados por um grupo específico, existe a possibilidade de convertê-los em vantagens, ou até mesmo em outros capitais no futuro.

Um momento bastante relevante na vida profissional desse agente é o do seu ingresso na graduação. Seu relato sobre esse período (1993-1999) é de que o professor Marcos Maia, que nessa época já era professor da UECE, exerceu grande influência na sua vida acadêmica. Ele associa e reconhece um capital importante que o referido agente dispunha; a ida aos festivais de violão no Rio Grande do Sul⁷⁰, bem como, o contato estabelecido e as informações adquiridas nas aulas com grandes expoentes do violão no mundo. Sobre esse momento ele nos conta:

[...] comecei a me preocupar com o vestibular e não tinha ideia inicialmente de prestar vestibular para música eu tinha mais a ideia de cursar arquitetura, eu estava completamente perdido, estava entre arquitetura, agronomia e direito, cada área mais diferente que a outra. Nesse período conheci um pessoal de música daqui, lá no conservatório, naquela época o curso de música funcionava lá no conservatório e eu achava o máximo. Eu achava que se a pessoa saísse do curso de música ia sair tocando como o John Williams⁷¹, eu não sabia a diferença entre bacharelado, licenciatura, nada disso, então eu corri para o curso de música querendo a área de performance porque tinham vários músicos bons tocando e frequentando aquele mesmo ambiente naquela época: Marcos Maia que era professor, o Paulo Góes que não tinha ido ainda para Alemanha e tocava uns recitais de vez em quando, os alunos do Zé Mário, o próprio Zé Mário, tinha várias pessoas, o Marco Túlio, era um ambiente que se ouvia muita música, tinha muita gente tocando violão pelos corredores [...] (Weber dos Anjos).

O relato anterior revela que existia uma dúvida sobre o curso a ser escolhido no momento de prestar vestibular. O convívio com outros músicos em um espaço que agregava outros agentes foi importante no momento da escolha. Naquele momento o objetivo era a performance musical já que o agente ainda não sabia no que consistia a diferença entre um curso de licenciatura e bacharelado em música⁷². Sua fala também nos faz constatar que essa diferença está clara na sua maneira de pensar atualmente.

⁷⁰ Durante a década de 1970 até o começo da de 1980 a cidade de Porto Alegre se transformava na capital mundial do violão. Tal fato se dava em virtude dos seminários de violão que ali aconteciam e que reuniam os mais importantes nomes do violão no mundo.

⁷¹ Violonista australiano que se estabeleceu na Inglaterra. Muitos compositores escreveram para ele. Fez extensas turnês, interessa-se pela combinação do violão com os recursos eletrônicos e vale-se de idiomas populares e não ocidentais. Fonte: Dicionário Groove de Música.

⁷² A diferença consiste principalmente nos objetivos principais das modalidades de licenciatura e bacharelado. A primeira tem como foco principal formar o professor de música, a segunda o músico voltado para a performance musical de excelência.

A contribuição do professor Marcos Maia no percurso formativo de Weber dos Anjos no período da graduação se relaciona principalmente ao convívio e a troca de experiências por meio de um quarteto de violões em que eles faziam parte. Sobre esse momento ele nos relata:

Eu pagava as disciplinas de violão praticamente no quarteto. O que tinha a mais era uma bolsa de iniciação científica que na época era da FUNCAP⁷³, e eu percebia que estudar valia a pena, que a recompensa de estudar valia a pena. E quando eu falo disso não é só do aspecto financeiro, mas é pelo fato de que eu podia me manter razoavelmente fazendo aquilo que eu gostava (Weber dos Anjos).

Nessa fala percebemos que o agente em questão teve uma importante experiência, relacionada ao fato de poder tocar violão coletivamente. Isso aponta para uma aprendizagem no instrumento de forma coletiva, algo que se tornaria mais tarde relevante na sua maneira de ensinar violão. Por meio dessa atividade ele passou a receber uma bolsa que lhe possibilitava fazer outros investimentos. Como ele mesmo nos fala, foi a partir daquela experiência como bolsista da FUNCAP que ele percebeu que estudar valia a pena, e que junto a isso poderiam vir recompensas.

O período em que Weber dos Anjos esteve na graduação foi de seis anos e como relatado por ele, muita coisa aconteceu. Nesse tempo ele prestou concurso e ingressou como guitarrista na banda de música do corpo de bombeiros. Sua lembrança se remete aos ensaios, aos bailes em que ele tocava, mas um detalhe que o agente fez questão de frisar foi o fato de que ele sobrevivia de música, e que a sua carteira atestava uma função profissional; a de sargento músico. O fato de prestar concurso público mostrou um desejo do agente de viver de música, o relato sobre esse fato, nos mostra que isso foi de fato importante, era um estilo de vida⁷⁴ que estava em jogo. Sobre esse fato a citação de Bourdieu (2003) nos faz pensar que as tomadas de decisão dependem do *habitus* e que este foi importante na escolha feita naquele momento, o que acarretaria numa mudança significativa no estilo de vida e na nova posição que este passaria a ocupar, a de sargento músico.

Às diferentes posições no espaço social correspondem estilos de vida, sistemas de desvios diferenciais que são a retradução simbólica de diferenças objetivamente inscritas nas condições de existência. As práticas e as propriedades constituem uma expressão sistemática das condições de existência (aquilo que chamamos “estilos de vida”) porque são o produto do mesmo operador prático, o *habitus* – sistema de disposições duráveis e

⁷³Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

⁷⁴O estilo de vida para Bourdieu (2003) é uma expressão que se relaciona diretamente com a condição de existência do agente.

transferíveis que exprime sob a forma de preferências sistemáticas as necessidades objetivas das quais ele é produto (BOURDIEU, 2003, p.73).

Apesar dessa nova função que lhe dava estabilidade, o que acarretou em uma posição diferente no campo, ele concluiu a graduação em música. Após o seu término é possível afirmar que havia um capital acadêmico acumulado, experiências significativas relacionadas ao ensino e aprendizagem de violão, a performance musical, atestada por meio de uma instituição de fomento a pesquisa que é a FUNCAP.

Esses capitais adquiridos contribuíram para o interesse por parte do agente de cursar um mestrado interinstitucional, que ocorreu mediante um convênio estabelecido entre a UECE e a UFBA⁷⁵. Houve uma tentativa de ingresso, mas não sem sucesso. Apesar disso ele conta que não desistiu de cursar uma pós-graduação, foi aí que ele tomou conhecimento de uma especialização em arte educação pelo CEFET, na qual fez a seleção e pôde dessa forma ingressar no curso.

O momento a que nos referimos anteriormente marca outro evento importante no percurso desse agente, o do seu ingresso no Ensino Superior como professor substituto. Ele relata que anteriormente já havia prestado outra seleção, tendo perdido a vaga para um mestrando. A experiência de estar em uma pós-graduação foi importante para o seu êxito nessa nova seleção, e assim se deu o seu ingresso em uma instituição de Ensino Superior, no caso em questão a UECE. Essa universidade viria a exercer um papel importante no percurso desse agente, pelo fato dele ter passado alguns anos como professor substituto e ainda ter obtido nesta mesma instituição o título de mestre em história. Uma questão que o leitor poderá levantar é do porque dele ter escolhido fazer mestrado nessa área. Ele relata que isso se deu a partir da sua experiência como docente no Curso de Licenciatura em Música da UECE, onde ele ministrou a disciplina de música brasileira. Do ponto de vista do agente, ele buscou aliar essa experiência prévia a um tema de seu interesse, acarretando dessa forma uma ligação entre história e música.

Antes da obtenção do título de mestre em história, a titulação de especialista permitiu ao agente em questão prestar um novo concurso público, dessa vez para professor efetivo de violão da UERN. Esse momento é lembrado pela dificuldade, tendo em vista que ele estava mais distante da área da performance, em virtude dos caminhos profissionais que estavam sendo seguidos que, embora ligados a música, não se relacionavam diretamente com o estudo do instrumento. Vale lembrar que um concurso público para professor de violão consta de três fases; a primeira onde o candidato faz uma prova escrita, a segunda onde o candidato ministra

⁷⁵ Universidade Federal da Bahia.

uma aula seguida da performance no instrumento, e por último uma prova de títulos. É possível para nós afirmar que o capital outrora adquirido como as aulas de violão, a experiência didática, o fato de já ter prestado concurso público, as experiências no grupo de violões da UECE, contribuíram para que esse agente obtivesse êxito nesse novo concurso. Aliado a isso vem o capital acadêmico; na época o candidato já havia sido bolsista, tinha o título de especialista em arte educação e publicado alguns artigos científicos.

O ingresso como docente na UFC veio alguns anos depois. Apesar de Weber dos Anjos já ser professor efetivo em uma universidade, a UERN estava localizada em Mossoró, a uma distância de aproximadamente 250 km de Fortaleza. Havia alguns empecilhos como o fato da sua residência estar em Fortaleza e de sua esposa ser funcionária pública do Estado do Ceará. O concurso da UFC no Cariri permitiria o ingresso em uma instituição no Ceará, o que também permitiria a transferência de sua esposa, tendo em vista que a mudança seria para o mesmo Estado. Esse momento é marcado pelo fato de que já havia muitos capitais adquiridos ao longo do seu percurso; os anos como docente no Ensino Superior atuando como professor de violão, o título de especialista, de mestre⁷⁶ e os vários artigos publicados.

O ingresso como docente da UFC se deu a partir de um percurso, sendo este até certo ponto consequência do *habitus*, que por sua vez gera estilos de vida condizentes com esta categoria. Nossa última indagação ao agente objetivou responder como ele compreende que o seu percurso influi na sua prática docente. A seguir transcrevo a fala do agente:

Está presente na maneira de pensar o violão na sala de aula num curso de licenciatura como um instrumento aberto, com muitas possibilidades. O aluno que eu recebo hoje passou ou está passando pelo percurso que eu já fiz. Bem, eu acredito que o músico de alta performance deva existir, mas eu acredito também que existem cursos específicos para isso. Hoje na UFC se pensa muito em integrar, diante disso eu pensei nas quatro disciplinas de prática instrumental da seguinte forma: A primeira que garante uma iniciação, apesar de muitos dos que chegam já tocarem. Apesar disso eu trabalho os detalhes, técnica e postura da mão direita, o alívio das tensões na hora da execução, a parte da fisiologia, a projeção sonora, o tipo de sonoridade que o aluno vai tirar do instrumento, e isso foram coisas que eu aprendi nos seminários de violão⁷⁷. Nas outras práticas eu penso o violão como um instrumento que vai ser usado em sala de aula como uma ferramenta; para uma oficina vocal, para acompanhar canções, para sentar no chão com uma roda com crianças, considerando que o violão tem um carisma, ele é um instrumento muito carismático (Weber dos Anjos).

⁷⁶ Parte das exigências para esse concurso era o candidato ser detentor do título de mestre.

⁷⁷ Em um momento da entrevista o agente nos fala de uma tradição oral associada ao ensino de violão. Essa se relaciona a forma como o professor pensa nos aspectos posturais, de execução, interpretação, os exercícios para o desenvolvimento técnico do violonista, dentre outros. Parte desse conhecimento ele adquiriu por meio de seminários de violão, em um deles, citado pelo próprio agente, o I Festival Internacional de Música realizado em Natal-RN, no ano de 1999.

O trecho anterior nos revela que o agente compreende a pluralidade existente no contexto do ensino de violão em um curso de licenciatura música. Da mesma forma ele também entende que este curso apresenta diferenças importantes que o distinguem de um bacharelado. Tratar a educação musical em um contexto atual também requer conhecer a diversidade sonora presente em universos distintos, e que se unem em um espaço de consagração que é a universidade. Atualmente ele se vê como professor na medida em que também se recorda de quando era aluno. Os capitais adquiridos nos seminários de violão são importantes, na medida em que este agente percebe que um professor de música também deve se preocupar com a formação técnica referente à prática instrumental. O violão é de fato um instrumento carismático pelo fato de poder se inserir em vários contextos sociais, é também popular, já que está presente desde o início do século XX na cultura brasileira. Dessa maneira é possível de inseri-lo com sucesso em muitos espaços, sejam eles escolares ou não.

5.3 Entrevista com Marcelo Mateus

Figura 25 – Marcelo Mateus



Disponível em: <http://visemuufc.blogspot.com.br/2011_05_01_archive.html>. Acesso: 14 Set. 2012.

Marcelo Mateus é violonista e professor de violão da UFC. Seu estudo violonístico de deu no CMAN com o professor José Mário de Araújo. Graduou-se no Curso de Licenciatura em música da UFC no ano de 2009 e obteve o título de mestre em Educação pela mesma instituição no ano de 2012. Durante o período da graduação Marcelo Mateus foi integrante do quarteto de violões da UFC e realizou diversas apresentações musicais junto a esse grupo.

A história de envolvimento com música por parte desse agente tem início no ambiente familiar. Ele nos relata sobre a influência dos dois irmãos mais velhos, isso foi muito marcante no seu percurso. Segundo o relato do agente, tal influência se deu principalmente por meio das bandas de rock inglesas que eles costumavam ouvir. Outro ponto marcante mencionado pelo agente se refere ao fato dele ter participado de um coral composto por crianças, que tinha como intuito principal, cantar na missa de domingo. Sobre esses fatos ele nos conta:

Em casa meus irmãos ouviam muito Pink Floyd⁷⁸, assim como outras bandas inglesas, mas de todas Pink Floyd era a que eles ouviam mais, e isso foi uma coisa que me marcou profundamente desde criança até hoje. Lembro também de um coral de igreja que, embora a orientação não fosse das melhores, a iniciativa era muito boa. A ideia era juntar crianças para cantar na missa do domingo de manhã (Marcelo Mateus).

⁷⁸ Banda de rock inglesa que vendeu mais de 200 milhões de cópias e que foi fundada no ano de 1965. Sobre esse grupo consultar também consultar: <<http://www.pinkfloyd.com/>> . Acesso em: 07/09/2012.

