



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
Universidade Federal de Alfenas. UNIFAL-MG
Rua Gabriel Monteiro da Silva, 700 – Alfenas/MG – CEP 37130-000
Fone: (35) 3299-1000. Fax: (35) 3299-1063



GREGOR CASTRO ERBISTE

PENSAR, NARRAR E EXECUTAR:
UM ESTUDO SOBRE AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E O FAZER
MUSICAL EM TORNO DA MÚSICA SERTANEJA

ALFENAS – MG

2018

GREGOR CASTRO ERBISTE

PENSAR, NARRAR E EXECUTAR:
UM ESTUDO SOBRE AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E O FAZER MUSICAL
EM TORNO DA MÚSICA SERTANEJA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como parte dos requisitos para obtenção do grau de Licenciado em Ciências Sociais pelo Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal de Alfenas.

Orientador: Leonardo Turchi Pacheco.

ALFENAS – MG

2018

GREGOR CASTRO ERBISTE

PENSAR, NARRAR E EXECUTAR:
UM ESTUDO SOBRE AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E O FAZER MUSICAL
EM TORNO DA MÚSICA SERTANEJA

A Banca examinadora abaixo-assinada, aprova o Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como parte dos requisitos para obtenção do grau de Licenciado em Ciências Sociais pelo Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal de Alfenas.

Aprovado em:

Profº.

Instituição:

Assinatura:

Profº.

Instituição:

Assinatura:

Profº.

Instituição:

Assinatura:

AGRADECIMENTOS

Aos professores e professoras do Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal de Alfenas.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais pela concessão da bolsa de Iniciação Científica que resultou nesse Trabalho de Conclusão de Curso.

Ao meu orientador, Leonardo Turchi Pacheco, pela oportunidade e confiança depositada em mim desde a Iniciação Científica. Da mesma forma, agradeço o Lucas Cid Gigante, que também me auxiliou nessa etapa.

Aos meus amigos e amigas da Orquestra Popular da UNIFAL-MG. Com vocês essa caminhada se tornou muito melhor, pois, é no “*cantá cum muitos amigos, qui a vida canta mió*”.

À Zara, por todo carinho e companheirismo ao longo desses anos da graduação. Sei que sem você ao meu lado não chegaria até aqui, e, agradeço muito por sempre ter confiado e apostado em mim.

À minha família, pelo apoio. Aos avós e tios, por compreenderem a minha ausência nos últimos anos. Aos meus irmãos, Enzo e Günter, pela camaradagem de sempre. Aos meus pais, Fabiana e Sandro, por sempre incentivarem a minha relação com a música e por me apoiarem a estudar Ciências Sociais.

E, em especial, ao meu avô, Sebastião Castro (*in memoriam*), por me ensinar que o que se faz em vida, ecoa na eternidade.

RESUMO

Esse Trabalho de Conclusão de Curso teve por objetivo adentrar nas discussões acerca das representações Sociais e os fazeres musicais em torno do gênero sertanejo, pelo grupo musical universitário denominado Orquestra Popular da Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL-MG). Para tal, utilizou-se a metodologia qualitativa para compreender a questão, como observação participante, elaboração de diário de campo e revisão bibliográfica. Os resultados obtidos evidenciaram relações estruturais e percepções no interior do grupo musical em questão: as relações hierárquicas presente no grupo, seja ela institucional ou não, o perfil heterogêneo dos participantes, os sentidos dotados por eles para o gênero musical e as percepções dos integrantes da Orquestra, sobre si mesmo e sobre os de fora. Conclui-se que as representações sociais em relação aos fazeres musicais podem ser definidas como categorias de análise e significação, originadas nas relações interpessoais e comunicação, próprias do convívio social e que, intrínsecas a uma prática musical em torno da narrativa de um universo simbólico sincrônico, permite abstrair aspectos mais profundos da prática e das percepções, próprias do grupo estudado, sobre determinados fenômenos.

Palavras-chave: Representações Sociais. Música. Comportamento social.

ABSTRACT

This Course Conclusion Work had as objective to enter in the discussions about the Social Representations and the musical accomplishments around the sertanejo genre, by the university musical group denominated Orchestra Popular of the Federal University of Alfenas (UNIFAL-MG). For that, the qualitative methodology was used to understand the issue, such as participant observation, field diary preparation and bibliographic review. The results obtained evidenced structural relations and perceptions within the musical group in question: the hierarchical relations present in the group, whether institutional or not, the heterogeneous profile of the participants, the senses endowed by them for the musical genre and the perceptions of the members of the group Orchestra, about himself and the outsiders. It is concluded that Social Representations in relation to musical performances can be defined as categories of analysis and signification, originated in interpersonal relations and communication, proper to social life and that, intrinsic to a musical practice around the narrative of a symbolic synchronic universe, allows to abstract deeper aspects of the practice and the perceptions, proper of the studied group, on certain phenomena.

Keywords: Social Representations. Music. Social Behavior.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO I: Representação social e fazer musical	11
CAPÍTULO II: Organização espacial/operacional e os sentidos do sertanejo	14
CAPÍTULO III: A percepção de si e dos outros	23
CONCLUSÃO	33
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	36
APÊNDICE: Plano de aula de Sociologia: Cultura, ideologia e indústria cultural	42

INTRODUÇÃO

Sempre que um estudo se propõe a observar algum aspecto do universo que circunda a música, uma delimitação bastante precisa acerca do momento histórico ou local em que se manifesta é necessária. Isso se dá, principalmente, pelo fato de que a vida dos homens, seus fatores sociais, políticos e econômicos, influenciam diretamente na produção artística (SOUZA, 2013). Dessa maneira devemos nos atentar para o desenvolvimento do pensamento humano no decorrer das diferentes épocas, juntamente com os modos de organização social, os elementos étnicos, sistemas de mitos, entre outros, pois esses são elementos fundantes para a caracterização dos gêneros musicais de cada época (SOUZA, 2013).

Para além da historicidade, a música tem como essência o caráter inclusivo, visto que é um objeto de sentido. Em todos os tempos da história, as produções musicais têm por objetivo transmitir uma mensagem de um determinado grupo. Diversos exemplos podem ser citados na direção de demonstrar ambos os caracteres histórico e inclusivo presentes na música. É o caso do *blues*, gênero musical que surgiu dos escravos africanos que eram levados a força para trabalhar nas lavouras de algodão dos Estados Unidos. Eles produziram um tipo de música que, de certa forma, servia para aliviar os sentimentos de tristeza, saudade e cansaço provenientes do trabalho forçado, esses sentimentos eram cantados durante o trabalho no que ficou conhecido como *worksongs* (GOMES, 2007).

No caso brasileiro, temos as modinhas que durante parte do século XVIII cantavam os anseios da burguesia. O mesmo pode ser pensando contemporaneamente, em que podemos identificar nas