Esses acontecimentos revelam aspectos importantes e passíveis de serem analisados mediante a praxiologia de Pierre Bourdieu. Em primeiro lugar ele fala da influência dos irmãos, posteriormente menciona a experiência de cantar em um coral nas missas de domingo quando ele ainda era criança. Mas o que se pode extrair do que foi dito até aqui? Antes de chegar a qualquer conclusão, vale mencionar a definição de Bourdieu (2003) sobre conhecimento praxiológico. Isso se faz necessário pelo nosso intuito de melhor apreendermos as diferentes relações que permeiam o mundo social, bem como, os possíveis princípios geradores das práticas. Esse tipo de conhecimento nos é explicado da seguinte forma:

O conhecimento que podemos chamar de *praxiológico* tem como objetivo não somente o sistema das relações objetivas que o modo de conhecimento objetivista constrói, mas também as relações *dialéticas* entre essas estruturas e as *disposições* estruturadas nas quais elas se atualizam e que tendem a reproduzi-las, isto é, o processo de interiorização da exterioridade e de exteriorização da interioridade. Esse conhecimento supõe uma ruptura com o objeto objetivista, ou seja, um questionamento das condições de possibilidade e, por isso, dos limites do ponto de vista objetivo e objetivante que apreende de fora as práticas como fato acabado, em vez de construir seu princípio gerador situando-se no interior do movimento de sua efetivação (BOURDIEU, 2003, p.40).

Desse modo pode-se compreender que essa maneira de pensar, considera a relação entre as práticas, a forma de falar, pensar o mundo, e os princípios que as originaram. Essas disposições se atualizam e são reproduzidas na medida em que se interioriza o que é externo e se exterioriza o que já está interiorizado. Quando o agente diz que começou a ouvir música em casa e que essa experiência se faz presente até hoje, constata-se que também a partir daí teve origem um *habitus*, entendido aqui como uma categoria capaz de explicar as práticas, conforme ensina Bourdieu (2003):

Nessa lógica, a *prática* poderia ser definida como o resultado do aparecimento de um *habitus*, sinal incorporado de uma trajetória social, capaz de opor uma inércia maior ou menor às forças sociais, e de um campo social que funciona, nesse aspecto, como um espaço de obrigações (violências) que quase sempre possuem a propriedade de operar com a cumplicidade do *habitus* sobre o qual se exercem (BOURDIEU, 2003, p.38).

Considerando que antes mesmo de chegar à escola o sujeito passa quase todo o seu tempo no convívio familiar, e que no período escolar a influência da família ainda se exerce no cotidiano do indivíduo, é possível afirmar que o aparecimento do *habitus* se deve muito a essa instância formadora. Assim aparecem articulados, o *habitus*, os capitais e o campo; este último um espaço de lutas, obrigações, regras e exercícios de poder.

A família desse agente exerce outro papel importante; eles o presentearam com o seu primeiro violão de boa qualidade⁷⁹, esse fato é descrito da seguinte maneira:

Além da influência dos meus irmãos com as bandas que eles ouviam minha mãe e meu irmão mais velho que me levou ao conservatório sempre apoiaram muito [...] a minha mãe o meu irmão, e o professor José Mário, foram eles que me presentearam com o meu primeiro violão bom (Marcelo Mateus).

Percebe-se mais uma vez a importância da família na constituição do *habitus* musical do agente. Esse fato veio a perdurar ao longo dos anos, influenciando nos gostos e escolhas, nos caminhos percorridos e nos objetivos traçados ao longo do tempo.

Assim como já foi percebido na entrevista de Weber dos Anjos e Marcos Maia, a aquisição do capital cultural já começa no ambiente familiar. É de forma inconsciente que ele vai adquirindo o seu patrimônio hereditário, e dentro da lógica de transmissão, sabe-se que a apropriação depende em grande parte do capital cultural incorporado por meio da família (BOURDIEU, 1979). Pensando nas consequências que repousam no fato desse envolvimento prévio com música, a afirmação de Bourdieu (2012) esclarece que:

Com efeito, as diferenças no capital cultural possuído pela família implicam em diferenças: primeiramente, na precocidade do início do empreendimento de transmissão e de acumulação, tendo por limite a plena utilização da totalidade do tempo biologicamente disponível, ficando o tempo livre máximo a serviço do capital cultural máximo; e depois na capacidade assim definida para satisfazer às exigências propriamente culturais de um empreendimento de aquisição prolongado (BOURDIEU, 2012, p.76).

A partir desse contato com o universo musical e o apoio familiar o agente em questão foi estudar no CMAN. A partir desse momento o professor José Mário de Araújo também exerce uma importância significativa no percurso desse agente. Além das aulas de violão que se converteram em capitais importantes⁸⁰, no que concerne ao fato de que ele futuramente viria a ser professor de violão em uma IES⁸¹, ele ajudou na compra de um bom violão, algo fundamental para o desenvolvimento de um violonista. Antes de chegar ao conservatório para estudar música, é importante frisar que seu ingresso na instituição se deu com o incentivo do seu irmão, a fala seguinte discorre sobre esse momento:

⁷⁹ É comum no início do aprendizado de violão que o instrumento não seja de boa qualidade. Em um momento da entrevista ele inclusive relata isso, que na primeira aula com o professor José Mário de Araújo, este lhe alertou que adquirisse outro instrumento. O desenvolvimento do violonista depende também da qualidade do seu instrumento.

⁸⁰ Vale frisar que as aulas no CMAN permitiram ao agente tomar posse de um capital institucionalizado, algo de suma importância para o reconhecimento perante as instituições.

⁸¹ Instituição de Ensino Superior.

[...] eu tinha quase 15 anos, meu irmão mais velho sempre insistia que eu fosse ao Conservatório, mas eu acabava não indo. Essa escola era a referência dele no ensino de música e um dia nós estávamos passando perto e ele disse: vamos parar aqui. E nessa ocasião eu conversei com o Mário, o professor José Mário de Araújo. Na época tinham as opções de estudar com o José Mário e o Marco Túlio. Lembro que o próprio Zé Mário indicou que eu estudasse com o Marco Túlio, mas eu queria estudar o que o pessoal chamava de violão clássico, e por isso eu me interessei em estudar com o Zé Mário (Marcelo Mateus).

Esse fato foi significativo no percurso do agente em questão. Naquele momento ele era levado pelo irmão para estudar em uma escola que era considerada de referência no ensino de música da cidade de Fortaleza. A compra de um violão fora outro importante capital, objetivado nesse caso em um suporte material, possível de ser transmitido na sua materialidade. A apropriação daquilo que envolve esse bem e suas utilidades é que se torna intransferível, dependendo nesse caso de outros aspectos ligados a capitais internalizados previamente. Compreende-se nesse caso que:

Para possuir máquinas, basta ter capital econômico; para se apropriar delas e utilizá-las de acordo com sua destinação específica (definida pelo capital científico e tecnológico que se encontra incorporado nelas), é preciso dispor, pessoalmente ou por procuração, de capital incorporado (BOUDIEU, 1979, p.77).

A incorporação é um processo que demanda tempo, o indivíduo que pode prolongar seu empreendimento de aquisição dependerá do tempo disponível que a família pode lhe assegurar, liberando-o de das necessidades econômicas que é a condição de acumulação inicial (BOURDIEU, 1979). O fato da mãe e do irmão mais velho apoiarem-no para estudar no conservatório induz ao pensamento de que houve um apoio importante na media em que liberou o agente de necessidades econômicas, ao mesmo tempo em que lhe possibilitou tempo livre para dedicar-se aos estudos necessários e o conseqüente acúmulo de capital.

Algo interessante é que o houve a possibilidade de estudar violão clássico e popular. Na primeira opção com o professor José Mário de Araújo, na segunda com o professor Marco Túlio. A escolha foi pelo estudo do violão clássico, e isso não se deu por acaso. Sobre isso ele nos conta:

[...] entre 11 e 15 anos eu fazia parte do coral da igreja e no domingo a noite; e era por isso que eu ia no domingo a noite, tinha um grupo católico que cantava e tocava muito bem. Eles tinham bateria, baixo, violão e vozes; lembro que eles faziam uns arranjos vocais bem interessantes. O violonista tocava muito bem e de forma intuitiva; junto com os acordes ele fazia a melodia, isso usando palheta, e o principal: era muito bonito o que ele fazia

no instrumento, isso me chamava muito atenção. [...] Bem, com 15 anos a referência de violão popular que eu tinha era de um violão mal tocado. [...] quando eu fui fazer a escolha entre violão clássico e popular eu pensei bem [...] dos colegas que eu conhecia e que diziam tocar violão popular, esses não se preocupavam com alguns detalhes, tocavam sem muito cuidado. Hoje estudando eu vejo que cada um tem o seu estilo, e não costumo separar violão clássico e popular. Talvez eu perceba funções diferentes, mas com igual nível de importância (Marcelo Mateus).

Na fala do agente mais uma vez nos deparamos com as primeiras experiências musicais que se fazem presentes. Ao integrar o coral da igreja ele teve a possibilidade de conhecer um grupo musical católico que chamava a sua atenção pelos arranjos, que eram na opinião dele bem elaborados. O violonista embora tocasse de palheta⁸² fazia os acordes e a melodia simultaneamente. O agente por meio do seu relato nos faz constatar que o resultado sonoro lhe despertava muito interesse. Com 15 anos de idade ele já tinha algumas referências musicais, e o violão popular estava associado a uma má execução⁸³. A escolha pelo violão clássico se deu em virtude da sua maneira de percebê-lo, associando-o a um estilo que exige um maior grau de sofisticação e aprimoramento técnico. No momento da escolha ele também se remete ao violonista que tocava com uma boa execução musical na igreja, assim, acaba optando pelo estudo do violão clássico. Dessa forma é possível constatar que o *habitus* outrora incorporado por meio da família e de uma trajetória social, exerceu forte influência na escolha do agente para estudar violão clássico.

A partir da sua escolha o agente passa a estudar violão com o professor José Mário de Araújo. Esse fato ficou marcado no percurso profissional do agente pelas influências musicais que estão presentes até hoje na sua maneira de tocar. A seguinte fala, que discorre sobre a experiência de estudar no CMAN com o professor José Mário de Araújo, atesta nossa explicação:

Foi muito bom porque estudar com o Mário foi uma coisa sensacional, o tipo de toque que eu tenho e o jeito de tocar, isso eu devo muito a ele, além do gosto de ouvir música (Marcelo Mateus).

⁸² A técnica do violão tradicional não consiste em tocar de palheta, ela propõe o toque com os dedos indicador, médio e anelar (mão direita). A maneira de tocar utilizando os dedos e palheta é chamada de técnica híbrida. Essa técnica específica foi abordada como objeto de estudo na dissertação de mestrado de Marcos Maia da Silva. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000432841&opt=3>>. Acesso em 15/05/2012.

⁸³ A referência é descrita por ele; tratava-se dos amigos que tocavam violão popular. Sabemos que as fronteiras entre violão clássico e popular não são bem estabelecidas. Existe uma distinção relacionada ao tipo de repertório que é tocado (tradicional ou de música popular). O fato de tocar música popular não quer dizer que exista por parte do intérprete uma má execução. Exemplos de violonistas que tocam música popular com uma ótima execução não são difíceis no Brasil, a exemplo: Marcus Tardelli, Paulo Bellinati, Marco Pereira, Alessandro Penezzi, dentre outros.

A forma como o violonista toca o instrumento é um capital simbólico importante. Esse capital está diretamente relacionado com o tipo de toque, que por sua vez influi na sonoridade, no timbre que se obtêm a parti dele; com o jeito de pensar e interpretar uma determinada obra musical, e até com o gosto do violonista com relação às obras que pretende executar. A contribuição do professor José Mário é evidente, mas na entrevista percebemos que o entrevistado faz algumas críticas sobre a maneira como ele percebia o ensino musical no CMAN, no tempo em que esteve nesta instituição.

[...] o Conservatório tinha uma estrutura organizacional que na minha opinião, não privilegiava muito essa coisa da música ser viva e dos jovens se envolverem com música. Isso é uma coisa que hoje eu priorizo muito, essa coisa da pessoa ser mais autônoma, mais ativa, compor, e isso não era muito incentivado. O que eu lembro é que tinha aquele recital com mais medo do que música, ou seja, a coisa acabava não sendo tão musical. A ideia é que o iniciante não conseguia ser musical, tocar bem e que tinha que ter uma técnica boa, acertar as notas. Hoje eu até costumo dizer que as pessoas se preocupavam mais em acertar notas, mas sem uma preocupação musical [...] (Marcelo Mateus).

Essas preocupações em torno do envolvimento com a música por parte dos jovens, da intenção musical, da prática de atividades como a composição, refletem uma maneira de pensar do hoje professor Marcelo Mateus. Ele considera importante uma escuta ativa e se mostra reflexivo diante da metodologia adequada ao ensino musical. No trecho a seguir ele tece mais algumas críticas, direcionadas ao modelo de ensinar de alguns professores do CMAN.

Os professores que eu tive contato, principalmente o José Mário, tinham essa vontade de fazer música, mas eles estavam presos a um jeito de fazer, a uma metodologia que não ajudava; essa coisa de dizer que nota é essa, que intervalo, essa coisa de privilegiar o ouvido absoluto, essa necessidade de tempo integral meio que prejudicava o aprendizado dos estudantes. Aconteceu um caso de um aluno que estava muito nervoso para tocar e usou o violão de um colega que havia tocado antes. A questão é que essa música tinha a 6ª corda afinada em ré e a que ele ia tocar a 6ª era em mi. O resultado é que ele tocou a música toda sem perceber isso, a digitação estava certa, mas o resultado sonoro era outro diferente, ou seja, ele não ouvia (Marcelo Mateus).

Essa crítica é relevante quando pensamos que uma boa escuta pode estar associada ao fazer musical consciente. O educador musical inglês Swanwick (2003) ensina que o bom professor de música deve sempre ter a preocupação de despertar a consciência musical do aluno. Ele assim nos orienta:

Um dos objetivos do professor de música é trazer a consciência musical do último para o primeiro plano. Quando a música soa, seja lá quem a faça e quão simples ou complexos os recursos e as técnicas sejam, o professor musical está receptivo e alerta, está realmente *ouvindo e* espera que seus alunos façam o mesmo. A menor unidade musical significativa é a frase ou o gesto, não um intervalo, tempo ou compasso (SWANWICK, 2003, p.57).

A percepção do agente converge com a de Swanwick (2003), no que concerne a importância dada à consciência musical do aluno por meio de uma escuta atenta. Isso nos mostra influência de uma forma de pensar a educação musical, e que foi assimilada no decorrer do percurso do agente. Além do contexto escolar, percebemos dois momentos importantes que influenciaram musicalmente o agente. O primeiro a experiência de cantar no coral da UFC, o segundo refere-se a sua participação em um festival de violão, conforme ele nos conta:

No meu caso eu percebo hoje que fui ter uma escuta mais apurada quando comecei a me envolver com o canto coral na UFC. Antes eu me preocupava muito com aspectos técnicos, mas pouco com os elementos musicais. Em um dos festivais de violão que eu participei o João Luís⁸⁴ ouviu os estudantes tocarem e eu estava entre eles. O que acontecia é que geralmente ele ouvia os estudantes tocarem e dizia: - tecnicamente está perfeito, mas vamos fazer música. Aquilo me deixava intrigado, mas o fato é que ele tentava explicar o sentido das frases, dar outro sentido a interpretação, e acabava deixando a música mais agradável de ouvir; isso mudou a minha maneira de pensar como músico e professor (Marcelo Mateus).

Na fala do agente é possível perceber, que a partir das experiências por meio do canto coral, ele passa a ter outras preocupações no momento em que se estabelece o discurso musical. A questão não era mais apenas resolver problemas técnicos relacionados à execução, mas tornar a música agradável, extraindo dela os recursos necessários para esse fim. Nessa perspectiva Swanwick (2003) afirma que, “o método específico de ensino não é tão importante quanto nossa percepção do que a música é ou o que ela faz”(SWANWICK, 2003, p.58). Para o referido autor “ao lado de qualquer sistema ou forma de trabalho, está sempre uma questão final – isso é, realmente, *musical*? Existe um sentimento que demanda caráter expressivo e um senso de estrutura naquilo que é dito?” (Ibid., p.58).

Relacionando a fala anterior do agente e a citação de Swanwick (2003), é possível constatar que as experiências de Marcelo Mateus no canto coral da UFC passaram a influir em uma forma de pensar enquanto músico, professor e violonista. A figura do professor se apresenta como alguém crítico, que passou a vislumbrar outras formas de aprender e ensinar

⁸⁴ João Luís de Rezende é um dos expoentes do violão na contemporaneidade. Ao lado de Douglas Lora forma o “Brasil Guitar Duo”, um duo de violões que tem se apresentado com frequência no palcos do Brasil e exterior.

música. Essa nova forma se perceber como músico e de compreender o discurso musical, foi sendo construída a partir das experiências no CMAN e no coral da UFC. Como professores de violão Marcelo Mateus aponta dois que foram os principais. José Mário de Araújo no CMAN e Marco Túlio no período em que esteve no curso de licenciatura em música da UFC.

Pesquisando sobre a vida de José Mário foi possível constatar que antes do conservatório o ensino de violão se dava por meio dos cursos livres. Ele foi aluno de Oscar Cirino, um violonista e professor cearense que se dedicou ao ensino do instrumento. Em 1964 ele ingressou no CMAN e após a sua formatura ele fundou a cadeira de violão clássico⁸⁵ nessa mesma instituição. José Mário obteve muito reconhecimento como violonista por meio das suas idas aos Seminários internacionais de violão na Faculdade Palestrina, no Rio Grande do Sul. No Jornal O Povo de 28 de agosto de 1978, temos o registro de quando se começou a pensar diferente sobre a postura do violonista em relação ao instrumento em Fortaleza.

Tendo participado recentemente do X Seminário Internacional de Violão em Porto Alegre, o professor cearense José Mário de Araújo, do Conservatório de Música Alberto Nepomuceno, considerou o referido como um encontro de diversos representantes de países trazendo as mais modernas informações de como se desenvolve a técnica violonística na atualidade. A maneira de colocar o violão (na posição anterior o aluno é que tinha de curvar-se sobre o violão, agora o violão é colocado de tal maneira que fica acomodado ao físico do executante), foi a inovação principal apresentada. Esta posição evita, segundo o professor José Mário, dores no corpo, como antigamente causava. Ele cita o professor e violonista concertista uruguaio Abel Carlevaro. Como criador do estilo o professor Abel é também elaborador de método para violão, dentro dos novos moldes. Afirma o professor José Mário que há realmente razão para esse tipo de postura do executor de violão, porque com essa inovação, que ele já está aplicando no processo de aprendizagem de seus alunos, sentiu melhora na prática de tocar violão. Disse ainda que cresceu também o número de interessados em aprender a tocar conforme o novo método aplicado (O POVO, 28 de agosto de 1978).

Percebemos por meio de outros jornais que o professor José Mário foi uma figura muito importante no ensino de violão de Fortaleza. Marcelo Mateus que foi um de seus alunos relata que mesmo entre outros professores de violão seu trabalho gozava de reconhecimento. Por meio do seu discurso e de outras fontes, foi possível constatar que havia duas maneiras de pensar o violão e que eram tidas como distintas: o violão clássico e o popular. Nesse relato ele conta que:

O Marco Túlio incentivava que estudássemos com o José Mário, ele dizia que isso iria ajudar muito. Mas hoje eu vejo que essa forma de pensar pode ser um problema, essa maneira de pensar o violão de forma muito separada,

⁸⁵ Fonte: Jornal Diário do Nordeste de 26/03/1992.

o violão erudito e o violão popular. Minha opinião é que isso pode até limitar o músico violonista. No meu percurso de violonista houve experiências importantes; a de ter estudado com o Zé Mário, com o Marco Túlio e de ter tocado no quarteto de violões da universidade, até porque hoje eu também ensino música em conjunto na universidade, só que eu faço arranjos específicos para eles. Componho para os alunos pensando em algo mais agradável de ouvir e ao mesmo tempo fácil de tocar. Com o Zé Mário, o Marco Túlio e até no quarteto a leitura era o aspecto principal, hoje eu priorizo a escuta, a técnica exigida é mais simples e a leitura é algo que vem depois (Marcelo Mateus).

Nesse momento da entrevista o agente entrevistado revela alguns pontos importantes. O fato de ter estudado com dois professores de violão proporcionou a ele uma visão mais ampla em torno do instrumento. Esta forma de perceber compreende que a limitação a um estilo (clássico ou popular) pode limitar o violonista. O fato de ter integrado o quarteto de violões da UFC foi uma experiência muito significativa e que se reflete hoje na prática docente desse agente. O tempo e as experiências ao longo do percurso formativo do agente revelaram suas influências, quando este afirma que leitura musical e a técnica são agora suas preocupações posteriores.

Por meio dessa entrevista pôde-se constatar que o capital adquirido por meio das diversas formações podem se converter em vantagens para o agente no campo. Mais uma vez o CMAN se mostrou presente na formação de um violonista, mostrando que essa instituição teve um importante papel para os agentes. Marcelo Mateus começou sua formação em casa, depois tiveram os grupos de música, o coral da igreja, o CMAN e as aulas com o professor José Mário. Por último teve a universidade e as aulas com o professor Marco Túlio. Nesse momento percebemos que Marcelo Mateus não se formou apenas no curso de licenciatura em música da UFC, ele já vinha sendo formado.

Os capitais adquiridos ao longo do seu percurso foram convertidos em vantagem e hoje ele ocupa a posição de docente no Ensino Superior do Ceará. Os agentes se movem e nesse processo as instituições exercem um importante papel, chama-se atenção aqui para os graus de intimidade que se têm com os seus currículos. O fato de ter ingressado na graduação já tendo tido um contato prévio com música, além de uma formação dentro de uma instituição importante no ensino de música do Estado, foi de suma importância para o agente. Mais tarde ele pôde converter o que foi acumulado em vantagem. No momento do seu ingresso como docente da UFC, já estava consolidado o campo violonístico no Ensino Superior do Ceará. Houve um percurso anterior que já foi discutido aqui, nele os agentes e instituições exercem um importante papel na constituição e legitimidade dos capitais válidos no campo.

5.4 Entrevista com Marco Túlio

Figura 26 – Marco Túlio



Fonte: COSTA, Marco Túlio Ferreira, 2012.

Marco Túlio Ferreira da Costa é violonista e professor do Curso de Licenciatura em Música da UFC desde 1994. Natural da cidade de Fortaleza-CE, ele é autor do livro “Para o violão popular” (1995), responsável pela revisão musical, diagramação e prefácio da obra “14 peças para violão” do violonista Nonato Luiz. Graduado em música pela UECE, ele é também mestre em performance pela Northern Illinois University (2004) e Doutor em Educação pela UFC (2010).

As “capacidades” podem definir a posição do sujeito no espaço social, e essas por sua vez repousam sobre a posse de capital cultural. Os professores universitários são detentores dessa espécie de capital, cujo nível determina o espaço que ocupam no campo de poder (Bourdieu, 2011). O *habitus* é uma categoria capaz de orientar o sujeito no sentido da busca por posições e obtenção de graus variáveis de sucesso ou insucesso escolar. A ocupação dos espaços se dá muitas vezes de acordo com o acúmulo de capitais convertidos posteriormente em vantagens, mas também mediante as seleções que os agentes foram submetidos já desde a primeira infância.

Analisando o percurso formativo do agente em questão, foi possível constatar que a influência familiar é um fator de muita relevância para a sua vida profissional. Por meio da família é despertado ainda cedo o gosto pela música. O ambiente sonoro proporcionado por essa instância veio a favorecer certo grau de intimidade com obras musicais de nomes consagrados da música brasileira, como é o caso de Pixinguinha, Noel Rosa, Lamartine Babo e Ary Barroso. A intimidade com a obra desses compositores viria a se converter mais tarde

em um importante capital que aliado a outros fatores, foi capaz de se traduzir em uma posição de domínio que é ocupada pelo agente dentro do campo⁸⁶.

As primeiras experiências musicais de Marco Túlio se aliaram a outras posteriores e juntas, possibilitaram-no transitar com muita desenvoltura enquanto instrumentista, por diversos gêneros e estilos brasileiros⁸⁷. O fato de ser professor da UFC, autor do livro “Para o violão popular” (1995), de ter realizado a revisão musical e o prefácio da obra “14 peças para violão” do violonista cearense Nonato Luiz⁸⁸, são alguns feitos que apontam para a posição de domínio ocupada pelo agente no campo universitário. Na obra intitulada *Homo academicus*, Bourdieu (2011) aponta alguns indicadores que podem conduzir um agente a ocupar posições dominantes no campo universitário: O *habitus*, o capital econômico e cultural, o estabelecimento de ensino frequentado, o fato de pertencer a uma instituição ou comitê, participações em bancas de concurso, as citações, publicações, são alguns exemplos.

Antes de chegar à docência do Ensino Superior ocorreram alguns fatos importantes na vida desse agente. Pensando na relação entre o percurso formativo e o espaço ocupado por ele no campo, pretende-se defender o argumento de que não é apenas no concurso público que ocorre a seleção para docente. As oportunidades, os níveis diferenciados de capital adquiridos, as experiências prévias com situações que tenham relações diretas e indiretas com a escolha profissional, são alguns fatores importantes que devem ser analisados. Os primeiros contatos com a música e onde eles se deram é algo relevante para a análise do pesquisador. Pensando dessa forma é que já no início da entrevista, buscou-se conhecer sobre a maneira como ocorreram as primeiras experiências com a música. Isso é relatado pelo agente da seguinte forma:

Foram em casa por meio do meu pai que gostava muito de escutar música, e eu ficava muito tempo com ele. Foi por meio dele que eu conheci

⁸⁶ Na obra intitulada *Homo Academicus* Bourdieu (2011) afirma que os professores universitários estão em uma posição de relativo domínio no campo da produção cultural. Isso decorre até certo ponto do fato deles possuírem uma forma institucionalizada de capital cultural, que lhes assegura uma carreira burocrática e rendimentos regulares, deixando-os assim próximos dos altos funcionários que gozam de respeitabilidade, condecorações, títulos de oficial de reserva, etc. Pensando dessa forma, é possível afirmar que eles estão em um lado oposto aos escritores e artistas que se chamam “livres” ou *free-lance*.

⁸⁷ O pesquisador faz essa afirmação tendo como base alguns shows do violonista e professor Marco Túlio em que se fez presente. O agente em questão além de professor da UFC toca em casas noturnas, acompanhando cantores e outros instrumentistas no cenário musical de Fortaleza.

⁸⁸ Nonato Luiz é um renomado compositor e violonista cearense, dono de uma obra musical com atualmente cerca de 540 composições. Seu repertório violonístico contempla desde gêneros e estilos “universais” (valsas, minuetos, prelúdios, estudos) e estrangeiros (blues, flamenco) até os gêneros tipicamente nordestinos (baiões, xotes e frevos). Devido ao seu convívio com a música erudita, iniciado na adolescência, e sua admiração especial pela música barroca, observa-se que, além de todas as linguagens musicais citadas, muitas de suas peças guardam também fortes relações com esse universo musical. Disponível em www.nonatoluiz.com.br. Acesso em 06/08/2012.

Pixinguinha, Noel Rosa, Lamartine Babo, Ary Barroso. Ele fazia uma coleção chamada de MPB que eram uns discos que nós escutávamos em uma radiola de pilha que tinha em casa [...] (Marco Túlio).

Uma análise mediante a praxiologia de Bourdieu não pode deixar de considerar esse aspecto tão relevante que é a influência familiar. As primeiras experiências e contatos com determinadas situações orientam o sujeito no sentido de dotá-lo de um senso prático. Este por sua vez, consiste em um sistema de preferências, de percepções e disposições em torno do que se faz e de como proceder diante das situações. Ele é capaz de proporcionar a capacidade de fazer previsões a partir da intimidade que se tem com as regras do jogo – “como escolher entre um estabelecimento de renome em declínio e uma escola inferior em ascensão?” (BOURDIEU, 1996). Pensando nesse sentido, o *habitus* é uma categoria importante dentro desse processo e traz consigo “[...] a lei de sua direção e de seu movimento, o princípio da ‘vocação’ que as orienta em direção a tal instituição ou a qual disciplina [...]” (BOURDIEU, 1996, p.43).

A origem familiar e o capital adquirido por meio dessas relações são fatores de muita relevância, para investigar o *habitus* e o percurso formativo do agente. A posição ocupada no campo depende em parte dos níveis diferenciados de capitais, das oportunidades e vivências que somados, são fatores que explicam em parte o porquê das escolhas, dos objetivos almejados e posteriormente alcançados. Na entrevista realizada junto a esse agente ficou constatado que havia um ambiente musical muito favorável na família. O pai era arquiteto e também um grande apreciador de música, tinha coleção de discos e frequentava espetáculos musicais. O violão era um instrumento apreciado por ele e conforme o relato do entrevistado: o pai foi a um recital em que se apresentou o violonista Dilermando Reis⁸⁹. Sobre esse fato o agente relata:

Meu pai era arquiteto, mas ele gostava muito de música. Ele se formou na época no Rio de Janeiro porque não tinha arquitetura aqui, e ele me conta que l  assistiu a um show do Dilermando Reis, volto a dizer que ele gostava muito de música embora não tocasse nenhum instrumento. Lembro que ele disse que no show o Dilermando tocou uma música com o violão deitado e eu nunca esqueci essa história (Marco Túlio).

Esse evento é descrito pelo agente como algo muito significativo; ele nunca esqueceu a história de que Dilermando tocou com o violão deitado, tendo inclusive na ocasião da

⁸⁹Violonista e compositor. Foi professor de violão do ex-presidente do Brasil Juscelino Kubitschek. Atuou na Rádio Clube do Brasil e posteriormente na Rádio Nacional. É provavelmente um dos instrumentistas ligados ao violão mais populares no Brasil. Algumas de suas composições estão disponíveis na internet, sendo executadas por violonistas consagrados no cenário mundial.

entrevista gesticulado a maneira com que o seu pai outrora lhe demonstrou. Diante do que já foi exposto é possível afirmar que a influência familiar possibilitou ao agente importantes experiências musicais. A ida do pai a um concerto de Dilermando Reis é relatado como algo marcante e não por acaso, mais tarde Marco Túlio viria a se interessar pelo violão, se tornando inclusive em um momento posterior professor desse instrumento. Na entrevista também foi possível perceber outro momento importante; trata-se das interações musicais com os colegas que residiam próximo a ele, foi a partir daí que ele começou a tocar instrumentos musicais. Isso é descrito da seguinte maneira:

Depois, junto com os meus amigos vizinhos de infância, nós tínhamos dois *hobys*; jogar futebol e batucar, só que na batucada não tinha instrumento de corda, aí por conta disso eu comprei um cavaquinho e fui tentar aprender. Eu só sabia 3 ou 4 acordes e tinha um outro amigo que sabia as letras. Ele ficava cantando e eu tentando acompanhar. Depois de um tempo teve uma pessoa que apareceu tocando violão, e quando eu vi o instrumento pela primeira vez de cara eu tive muito interesse. Depois essa pessoa disse para eu levar o violão para casa e toquei para o meu pai e minha mãe. Ela me vendo tocar disse que se eu quisesse aprender eu não ia ser na rua, tinha que ser no conservatório (Marco Túlio).

Além do pai, o irmão de Marco Túlio é outra influência que marcou o percurso desse agente. Ele relata que com o irmão foi assistir ao primeiro show, na mesma fala também revela um pouco sobre como ele aprendia as músicas no violão, e de como foi sendo incorporado o seu gosto musical.

O primeiro show que eu fui na minha vida foi com o meu irmão, foi do Milton Nascimento, “Sentinela”, eu nunca esqueci. Ele disse que de que era o show de um artista conhecido, o Milton Nascimento, aí eu disse que não conhecia, foi quando ele começou a cantar as músicas e eu percebi que as conhecia, só não sabia que eram do Milton Nascimento. Rapaz eu me lembro demais desse show, ele estava todo de branco, boné branco e o nome do show “Sentinela”. O pessoal da minha rua tinha um gosto musical que era Ivan Lins, Elis Regina, Milton Nascimento, João Bosco, Chico Buarque, Toquinho, Vinícius; eu cresci tocando esses caras, eu tinha *vigu*⁹⁰ que da Elis Regina, Ivan Lins, Milton Nascimento, Gonzaguinha. Essas *vigus* eram umas revistas maiores que tinham as cifras. Então o gosto musical da gente era esse aí, eu também toquei muito Fagner. Nessa época a coisa era bem diferente do que é hoje, muitas músicas tínhamos que aprender ouvindo porque não tinha livro, internet e o disco, você tinha que ficar voltando a agulha, tudo isso dava muito trabalho, isso tudo foi muito importante na minha formação (Marco Túlio).

⁹⁰ Revistas contendo a letra e a cifra das músicas. Cifra é a representação dos acordes por meio de desenhos do braço do instrumento. Muitos violonistas que começaram a aprender tocando música popular tiveram esses *vigus*. Nos dias de hoje a aprendizagem ocorre também por outros meios: Vídeo aula, internet, programas de computador são alguns exemplos.

Nesse relato é possível perceber que depois da família, os amigos de infância também tiveram relativa importância para o agente. O fato de aprender muitas músicas ouvindo, proporcionou ao agente desenvolver sua percepção musical antes mesmo de ingressar em uma instituição especializada no ensino de música. Esse capital adquirido provavelmente se converteu em vantagem no momento em que ele precisou dessa habilidade no contexto escolar. Vale lembrar que Percepção musical, teoria e solfejo são algumas disciplinas que estão diretamente relacionadas à escuta musical. Para se tornar um bom músico é importante não apenas saber tocar, mas ter uma escuta apurada. No momento em que Marco Túlio revelou que aprendia muitas músicas ouvindo, o pesquisador fez uma associação entre essa prática e as disciplinas anteriormente citadas. É provável que esse treinamento anterior tenha lhe proporcionado maior familiaridade e um conseqüente sucesso nas disciplinas relacionadas à teoria e percepção musical, dentro do contexto escolar.

Algo também digno de ser ressaltado, já que aparece nas falas anteriores do agente, é o fato de que no universo da música popular é comum o músico acompanhar cantores e outros instrumentistas. Ele também descreve suas primeiras experiências nessa prática de acompanhamento e diz que ao tocar violão para seus pais, a sua mãe lhe sugeriu que o aprendizado do instrumento ocorresse no conservatório. Sobre esse episódio importante ele conta:

A minha mãe foi muito importante. Embora o meu pai fosse um cara com mais escolaridade; ele falava inglês, francês, foi estudar no Rio de Janeiro na década de 1950, era filho de deputado, foi a minha mãe, que era professora primária, que teve a lucidez de dizer que se eu quisesse aprender não ia ser na rua, seria no conservatório (Marco Túlio).

Percebe-se aí que o CMAN gozava de prestígio não apenas entre os músicos, tendo em vista que a mãe do agente não tocava nenhum tipo de instrumento musical. Por meio desse relato percebe-se que a mãe do agente considerava importante o aprendizado dentro de um contexto escolar. Essa escolha foi de fato muito importante, porque o ingresso no CMAN permitiu ao agente adquirir uma forma institucionalizada de capital cultural, algo imprescindível na carreira de professor universitário.

A partir do ingresso no conservatório esse agente começa a adquirir essa espécie de capital cultural institucionalizado, algo reconhecido por quem tem o poder de dar reconhecimento perante a sociedade⁹¹. Na época em que o agente se matriculou no

⁹¹Pierre Bourdieu em sua obra “A reprodução”, aponta a escola como uma instância capaz de proporcionar ascensão social, ao mesmo tempo em que também contribui para manter as diferenças existentes.

conservatório o curso tinha a duração de 8 anos, nesse período ele também ingressou no Curso Superior de música da UECE, ele assim relata:

Minha mãe me presenteou com um violão e me matriculou no conservatório onde eu fiquei por dez anos, eu entrei lá em 1979. Lá eu fiz dois anos de violão clássico, mas eu não gostei porque queria tocar música popular e na época não tinha. Eu fiz no conservatório o curso de teoria musical que tinha duração de oito anos, depois eu ingressei como professor e fiquei lá por vários anos, depois disso foi a época dos concursos. Eu fazia conservatório e UECE ao mesmo tempo. Estudava no conservatório a tarde, e na UECE nos turnos da manhã e noite, nessa época tudo funcionava no mesmo prédio (Marco Túlio).

Esse pequeno relato possibilita constatar que o *habitus* musical adquirido se chocou com o currículo musical oferecido no conservatório, no que se refere ao ensino de violão. Ele afirma que o seu gosto estava voltado para tocar música popular, mas que o ensino de violão clássico não proporcionava essa prática. No início do presente trabalho falou-se um pouco dessa diferença entre violão clássico e popular, algo que na prática não existiu desde que o violão começa a se afirmar como instrumento de concerto no Brasil.

No processo de pesquisa, foi possível constatar que a cadeira de violão clássico foi criada no CMAN em um momento em que o instrumento buscava se afirmar nessa instituição. O CMAN tinha forte tradição no ensino de piano e como o seu repertório era de origem europeia, entende-se que para inserir o violão nessa instituição seria necessário que ele estivesse ligado a um repertório de concerto tradicional⁹².

José Mário de Araújo foi o fundador da cadeira de violão clássico no CMAN, numa época em que o instrumento buscava se inserir em uma instituição de referência no ensino de música em Fortaleza. É possível afirmar que foi com o professor José Mário que começou o ensino institucionalizado de violão em Fortaleza. No CMAN houve inicialmente a cadeira de violão clássico, mais ligado a um repertório de tradição europeia, posteriormente Marco Túlio

⁹²Dudeque (1994) considera o século XX o mais importante período para história do violão. No final do século XIX o luthier Antônio Torres Jurado (1817-1892) desenvolveu o violão dentro dos padrões conhecidos atualmente. Francisco Tárrega (1852-1909) deu contribuições muito valiosas para o desenvolvimento técnico e musical do instrumento, sendo estas fundamentais para o que foi chamado por muitos como o “renascimento do violão”. Já no século XX Andrés Segovia foi a maior personalidade ligada ao instrumento e teve um duplo papel no desenvolvimento do violão: “[...] o de ampliar o repertório através de obras por ele comissionadas a outros compositores e o de grande divulgador destas obras. Segovia alcançou seus objetivos, conseguindo firmar o violão como um instrumento sério de grande prestígio nas salas de concerto”. (DUDEQUE, 1994, p.85). No contexto do CMAN constatamos por meio de algumas fontes encontradas, que o professor José Mário de Araújo provavelmente percebeu que o chamado “violão clássico” funcionaria como uma estratégia importante para inseri-lo em uma instituição que prezava muito o repertório de tradição europeia. Rotulando de violão clássico haveria de forma natural uma associação entre o instrumento e um repertório tradicional de concerto. Não é por acaso que o ensino de “violão popular” só faria parte do currículo muito tempo depois, por meio do professor Marco Túlio. Atualmente no CMAN não há essa dicotomia, existe a cadeira de violão.

deu início ao ensino de violão popular. É dentro de um contexto histórico e social que passa a existir a divisão entre violão erudito e popular no Ceará. Para melhor explicar esse fato vale lembrar que o trabalho de Costa (2010)⁹³ mostrou que a vinculação do Clube do Violão a escola de Tárrega foi uma estratégia para dar legitimidade aquela sociedade artística. A escola de Tárrega era reconhecida e tinha legitimidade no meio violonístico, daí eles terem tido a ideia de vincular o Clube do violão a essa suposta escola⁹⁴. José Mário de Araújo deu um passo importante para a inserção do ensino de violão na universidade a partir da fundação da cadeira de violão clássico no CMAN. Dentro de uma instituição como o CMAN, onde prevalecia o ensino de piano, este por sua vez ligado principalmente a um repertório de tradição europeia, o termo violão clássico deu maior legitimidade a um instrumento que historicamente teve uma forte ligação com a música popular no Brasil. A partir do momento em que o ensino de violão teve início no CMAN, a prática pedagógica ligada a esse instrumento passou a ser institucionalizada.

O primeiro curso de música em nível Superior no Ceará foi o da UECE. Ele começou a funcionar sem um professor de violão e com vários professores de piano. Pensando nesse contexto a fala de Marco Túlio esclarece:

O Zé Mário na década de 70 ficou insistindo com o ensino de violão e ele teve o apoio do Maestro Orlando Leite que na época era diretor e deu total apoio para a criação da cadeira de violão clássico no conservatório. Posso dizer que nessa época o violão era marginalizado e estava associado a boemia, e se você analisar em 1975 o curso de música da UECE era formado por professores do conservatório (Marco Túlio).

Essas questões estão ligadas a uma série de fatores que se relacionam a constituição de um campo violonístico no Ceará, e que foram se revelando no decorrer da pesquisa. Na revisão de literatura foi visto que o violão era um instrumento marginalizado antes de entrar na academia. No Ceará, não foi muito diferente, a prática violonística passou a ter maior legitimidade quando passa a fazer parte do currículo do CMAN, e mais tarde da universidade. Dentro desse contexto não se pode deixar de mencionar, que o maestro Orlando Leite deu uma grande contribuição no que se refere à inserção e à difusão do ensino de violão no Ceará, quando deu o seu apoio enquanto diretor do CMAN, para que naquela instituição fosse criada a cadeira de violão clássico.

⁹³Marco Túlio Ferreira da Costa é o agente em questão.

⁹⁴O pesquisador fala em “suposta escola” pelo fato de Tárrega não ter deixado nenhum método que abordasse os seus princípios técnicos interpretativos.

A fala anterior de Marco Túlio revelou que os primeiros professores do Curso Superior de Música da UECE eram os mesmos do CMAN. Foi então indagado sobre o porquê do professor José Mário de Araújo não ter ingressado naquele corpo docente. O agente em questão respondeu que foi pelo fato deste não ter Curso Superior. Ele explicou que José Mário ainda tentou ingressar por meio do título de notório saber⁹⁵, mas não obteve êxito no processo de obtenção desse título⁹⁶.

Voltando a entrevista de Marco Túlio, sua fala revelou outro aspecto importante relacionado à sua formação enquanto violonista. Trata-se do período em que fez o curso de mestrado em música na área de performance nos EUA. Aqui se percebe mais uma vez a influência do *habitus* no que concerne a sua escolha pela prática da música popular. Paralelo a isso, o fato de ir a outro País estudar exigiu do agente o conhecimento da língua nativa, no caso em questão a inglesa. O contexto em que se deu o aprendizado da língua estrangeira e a sua ida para aos EUA é descrito dessa forma pelo agente:

[...] quando eu era mais novo, tinha uns 14 ou 15 anos minha mãe me matriculou em um curso de inglês. Fiz o primeiro semestre e passei apertado, o segundo também, e depois eu fui reprovado. Muito tempo depois quando deu essa vontade de estudar fora eu comecei a fazer o curso do IBEU e dessa vez eu fiz e paguei o curso todo, paralelo a isso eu também fiz o curso das casas de cultura da UFC. Depois disso teve um americano que foi tocar violino lá no conservatório e tinha uma pessoa que foi acompanhar; era o Dustan Galas que era um guitarrista muito bom que morou na Europa e EUA. Aí eu fui falar com o Dustan e disse que o meu sonho era ir para os EUA. Ele disse que conhecia um professor que era perfeito para mim porque já tinha me visto tocar e sabia que esse professor seria muito bom e sugeriu que eu escrevesse para ele. Bem, eu passei cinco anos em contato com esse professor até eu ir aos EUA. Na primeira vez que eu fui tentar o TOEFL eu fui reprovado, depois eu fui ter aulas de inglês com uma professora que tinha

⁹⁵ O título de notório saber supre a exigência do título de doutor para atuação como docente e orientador em programas de pós graduação “strictu sensu”. Para ilustrar a maneira como se adquire um título dessa natureza transcrevo o Art. 2º da resolução nº 28/98 da UFRGS. Ele determina que: O título de "notório saber" poderá ser concedido a docentes e pesquisadores que tenham experiência e desempenho que os coloquem entre as lideranças do país em suas respectivas áreas de conhecimento, tenham realizado trabalhos reconhecidamente importantes em escala nacional e internacional, com contribuição significativa para o desenvolvimento da área no país, e cujas atividades continuadas contribuam para a formação de novos pesquisadores, nucleação de grupos de pesquisa reconhecidos e fortalecimento de instituições de pesquisa no país. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cepe/legislacao/Res28-98.htm>>. Acesso em 29 Ago 2012.

⁹⁶ Sobre esse fato temos mais duas versões. A Srª Cleomar, esposa de José Mário de Araújo relatou que na época ele tinha muitos alunos no conservatório, e que por esse motivo não quis sair daquela instituição. O médico e violonista Alberto Lima de Souza afirmou que José Mário por não ter o grau de escolaridade exigido ficou impossibilitado de ensinar na universidade, e que Antônio Crivelaro, então diretor dos Seminários internacionais de violão de Porto Alegre lhe propôs um curso a distância, para que José Mário adquirisse a titulação exigida. Algumas fotografias e matérias de jornal atestam a visita de Antônio Crivelaro a Fortaleza e sua ligação com o professor José Mário de Araújo. Vale também lembrar que José Mário frequentou algumas edições dos seminários internacionais de violão de Porto Alegre e que por meio de fontes documentais o pesquisador pôde tirar algumas conclusões no que se refere ao ensino e difusão do instrumento no Ceará. Sobre essa temática pretende-se realizar uma pesquisa futura.

mestrado em língua inglesa, isso lá nos EUA e fiz 12 aulas com ela. Na época eu não tinha bolsa, mas coincidentemente a minha esposa conseguiu um estágio lá; eu aproveitei para estudar já que eu tinha as cartas de aceitação da universidade, mas faltava a proficiência em língua estrangeira. (Marco Túlio).

Alguns pontos são importantes nessa fala. O primeiro se refere ao fato de que quando o agente optou estudar inglês de forma mais séria, essa não era uma língua totalmente desconhecida, fato esse que de alguma maneira pode ter sido favorável. O segundo foi o contato com o guitarrista Dustan Galas, que a partir das suas experiências na Europa e EUA pôde indicar um professor adequado para suas pretensões, voltadas para o estudo da música popular. O terceiro foi a sua esposa ter conseguido um estágio nos EUA, que facilitou ao agente estudar inglês com uma professora nativa, além do contato diário com a língua daquele País. Esses três pontos foram muito importantes para o agente, no sentido de dotá-lo de importantes capitais que foram muito importantes para o seu ingresso no magistério superior. A partir dessas escolhas cabe alertar que elas não foram em si o produto final, fruto de uma decisão momentânea. Elas partiram de algo já incorporado e que contribuíram para esses acontecimentos. Nesse sentido Bourdieu (2007) ensina que:

[...] os agentes são dotados de *habitus*, inscritos nos corpos pelas experiências passadas: tais sistemas esquemas de percepção, apreciação e ação permitem tanto operar atos de conhecimento prático, fundados no mapeamento e no reconhecimento de estímulos condicionais e convencionais a que os agentes estão dispostos a reagir, como também engendrar, sem posição explícita de finalidades nem cálculo racional de meios, estratégias adaptadas e incessantemente renovadas, situadas porém nos limites das restrições estruturais de que são o produto e que as definem (BOURDIEU, 2007, p. 169).

Observando o percurso de Marco Túlio até aqui é possível perceber que o *habitus*, as experiências musicais prévias e os contatos que ele teve com outros agentes no campo levaram-no a fazer escolhas importantes para a sua vida profissional. No início falou-se que houve um apoio por parte da família para que o agente estudasse música. A partir do momento em que houve a necessidade de realizar uma escolha profissional, não houve o mesmo apoio familiar. Por esse fato, paralelo ao Curso Superior de música na UECE ele fez economia na UFC, o questionamento principal da família era, como ele faria para viver de música? Nesse sentido fica evidente que a origem social familiar não estava de acordo com uma formação que não proporcionasse certo *status*. Bourdieu (2010) tratou da hierarquização entre disciplinas, e ainda nos dias de hoje é possível perceber níveis de prestígio diferentes entre cursos no interior da universidade. A escolha por parte do agente de prestar concursos

públicos se dá a partir das interações sociais no interior do campo. Ele contou em entrevista que, essa opção se deu sob a influência da esposa de Marcos Maia, que alegando a possibilidade de um salário fixo conseguiu convencê-lo a tomar essa decisão. Todo esse momento é descrito da seguinte maneira:

[...] embora eu gostasse de música e tivesse decidido por ela, a família toda era contra. A pergunta principal era: Como é que você vai viver de música? Como você vai pagar as contas? Bem, eu até entendo isso baseado no mercado da música; tenho uns amigos que vivem de tocar e aí se eles tocam em uma semana tudo bem, se não, aí coisa fica difícil, ou seja, eles vivem do apurado. E aí o que é que eu fiz? Primeiro eu fiz um curso paralelo ao de música, primeiro matemática e depois economia, depois, com um ano e meio cursando economia eu optei por me dedicar só a música, mas mesmo assim ainda foi muito difícil porque eu fiquei muito confuso. Faltando um semestre para terminar o curso de música eu fiz uma viagem, que também foi muito importante. Eu fui a Inglaterra com um amigo que até ficou mais tempo por lá. Eu percebi que se ficasse por lá eu iria ter que fazer o que outras pessoas que eram estrangeiras faziam: Lavar pratos, vender sorvete, etc, e isso eu realmente não queria. Voltando ao Brasil terminei o curso da UECE e aí houve uma série de concursos para educação artística, já que não havia concursos para professor de música na época. Eu passei no Maracanaú e no Estado, e quem me alertou sobre esses concursos foi a mulher de um amigo meu, a Cristina, esposa do Marcos Maia. Ela disse: Marco Túlio faz o concurso do Estado; e eu perguntei quanto pagavam, e ela tanto; eu aleguei que ganhava mais tocando e dando aula, mas ela rebateu dizendo que era melhor eu ter um dinheiro certo todo mês, eu fui pensar e vi que ela tinha razão. Depois apareceu o concurso da Escola Técnica e eu fiz, mas era para ir ao Cedro e como o salário era mais atrativo e eu não tinha nada certo eu ia, mas na última hora conseguiram uma transferência para Fortaleza e na Escola Técnica de Fortaleza eu fiquei 3 anos e meio; gostei muito de trabalhar por lá. Nesse período me convidaram para dar aula no curso de extensão em música na UFC e eu fui, no mesmo período eu também dava aula no conservatório. [...] Após um período de 6 meses abriram um concurso para professor de violão na UFC e foi quando eu ingressei na universidade. Primeiro eu fiquei trabalhando nesse curso de extensão, depois com a criação do Curso Superior de música eu fui lotado para lá. No ano de 2002 eu ingressei no mestrado nos EUA, e após voltar ingressei no doutorado em educação na UFC onde terminei em 2010 (Marco Túlio).

É possível constatar que a estabilidade da carreira de professor concursado pesou no momento da escolha do agente. Já foi dito que esse aspecto proporciona inclusive uma proximidade com os altos funcionários que gozam de prestígio, reconhecimento e estabilidade econômica. Desde o momento das primeiras experiências com música até o ingresso no magistério do Ensino Superior, o agente teve uma série de eventos significativos, acumulou capitais importantes. Ele foi aluno e professor do conservatório, fundou a cadeira de violão popular naquela instituição, tocou na noite, fez um Curso Superior de música. Tudo isso aliado a um *habitus* incorporado desde a infância explica em parte o porquê da posição

ocupada pelo agente no campo. Sabe-se da complexidade dos fatos sociais e sabendo disso é que não existe a pretensão de afirmar aqui algo que seja a verdade em si, mas um caso particular do possível.

6 CONCLUSÃO: DESVELANDO O CAMPO, CONHECENDO O *HABITUS* E OS CAPITAIS

O desejo de conhecer o *habitus* de professores de violão do Ensino Superior do Ceará trouxe a percepção de que essa categoria tem uma relação direta e indissociável com a noção que se tem de campo e capitais. No decorrer da pesquisa foram sendo desveladas essas categorias, surgindo a partir daí uma série de semelhanças que se referem aos percursos formativos e capitais adquiridos pelos agentes.

A influência familiar para a música foi um aspecto preponderante e que exerceu forte influência na constituição do *habitus* dos professores aqui analisados. O ato de ouvir música em casa, compartilhar dessas experiências musicais com os familiares, foi algo muito significativo para os agentes. Dessa maneira, foram sendo incorporadas ainda cedo disposições, que acabaram se tornando fundamentais para o investimento de tempo em atividades que, ao longo dos seus percursos, ocasionaram um acúmulo de capital cultural. Como aponta Bourdieu (2012) “a acumulação de capital cultural exige uma *incorporação* que, enquanto pressupõe um trabalho de inculcação e de assimilação, *custa tempo* que deve ser investido *pessoalmente* pelo investidor [...]” (BOURDIEU, 2012, p. 74).

O uso das tecnologias foi outro fator importante nesse processo. A radiola, o rádio e os discos de vinil foram instrumentos importantes no que se refere à constituição de um gosto musical. Esse por sua vez acabaria por se manifestar nas escolhas musicais e profissionais dos agentes. Outro aspecto que pode ser destacado mediante esse fato, é referente à aquisição de capital cultural no estado objetivado, estando esse associado a suportes materiais (radiola, discos de vinil, violão, etc.). Nessa perspectiva Bourdieu (1979, p. 4) ensina que:

[...] os bens culturais podem ser objeto de uma apropriação material, que pressupõe o capital econômico, e de uma apropriação simbólica, que pressupõe o capital cultural. Por consequência, o proprietário dos instrumentos de produção deve encontrar meios para se apropriar ou do capital incorporado que é a condição da apropriação específica, ou dos serviços dos detentores desse capital. Para possuir máquinas, basta ter capital econômico; para se apropriar delas e utilizá-las de acordo com sua destinação específica (definida pelo capital científico e tecnológico que se encontra incorporado nelas), é preciso dispor, pessoalmente ou por procuração, de capital incorporado.

A partir de uma história que proporcionou o acúmulo de capitais incorporados e objetivados, os professores aqui analisados foram conduzidos pelos seus familiares mais próximos (mãe, irmãos) para estudarem no CMAN. Esse fato foi de suma importância já que

lhes permitiu adquirirem uma forma específica de capital institucionalizado, considerando também que eles puderam ter o devido apoio para se dedicarem ao estudo da música, conviverem com outros agentes do campo e ao mesmo tempo, exercerem outras atividades enquanto músicos.

O CMAN no início foi uma instituição de relevância para os agentes. Nesse espaço eles puderam fazer parte de um currículo de formação, que envolvia aulas de violão e teoria musical. Assim, eles tiveram a oportunidade de aperfeiçoar a sua arte, ao mesmo tempo passaram a se distinguir no campo – de forma consciente ou não, por estarem em uma instituição de ensino musical reconhecida perante a sociedade. No CMAN, eles estudaram violão com uma figura de suma importância para o ensino institucionalizado de violão no Ceará; o professor José Mário de Araújo. Esse foi o fundador da cadeira de violão clássico no CMAN e segundo relato de Marco Túlio, José Mário teve grande importância nesse processo:

[...] o José Mário quebrou muitas fronteiras porque antes o conservatório era um espaço de pianistas, se você observar as estatísticas dos professores você vai observar que no começo, a maior parte era de piano. O Zé Mário na década de 70 ficou insistindo com o ensino de violão e ele teve o apoio do Maestro Orlando Leite que na época era diretor e deu total apoio para a criação da cadeira de violão clássico no conservatório. Posso dizer que nessa época o violão era marginalizado e estava associado a boemia e se você analisar, em 1975 o curso de música da UECE era formado por professores do conservatório. E por que não tinha professor de violão na UECE? Simplesmente porque os meus professores da UECE eram os mesmos do conservatório (Marco Túlio).

Com a criação do Curso Superior de Música da UECE no ano de 1975, os professores do CMAN passaram a integrar o seu corpo docente. A princípio não houve ensino de violão na universidade, já que José Mário decidiu não ingressar como professor da UECE. Foram mencionadas na pesquisa as versões que envolveram essa escolha, de onde se pôde constatar que ele não quis dedicar o seu tempo a essa atividade, que tinha especificidades diferentes com relação ao CMAN. Na UECE o intuito era o de formar o professor de música, no CMAN o instrumentista. A importância de José Mário reside principalmente no fato de que ele deu início ao ensino institucionalizado de violão e teve muitos alunos. Dessa maneira ele formou violonistas, contribuiu para a formação de gostos e articulou grupos de violão. A pesquisa apontou inclusive que foi José Mário de Araújo que deu início ao ensino coletivo de violão em Fortaleza (ANEXO H).

A fundação da cadeira de violão clássico no CMAN deu início à constituição de um campo violonístico em um âmbito institucional. Como se acredita que a justificativa principal para a contratação de professores na universidade é a demanda existente na sociedade,

entende-se que José Mário foi de suma importância para chegada do Ensino de Violão no Ensino Superior do Ceará. Todos os agentes aqui entrevistados foram seus alunos, tendo sido Marcos Maia o primeiro a ingressar como professor de violão na universidade. A formação violonística desse agente se deu principalmente no CMAN, mas ele também frequentou os seminários de violão da faculdade Palestrina no Rio Grande do Sul com apoio do professor José Mário de Araújo, que chegou inclusive a integrar o seu corpo docente⁹⁷.

Os agentes que foram aqui estudados apresentaram pontos em comum no que se refere à formação musical. Todos eles tiveram uma influência familiar importante para a música, posteriormente estudaram mediante o apoio familiar no CMAN, e por último, ingressaram nas universidades cearenses (UFC e UECE) para adquirirem o título de Graduados em Música. Após a obtenção desse título eles buscaram uma maior ascensão no campo acadêmico. A partir daí cursaram mestrado e doutorado, três se tornaram Mestres e um agente obteve o título de Doutor. Em decorrência disso os agentes adquiram capital cultural no seu terceiro estado; o institucionalizado, fato esse que lhes permitiu prestarem concursos públicos para o ingresso no Magistério Superior. Os títulos conferidos pelas instituições de Ensino Superior permitem aos seus detentores se distinguirem e ingressarem nesse espaço de legitimação e produção de saberes. Pensando desse modo Bourdieu (2012) ensina de forma muito pertinente que:

Com o diploma, essa certidão de competência cultural que confere ao seu portador um valor convencional, constante e juridicamente garantido no que diz respeito à cultura, a alquimia social produz uma forma de capital cultural que tem autonomia relativa em relação ao seu portador e, até mesmo em relação ao capital cultural que ele possui, efetivamente, em um dado momento histórico. Ela *institui* o capital cultural pela magia coletiva, da mesma forma que, segundo Merleau-Ponty, os vivos *instituem* seus mortos através dos ritos de luto. Basta pensar no concurso que, a partir do *continuum* das diferenças infinitesimais entre as performances, *produz descontinuidades duráveis e brutais*, tudo ou nada, como aquela que separa o último aprovado do primeiro reprovado, e institui uma diferença de essência entre a *competência* estatutariamente reconhecida e garantida e o simples capital cultural, constantemente intimado a *demonstrar seu valor* (BOURDIEU, 2012, p. 78).

A partir do ingresso de Marcos Maia no magistério do Ensino Superior no ano de 1988 tem início a constituição desse campo específico. Entende-se que um agente não forma individualmente um campo, mas vale salientar que a partir do momento em que ele alcançou uma posição de domínio, passou a multiplicar conhecimentos, articular outros agentes e gerar pretensões e disputas por parte dos mesmos. Os demais professores que foram aqui

⁹⁷Ver foto no anexo I.

entrevistados foram ingressando um a um no Ensino Superior, dessa maneira contribuindo para a estruturação e expansão desse campo específico.

Falou-se das relações de poder existentes nos campos, e no universitário não é diferente. Existe uma hierarquia nas faculdades que se apresenta de forma explícita em alguns casos, noutros de forma não tão perceptível. Para o ingresso como professor de violão do Ensino Superior é fundamental ter o domínio sobre o instrumento, mas não basta apenas isso. Ao realizarem a escolha pelo Curso Superior de Música e tendo concluído, eles passaram a acumular uma espécie de capital institucionalizado, cuja posse determina a possibilidade de ocupar posições de domínio na universidade. De acordo com Bourdieu (2011, p.103) é “[...] a predominância do poder universitário, fundado no acúmulo de posições que permitem controlar outras posições e seus ocupantes [...]”. Atualmente os agentes coordenam grupos de extensão e exercem outras atividades burocráticas no âmbito acadêmico, o que por sua vez gera ainda mais reconhecimento no interior desse campo. Vale alertar que os agentes analisados estão associados a uma série de aspectos de natureza cultural, o que lhes confere, pela posição que ocupam poderes de ordem também cultural.

Todos os professores entrevistados possuem o título de graduado em música, mestrado ou doutorado, fato esse que aponta para uma busca pela aquisição de capital acadêmico. Ficou constatado a partir das entrevistas que o ingresso no magistério superior se deu mediante uma questão de opção profissional e necessidade de trabalho. O *habitus* se mostrou presente a partir do momento que dotou os agentes de um senso prático, que foi capaz de orientar ações, escolhas e crenças. Marco Túlio e Marcos Maia por questões já apontadas não tiveram o Curso Superior de Música como única opção na universidade. Eles fizeram outros cursos, mas não concluíram, já que o gosto pela música estava muito mais incorporado do que por outras áreas, fato esse que acarretou escolhas e investimentos. O quadro abaixo nos demonstra:

É possível afirmar que as ações que geraram conhecimento e reconhecimento por parte dos pares, bem como, o caminho percorrido pelos agentes até se tornarem estudantes universitários, acabaram por conduzi-los à opção pelo curso de música. Para integrar um campo deve-se saber que “[...] não se entra nesse círculo mágico por uma decisão instantânea da vontade, mas somente pelo nascimento ou por um lento processo de cooptação e de iniciação que equivale a um segundo nascimento.” (BOURDIEU, 2009, p. 110).

A pesquisa permitiu também constatar que o *habitus*, as ações dos agentes e os capitais acumulados por eles, conduziram-nos ao espaço em que estão. O acúmulo de capitais se deu no decorrer de um percurso, na maior parte das vezes, de forma não intencional, considerando que já havia uma série de disposições incorporadas. Assim, não se fizeram

necessárias motivações externas, ou mesmo a crença em torno de uma obrigação necessária. O senso prático, adquirido por meio do *habitus* responde aos questionamentos lançados anteriormente já que ele se apresenta como:

[...] necessidade social tornada natureza, convertida em esquemas motores e em automatismos corporais, é o que faz com que as práticas, em e por aquilo que nelas permanece obscuro aos olhos de seus produtores e por onde se revelam os princípios transsubjetivos de sua produção, são sensatos, ou seja, habilitados pelo senso comum. É porque os agentes jamais sabem completamente o que eles fazem que o que fazem tem mais sentido do que imaginam. (BOURDIEU, 2009, p.113).

A relação entre o *habitus* dos agentes e as instituições fica ainda mais evidente quando se pensa no que elas esperam de seus egressos e o que estes têm a oferecer. Existe um desejo para ingressar na universidade que é mais comum para uns, enquanto que para outros é algo que nem sempre é vislumbrado, e quando existe esse objetivo, o processo é muito mais difícil. Os cursos superiores na maior parte das vezes selecionam os que nele querem ingressar, esperando que aqueles que passaram por esta seleção tenham uma maior familiaridade com aquilo que lhes é ensinado. Dessa maneira, os níveis de sucesso ou insucesso escolar têm suas variantes nos diferentes índices de capital cultural e social, herdados e adquiridos.

O quadro de caracteres dos agentes permitiu ao pesquisador, identificar uma série de aspectos comuns. A influência familiar para a música, o exercício de atividades musicais, os títulos de natureza acadêmica, as publicações, revisões de obras musicais e as instituições frequentadas, possibilitaram aos agentes adquirirem capitais que foram relevantes para o ingresso no magistério do Ensino Superior; o quadro exposto abaixo nos ajuda a perceber.

Figura 27 – Demonstrativo dos caracteres comuns aos agentes

<u>Professores de violão do Ensino Superior no Ceará / Caracteres</u>	Ambiente musical favorável na família	Exercício de atividades como violonista e professor antes do ingresso no Ensino Superior	Títulos de natureza acadêmica	Participação em gravações, recitais e outras atividades musicais	Publicações de artigos, livros e revisão de obras musicais	Participação em grupos de violão antes do ingresso na docência do Ensino Superior	Instituições frequentadas
Marcos Maia	Influência do irmão mais velho que tocava vários instrumentos musicais. Foi a sua mãe que o levou para estudar música no CMAN	Sim. Tocou na noite acompanhando artistas.	Graduação em Música e mestrado em Práticas Interpretativas	Sim. Tem um CD gravado de composições autorais e realizou diversas apresentações musicais	Sim	Sim	CMAN UECE (Graduação) UNICAMP (Mestrado)
Marco Túlio	Por meio do pai conheceu a obra de renomados compositores brasileiros. Eles ouviam música juntos, mas foi a sua mãe que o levou para estudar no CMAN	Sim. Tocou acompanhando artistas e foi professor do CMAN e da antiga Escola Técnica Federal do Ceará, hoje Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará – IFCE.	Graduação em Música, Mestrado em Performance e Doutorado em Educação	Sim. Possui gravações e realizou diversas apresentações musicais como instrumentista	Sim	Sim	CMAN UECE (Graduação) Northern Illinois University (Mestrado) UFC (Doutorado)
Weber dos Anjos	Na sua casa a música sempre esteve presente. A mãe exerceu influência e rádio é descrito pelo agente como um instrumento que muito favoreceu as suas primeiras experiências musicais.	Foi músico da banda do corpo de bombeiros de Fortaleza, atuou como professor na sociedade musical Henrique Jorge e como professor substituto na UECE e efetivo UERN	Graduação em Música, Mestrado em História e doutorando em Educação	Sim, participou da gravação do primeiro disco de Marcos Maia e realizou diversas apresentações musicais como instrumentista	Sim	Sim	CMAN UECE (Graduação) (Mestrado) UFC (Doutorado)
Marcelo Mateus	A mãe e os irmãos mais velhos exerceram uma forte influência para a música. Foi ele que o levou para estudar violão no CMAN	Tocava violão e cantava na igreja *Também atuou como regente coral	Graduação em Música e Mestrado em Educação	Realizou diversas apresentações musicais como instrumentista	Sim	Sim	CMAN UFC (Graduação) UFC (Mestrado)

Fonte: Elaborada pelo autor

Essa ferramenta possibilitou identificar similitudes entre o percurso dos agentes, compreendendo que além de ter o domínio sobre a arte de tocar violão, foram necessários

outros tipos de capitais, como os títulos de ordem acadêmica, as experiências prévias no ensino do instrumento, a participação em grupos de violões, e as aulas de instrumento em um contexto institucional. Percebeu-se dessa forma que houve muitos investimentos por parte dos agentes que demandou tempo, mas se tornou possível por meio de disposições duráveis, incorporadas por meio do *habitus*. Sobre esse aspecto Bourdieu (2012) ensina que:

A acumulação de capital cultural exige uma *incorporação* que, enquanto pressupõe um trabalho de inculcação e de assimilação, *custa tempo* que deve ser investido *pessoalmente* pelo investidor (tal como o bronzeamento, essa incorporação não pode efetuar-se *por* procuração)⁹⁸. Sendo pessoal, o trabalho de aquisição é um trabalho do "sujeito" sobre si mesmo (fala-se em "cultivar-se")⁹⁹.

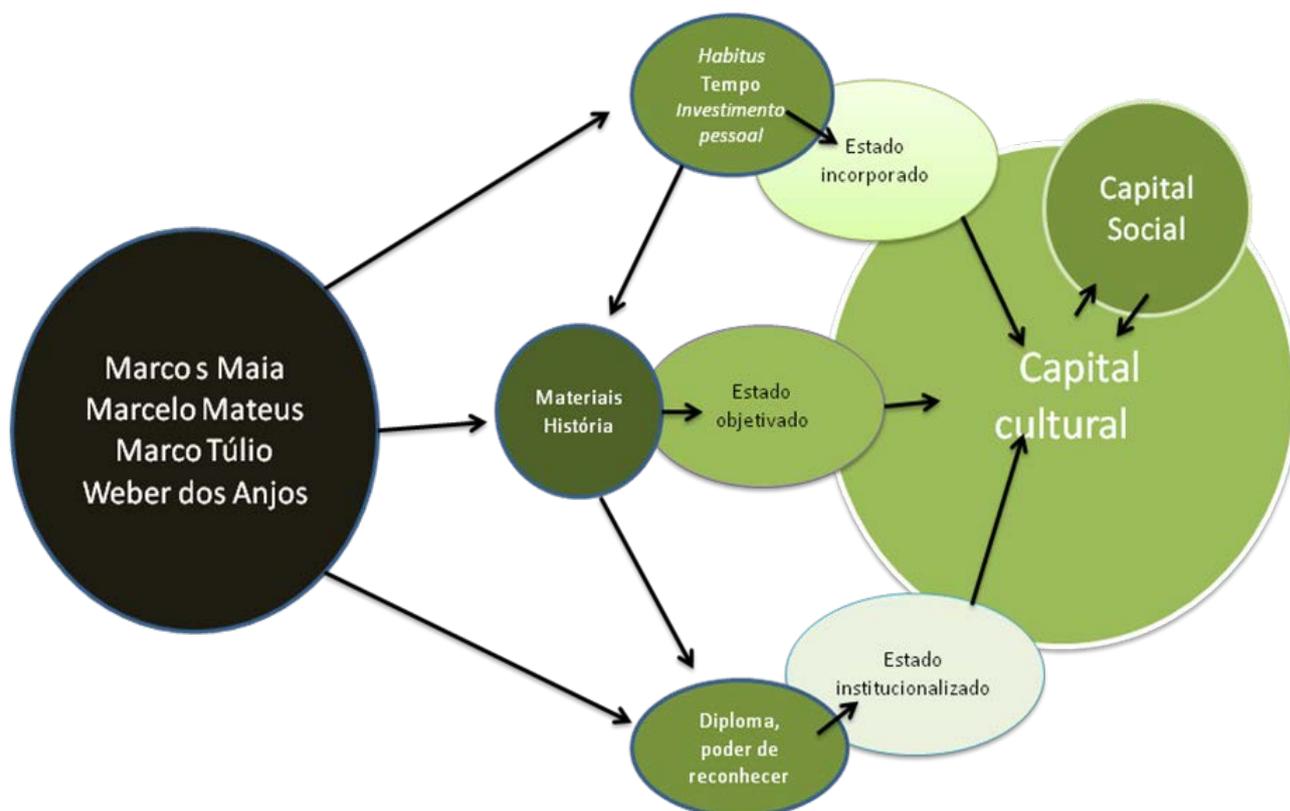
Essa acumulação de capital cultural se deu nos três estados (incorporado, objetivado, institucionalizado). No estado incorporado ele está associado diretamente ao *habitus*, pressupondo nesse caso um trabalho de inculcação e assimilação. “Sendo pessoal, o trabalho de aquisição é um trabalho do ‘sujeito’ sobre si mesmo (fala-se em cultivar-se)” (BOURDIEU, 2012, p.74). O estado objetivado tem uma forte relação com o capital cultural em sua forma incorporada. Pode-se afirmar que ele está associado aos bens materiais, esses por sua vez, possíveis de serem transmitidos na condição de propriedade jurídica, mas a apropriação específica dependerá de instrumentos que permita desfrutá-los, exigindo assim um capital outrora incorporado. Por fim, no estado institucionalizado, o diploma, tido como certidão de competência, permite a conversão de capital cultural em econômico, junto ao mercado de trabalho. O quadro abaixo demonstra que os agentes da pesquisa acumularam capital cultural nos seus três estados. Nesse processo eles foram favorecidos por um *habitus*, que lhes permitiu transitarem no campo musical com bastante desenvoltura. Eles herdaram e adquiriram materiais importantes para um professor de música, tais como livros e discos, em decorrência do *habitus* incorporado, eles puderam de fato apropriar-se desses bens. As instituições frequentadas pelos agentes lhes permitiram ter um diploma, que os habilitou a prestarem concursos públicos, além de tornarem suas competências reconhecidas e não mais postas à prova. Nesse momento eles também puderam converter capital cultural em

⁹⁸ Segue-se que, de todas as medidas do capital cultural, as menos inexatas são aquelas que tomam por padrão de medida o tempo de aquisição - com a condição, certamente, de não o reduzir ao tempo de escolarização e de levar em conta a primeira educação familiar, dando-lhe um valor positivo (de um tempo ganho, de um avanço) ou negativo (de um tempo perdido e, *duplamente*, uma vez que será necessário gastar tempo para corrigir seus efeitos) segundo a distância em relação às exigências do mercado escolar (Seria necessário dizer, para evitar qualquer mal-entendido, que essa proposição não implica em qualquer reconhecimento do valor dos veredictos escolares e limita-se a registrar a relação que se estabelece, nos fatos, entre um certo capital cultural e as leis do mercado escolar? Talvez não seja inútil, todavia, recordar que as disposições marcadas com um valor negativo no mercado escolar podem ter um valor altamente positivo em outros mercados - e, em primeiro lugar, claro, nas relações internas à sala de aula).

⁹⁹ *Ibid.*, 2012, p.74.

econômico, além de gozarem de uma posição de relativo conforto no campo musical. Ao longo dos seus percursos as falas dos agentes trouxeram a constatação de que junto aos aspectos já levantados, o acúmulo de capital social foi de suma importância para os agentes. O quadro abaixo busca demonstrar a maneira como se deu a mobilidade desses capitais.

Figura 27 – Demonstrativo dos capitais mobilizados pelos agentes



Fonte: Elaborada pelo autor.

O início do ensino de violão nas universidades cearenses se deu tardiamente, se comparado a outras capitais brasileiras. No Ceará os primeiros violonistas profissionais atuaram nas emissoras radiofônicas, posteriormente houve as sociedades artísticas, até o momento em que José Mário de Araújo cria com ajuda do maestro e então diretor do CMAN Orlando Leite a cadeira de violão clássico. O corpo docente do CMAN era composto em sua grande maioria por pianistas, desse modo, entende-se que a expressão “violão clássico”, buscava dar maior legitimidade ao violão, relacionando-o a um instrumento de concerto, ligado a um repertório tradicional. Analisando o contexto histórico que envolveu a atividade violonística no Ceará, é possível constatar que essa estratégia foi de grande importância, já que dificilmente o ensino de violão faria parte do currículo do CMAN, e posteriormente da universidade, se esse estivesse ligado naquele momento à prática de música popular. Com

esse feito os violonistas passaram a ter a possibilidade de poderem estudar o instrumento em uma instituição de ensino musical reconhecida perante a sociedade cearense, podendo desse modo, adquirir uma forma de capital institucionalizado.

O ingresso na universidade e a aquisição de títulos como o de Graduado, Mestre e Doutor proporcionou aos agentes distinguirem-se dentro do campo já que:

Com o diploma, essa certidão de competência cultural que confere ao seu portador um valor convencional, constante e juridicamente garantido no que diz respeito à cultura, a alquimia social produz uma forma de capital cultural que tem uma autonomia relativa em relação ao seu portador e, até mesmo em relação ao capital cultural que ele possui, efetivamente, em um dado momento histórico. [...] Basta pensar no concurso que, a partir do *continuum* das diferenças infinitesimais entre as performances, *produz descontinuidades duráveis e brutais*, do tudo ao nada, como aquela que separa o último aprovado do primeiro reprovado, e institui uma diferença de essência entre a *competência* estatutariamente reconhecida e garantida e o simples capital cultural, constantemente intimado a *demonstrar seu valor*. Vê-se claramente, nesse caso, a magia *performática* do *poder de instituir*, poder de fazer ver e de fazer crer, ou, numa só palavra, de fazer *reconhecer* (BOURDIEU, 2012, p.78).

Outro aspecto importante diz respeito ao fato de que a posse do diploma permite a comparação entre diplomados, à sucessão de uns pelos outros, além da convertibilidade entre o capital cultural e o econômico, garantindo valor em dinheiro de determinado capital escolar (BOURDIEU, 2012).

Por fim a pesquisa permitiu concluir que o *habitus* dos agentes exerceu uma forte influência no que se referem às escolhas profissionais, caminhos, relações sociais e acúmulo dos capitais necessários ao ingresso na docência do Ensino Superior. A partir do momento em que o ensino de violão se insere na universidade cria-se um campo específico, considerando que a razão de sua existência reside nas relações que se estabelecem entre os agentes e as instituições. Essas categorias aparecem na pesquisa de forma indissociável, e foram fundamentais na maneira de perceber as realidades, apresentadas aqui sob o ponto de vista do pesquisador. Essas foram algumas dentre as muitas maneiras de interpretar os fatos, e é daí que advém a complexidade das ciências sociais.

REFERÊNCIAS

ALFONSO, Sandra Mara. **O violão, da marginalidade à academia: trajetória de Jodacil Damasceno**. Uberlândia: EDUFU, 2009.

ANTUNES, Gilson Ueara. **Américo Jacomino “Canhoto” e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo**. 2002. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

AZEVEDO, Miguel Ângelo de (Nirez). **O balanceio de Lauro Maia**. Fortaleza: Equatorial, 1999.

BERTAUX, Daniel. Metodologia do relato de vida em sociologia. *In*: TAKEUTI, Norma Missae; NIEWIADOMSKI, Christophe (Org.). **Reinvenções do sujeito social: teorias e práticas biográficas**. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 23-32.

BOAVENTURA, Edivaldo M. **Metodologia da pesquisa: monografia, dissertação, tese**. São Paulo: Atlas, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. Tradução de Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. Porto Alegre: Zouk, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos**. Tradução de Guilherme J. de Freitas Teixeira e Maria da Graça Jacintho Setton. 3. ed. Porto Alegre: Zouk, 2008.

BOURDIEU, Pierre. Gostos de classe e estilos de vida. *In*: ORTIZ, Renato (Org.). **A sociologia de Pierre Bourdieu**. São Paulo: Olho d'Água, 2003. p.73-111.

BOURDIEU, Pierre. **Homo Academicus**. Tradução de Ione Ribeiro Valle e Niltons Valle, com revisão técnica de Maria Tereza de Queiroz Piacentini. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **Mediações Pascalianas**. Tradução de Sergio Miceli. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BOURDIEU, Pierre. O capital social – notas provisórias. *In*: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (Org.). **Escritos sobre educação**. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2012. Cap. 3.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. 13. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **O senso prático**. Tradução de Maria Ferreira, com revisão de Odaci Luiz. Petrópolis: Vozes, 2009.

BOURDIEU, Pierre. Os três estados do capital cultural. *In*: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (Org.). **Escritos sobre educação**. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2012. Cap. 4.

BOURDIEU, Pierre. **Os usos sociais da ciência**: por uma sociologia clínica do campo científico. Tradução de Denice Barbara Catani. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas**: Sobre a teoria da ação. Tradução de Mariza Corrêa. 11. ed. Campinas: Papyrus, 1996.

BOURDIEU, Pierre; CHARTIER, Roger. **O sociólogo e o historiador**. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira, com a colaboração de Jaime A. Clasen. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

CALABRE, Lia. **A era do rádio**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

CATANI, Afrânio Mendes. As possibilidades analíticas da noção de campo social. **Educação & Sociedade**, Campinas, v. 32, n. 114, jan./mar. 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010173302011000100012&script=sci_arttext&tlng=e>. Acesso em: 18 mar. 2012.

COSTA, Marco Túlio Ferreira. **Violão Clube do Ceará: Habitus e formação musical**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza 2010.

CRUVINEL, Flavia Maria. **Educação musical e transformação social**: uma experiência com ensino coletivo de cordas. Goiânia: Instituto Centro Brasileiro de Cultura, 2005.

DUDEQUE, Norton. **História do violão**. Curitiba: Editora da UFPR, 1994.

FIALHO, Vania Malagutti Fialho. A formação e a atuação musical mediadas pela televisão. *In*: SOUZA, Jusamara (Org.). **Aprender e ensinar música no cotidiano**. Porto Alegre: Sulina, 2008. p.95-118.

GOMES, Maria do Céu Rodrigues. **Biografia Francisco Soares de Souza**. Fortaleza: UNIFOR, 2003. Disponível em: <<http://www.mariadoceu.com/>>. Acesso em: 18 Ago. 2011. Obra apresentada na UNIFOR por meio do Programa Virtuoses do Ministério da Cultura.

GUTIÉRREZ, Alicia B. A modo de introducción: los conceptos centrales em la sociologia de la cultura de Pierre Bourdieu. *In*: BOURDIEU, Pierre. **El sentido social del gusto**: Elementos para una sociologia de la cultura. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2010. p. 9-18.

HOUAISS, Antônio (Ed.). **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HOWARD, Walter. **A música e a criança**. Tradução de Noberto Abreu e Silva Neto. 5. ed. São Paulo: Summus, 1984.

KEBACH, Patrícia Fernanda Carmen. **Musicalização coletiva de adultos: O processo de cooperação nas produções culturais em grupo**. 2008. Tese (Doutorado) – Programa de Pós Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

LOZANO, Jorge Eduardo Aceves. Práticas e estilos na história oral contemporânea. *In*: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org.). **Usos & abusos da história oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p. 15-25.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música: história cultural da música popular**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NEVES, José Maria. **Villa Lobos, o choro e os choros**. São Paulo: Musicália, 1977.

PEREIRA, Fernanda Maria Cerqueira. O violão na sociedade carioca: técnicas, estéticas e ideologias. 2007. Dissertação (Mestrado) – Pós-graduação em música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

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

SADIE, Stanley (Ed.). **Dicionário Groove de Música**. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SCHRADER, Erwin. O canto coral na cidade de Fortaleza 1950-1999: 50 anos na perspectiva dos regentes. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Universidade Estadual Ceará, Salvador, 2002.

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

SILVA, Tomaz Tadeu. **Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

SOARES, Francisco das Chagas. **Mestres do violão**. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1982.

SOUZA, Jusamara. O cotidiano como perspectiva para a aula de música. *In*: SOUZA, Jusamara (Org.). **Música, cotidiano e educação**. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2000. p. 17-31.

SWANWICK, Keith. **Ensinando música musicalmente**. Tradução de Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.

TABORDA, Marcia. **Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830-1930**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TOMPSON, Paul. **A voz do passado**. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WACQUANT, Loic. Mapear o campo artístico. **Sociologia, Problemas e Práticas**, Lisboa, n. 48, 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.gpeari.mctes.pt/pdf/n48.pdf>>. Acesso em: 20 set. 2012.

ANEXO A – RADIOLA PORTÁTIL

ANEXO B – PROGRAMAÇÃO ARTÍSTICA DO PROJETO “UM BANQUINHO, UM VIOLÃO”, REALIZADO NA CIDADE DE FORTALEZA – CE NO ANO DE 2003

MÚSICA VIVA
Programa Apresenta

UM BANQUINHO, UM VIOLÃO...

Recitais quinzenais às terças

21/07 - MANASSÉS
TARCÍSIO SARDINHA

04/08 - WILSON CIRINO
JOSÉ MÁRIO DE ARAÚJO

18/08 - MARCÍLIO HOMEM
RAUL SOARES

01/09 - ROGÉRIO LIMA
ROGÉRIO JALLES

15/09 - MARCOS MAIA
MARCO TÚLIO

29/09 - WEBER
MARCOS FAÇANHA

Fundação Cultural de Fortaleza
TEATRO SÃO JOSÉ 20:30h

ANEXO C – ROTEIRO DAS ENTREVISTAS

Como ocorreram os seus primeiros contatos com a música?

Que tipo de influência teve a sua família no que se refere ao gosto pela música?

Você considera que a sua família teve algum tipo de influência na sua formação musical?

Quando você começou a se envolver com música de uma forma mais séria?

Quando você começou a se envolver com o violão?

Como se deu a sua formação musical?

Onde e com quem você estudou violão?

Quais as suas experiências profissionais como músico?

Quando e que circunstâncias você decidiu se tornar professor de violão?

Como foi o processo do seu ingresso como professor de violão na universidade?

Que eventos na sua vida você pode elencar como significativos para o seu ingresso no magistério do Ensino Superior?

ANEXO D – FOTO DOS INTEGRANTES DO CÍRCULO VIOLONÍSTICO VILLA LOBOS

Fortaleza, Ceará, Brasil—Domingo 10 de abril de 1977

34

Publicação **79**

TEXTO, FOTOS E REPRODUÇÕES DE
M. A. AZEVEDO (NIREZ)

Foto Histórica

A foto de hoje foi colhida no dia 19 de março de 1949, na residência do Professor Francisco de Miranda Golignac, à época na rua Jaime Benévolo. Ainda hoje, todos os domingos, reúnem-se os violonistas de nossa terra no "Círculo Violonístico Villa-Lobos", residência do Prof. Miranda, na rua Raitanção no.35.

Na foto estão, de pé, de esquerda para a direita: Romeu Menezes (compositor, cantor, cunhado do Prof. Miranda e Inspetor do Trânsito); Façanha (Sargento); Francisco Karan; João Saraiva; Professor Francisco de Miranda Golignac (compositor, tradutor, cantor e chefe da casa); Chiquinho (Francisco Coelho - alto funcionário da Mesbla S/A); sentados, na mesma ordem: José Borges; Alvaro Freitas (compositor com gravações realizadas no Sul, como "Maricota é a tal", "Quem dá mais?", etc); Francisco Soarn (compositor com disco gravado em solo de violão por ele próprio na Philips - comerciante, já possuiu um café e uma casa de louças); Eutálio Reis (Sargento já falecido); e Arlindo Previtalli. Deve ter sido uma sessão memorável (Nirez).



ANEXO E – CÓPIA DA CAPA DO JORNAL “ACORDES”



ACORDES

ÓRGÃO DA FAMUPA

PORTO ALEGRE – RS

– ABRIL DE 1978 –

ANO I – Nº 1

Em julho décima edição do Seminário Internacional



Os diretores da Faculdade de Música Palestrina foram recebidos pelo chefe da Casa Civil do Palácio Piratini, oportunidade em que o Governo do Estado hipotecou integral apoio ao X Seminário Internacional de Violão, que se realizará no mês de julho em Porto Alegre, transformando nossa capital, nesse período, no maior centro violonístico do mundo. Na foto, o diretor-presidente, Antonio F. Crivellaro e diretor artístico, José Roberto D. de Moraes, ao lado do Bel. Carlos Alberto Algayer e também do maestro Cleo Goulart e o chefe de gabinete da Casa Civil, Bel. Frederico Barbosa.

**Violonistas dos
EUA estarão
presentes no SIV**

**Soviéticos estão
encantados com
métodos do
Palestrina**

**Brasileiro em disco
juntamente com
famosos
compositores**

ANEXO F – REPORTAGEM QUE TRATA DA IDA DO GRUPO DE VIOLONISTAS
CEARENSES AO 10º SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE VIOLÃO EM PORTO
ALEGRE –RS

1979

O POVO Fortaleza, Ceará, Brasil

Ceará presente no seminário internacional de violão



O professor José Mário de Araújo, há 13 anos sendo um dos mestres de violão mais qualificados do Ceará, levará este ano para o 10o. Seminário Internacional de Violão, cinco de seus alunos, formando assim, uma delegação cearense realmente de valor e que poderá mostrar aos participantes o avanço cultural do Ceará, enquanto que eles assimilarão as novas teorias que neste encontro serão expostas por outros grandes mestres da cultura violonística.

No próximo, dia sete, a delegação cearense estará seguindo para Porto Alegre, onde permanecerá até 30 de julho, de acordo com a programação traçada pela Faculdade de Música Palestrina do Rio Grande do Sul.

CRESCIMENTO

Hoje, dedicando todo o seu tempo ao aperfeiçoamento de violão, transmitindo para seus alunos parte dos seus conhecimentos o prof. José Mário é realmente um entusiasta, um homem otimista que acredita na juventude do Ceará e nos valores que hoje já ocupam as escolas, se entregando ao estudo profundo da arte.

"Tenho cerca de 60 alunos, a maioria numa faixa etária de 15 a 19 anos. O mais importante nesta minha carreira de magistério, é que há cada dia, sinto crescer no Ceará a cultura violonística", afirmou à nossa reportagem.

As declarações do prof. José Mário podem realmente ser confirmadas quando presenciarmos um encontro de seus alunos, que no Conservatório de Música Alberto Nepomuceno se concentram quase o dia inteiro, explorando o instrumento, trocando idéias e executando peças que vão desde o período renascentista até o moderno contemporâneo, com total esmero.

PARTICIPANTES

acompanhando o prof. José Mário irão os alunos Lecy Praciano Lima (a única mulher do grupo), Marcos Maia,

Paulo Cesar Goes Barros, Gerson Filho e Marcelo Otávio Justa e José Mário de Araújo.

Afirmou o prof. José Mário que a seleção entre os seus alunos para participarem do 10o. Seminário Internacional de Violão visou basicamente verificar aqueles que atingiram o nível de bons concertistas, como também de compositores. Se nos fossem oferecidas mais condições, poderíamos levar mais alguns alunos, porém nosso apoio foi restrito ao BEC, UFC e Secretaria de Cultura e viemos realmente que fazer uma seleção rigorosa.

IMPORTÂNCIA DO ENCONTRO

Interrogado sobre a verdadeira importância desse encontro para seus alunos, o prof. José Mário disse que "para eles, a participação neste Seminário Internacional da Faculdade Palestrina será de maior importância no crescimento de sua vida musical violonística, se assim digo é porque já conheço a importância deste seminário, participei do 9o. como convidado e é importante que apareçam mais jovens executando violão clássico".

Nossos alunos terão oportunidade de durante o encontro serem avaliados pelos maiores mestres, além do contato permanente que manterão com violonistas brasileiros, japoneses, uruguaios, americanos, argentinos, e venezuelanos, acrescentou o professor cearense que além de toda a sua capacidade e valor artístico leva na bagagem a alegria de poder mostrar o trabalho que se realiza no Ceará e a alegria de dar aos seus alunos uma oportunidade rara de convívio e conhecimento com os maiores nomes da cultura violonística.

Aqui, também os que ficam, ficarão vibrando com a existência de um grupo de verdadeiros artistas, com a presença marcante que eles farão no Rio Grande do Sul. O grupo Ximenes, os ARSUL transformam esta vibração em homenagem e desejam sucesso a delegação cearense, formada por jovens atuantes e de grande valor.

Concurso Nacional

ISAIAS SÁVIO

Alado do 10o. Seminário Internacional de Violão, em Porto Alegre, será realizada este ano a segunda edição do Concurso Nacional de Composição para Violão, cujo objetivo é incentivar os compositores brasileiros, revelar novos talentos e aumentar o repertório original para violão erudito. Numa homenagem ao pioneiro do ensino desse gênero no Brasil, o concurso leva o nome de Isaias Sávio.

O certame se destina exclusivamente a brasileiros, podendo concorrer, todavia, qualquer compositor, inclusive alunos e amadores porém as obras terão de ser ignoravelmente inéditas e originais, em qualquer estilo, mas escritas para violão solo, gênero erudito. Entende-se por inéditas a música ainda não gravada ou prensada e não apresentada em público.

Haverá apenas um vencedor, o qual receberá um prêmio no valor de Cr\$ 12.000,00, troféu e certificado de premiação. Além disso, terá sua obra publicada por editora de fama internacional, com direitos assegurados ao autor. Igualmente, sua música será executada em público, pelo compositor ou pessoa por ele designada.



Prof. José Mário, intensificando no Conservatório sua arte violonística.

ANEXO G – FOTO DA DELEGAÇÃO DE VIOLONISTAS CEARENSES QUE FORAM AO 10º SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE VIOLÃO, EM PORTO ALEGRE –RS

Segunda-feira, 3 de julho de 1978

23



A delegação do Ceará, presente ao grande encontro do Rio Grande do Sul.

O Programa do Seminário

As áreas do X Seminário Internacional de Violão serão ampliadas com aulas de História da Arte, História da Música, Pedagogia, Apreciação Musical, Estética e Musicoterapia. O objetivo é prover o futuro instrumentista de elementos de cultura musical e geral que possibilitem a formação de um verdadeiro músico. A cada dia se torna mais evidente que a preparação do violonista não se baseia exclusivamente em uma técnica que lhe de mais agilidade nos dedos, mas num aprofundamento musical e cultura e essa foi a preocupação ao introduzir essas novas disciplinas.

Entretanto, as aulas tradicionais como Interpretação e Análise, Técnica e Mecânica Aplicada continuarão sendo dadas, em absoluta relação de dependência com as demais áreas. Assim, as de interpretação e análise serão ministradas para cada período que compõe o seminário, ou seja: Trovadores, Renascença, Barroco, Clássico, Contemporâneos americanos.

Junto com o Seminário Maior e Menor haverá este ano o Seminário Preparatório incluindo as antigas categorias: Infantil, Infato-Juvenil, Juvenil e Iniciantes. Para ministrar as aulas serão aproveitados docentes brasileiros que se destacaram em Seminários anteriores.

Haverá igualmente atividades Sócio-Humanísticas, isto é, conferências sobre temas de interesse geral, reuniões de confraternização e torneios esportivos. Os próprios participantes farão palestras - se possível com a apresentação de "slides" - sobre a região onde vivem (quer do Brasil, América ou Europa), mostrando os aspectos arquitetônicos do local, monumentos, museus, costumes, tradições, etc. Será uma maneira de trazer outras formas

de cultura além da música e promover maior comunicação, aproximando os integrantes do seminário.

PROGRAMA E TEMÁRIO

O temário já foi estabelecido e é o seguinte: dias 10,11 e 12 Trovadores e Isabelinos; 13,14, 15, 17 Barrocos; 18,19,20,21 Clássicos; 22, 24, 25,26, 27 Contemporâneos europeus; e Contemporâneos americanos. De 28,29 o período foi reservado para Aveliações, Mesas-Redondas, Concurso Interno, Conclusões e Sugestões.

Por outro lado, nos dias 8 (abertura), 12,14,19, 21,26 e 29 haverá concertos no auditório do Palácio Farrroupilha, da Assembléia Legislativa do Estado, um teatro que poderá abrigar mais de mil pessoas, de linhas modernas e com ótimo sistema de som. O início dessas apresentações será sempre às 21 horas.

A festa de abertura terá o Quarteto Zarate e a entrega do prêmio ao vencedor do II Concurso Nacional de Composição Isaias Sávio. No dia 12, o concertista será Eduardo Fernández Odella, apresentando pelas de D. Scarlatti, Niccolò Paganini, Francisco Tárrega, Heitor Villa Lobos, Frank Martin e Willian Walter.

No dia 14 estará se apresentando Alvaro Pierre e no dia 19 será a vez do Trio Opus 12, com obras de F. Farras, I. Albeniz, S. Lima, Hindemith, Villa Lobos, F. Gragmani. O dia 26 estará reservado para as provas finais do IV Concurso Internacional de Violão, com início às 20h30min. Apresentar-se-ão os três finalistas.

O encerramento será feito no dia 29, pelo Governador do Estado, bacharel Sinval Guazzelli, que já confirmou sua participação.

ANEXO H – REPORTAGEM SOBRE O ENSINO COLETIVO DE VIOLÃO NA CIDADE DE FORTALEZA – CE

14 Fortaleza, 06/01/85

momento



Nas aulas coletivas, os alunos desenvolvem a técnica de ouvido

Aulas coletivas ativam o ensino de violão

A música instrumental começa a ganhar mais impulso, à medida em que aumenta a procura por parte de adultos e crianças, interessados em determinados instrumentos. É o que vem sendo observado pelo professor José Mário de Araújo, que ensina violão no Conservatório de Música Alberto Nepomuceno, e atualmente gere um novo método para o estudo do violão. Mas, no Conservatório desde 1968, José Mário sempre deu aulas particulares, preparando cada aluno de acordo com suas próprias aptidões. A partir do último mês de dezembro, ele voltou a formar uma turma de 25 alunos, para aulas coletivas, que ocorrerão às segundas e quintas-feiras.

A idéia surgiu a partir do momento em que José Mário recebeu um aumento muito grande na procura pelo violão e a necessidade de formar mais rapidamente pessoas para ensinar. A idéia também foi tema de discussão de um seminário na Faculdade de Música de Porto Alegre, do qual participou. Com a primeira turma, José Mário já observa bons resultados,

especialmente por parte daqueles realmente principiantes, que tiveram as primeiras noções em grupo.

TÉCNICAS

Para que o aprendizado seja mais eficiente, o professor divide o grupo em três: 1a. voz única; 2a. voz-torço e 3a. voz-quinta. Inicialmente os alunos aprendem as técnicas do "dedilhado" e "arpejo" e, em seguida, passam para as escalas e desenvolvimento em conjunto. Uma das vantagens, segundo o professor, é que à medida em que ouvem os outros tocando, os alunos observam os erros e procuram acertar, adquirindo mais responsabilidade no aprendizado.

José Mário acha que não há segredos na aprendizagem do violão, o que mais pesa é o interesse, a dedicação. Existem aqueles que já têm uma tendência natural para a música neste caso, tudo fica bem mais fácil. Mas, mesmo os que não têm nenhuma inclinação, se começaram a se interessar, obtêm bons resultados. Na sua turma, já começam a despertar os talentos, como o garoto Sérgio Sampaio Lima,



Com apenas 9 anos, Sérgio já dá mostras de seu talento

que já está inclusive ajudando a orientar a turma nas lições. O professor observa que a idéia se aplica também para a formação de instrumentistas. O ensino não se limita apenas às aulas. Ao final, cada aluno tira alguns momentos para conversar com o professor, dissipar dúvidas e confirmar o que foi aprendido durante as duas horas.

A VOCAÇÃO

O professor acha que qualquer pessoa pode começar a aprender um instrumento, independente da idade, especialmente a partir dos 7 anos, porque as vocações se manifestam cedo. No seu caso, por exemplo, ele começou a tocar de ouvido, um dado que ele acha importante para um profundo conhecimento do violão. Depois de algum tempo, foi estudar na Escola de Violão do professor Oscar Sirino e, mais tarde, no Conservatório Alberto Nepomuceno. Foi vários cursos de música e, após quatro anos, começou a ensinar, procurando sempre ajudar a descobrir novos talentos. Já, afirma que no Ceará existem muito mais talentos para a música instrumental do que se imagina.

ANEXO I – FOTO DO PROFESSOR JOSÉ MÁRIO DE ARAÚJO COM VIOLONISTAS DO CORPO DOCENTE DO 9º SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE VIOLÃO. DA DIREITA PARA ESQUERTA: ALVARO PIERRI, CARLOS BARBOSA LIMA, JOSÉ MÁRIO DE ARAÚJO, HORACIO SEBALLIOS.



ANEXO J – CAPA DE UMA PUBLICAÇÃO DAS OBRAS DE FRANCISCO SOARES DE SOUZA INTITULADA “DEZ SERESTAS BRASILEIRAS”. ESSA COLETÂNEA DE PEÇAS FOI EDITADA PELA HENRY LEMOINE, EM PARIS, NO ANO DE 1993

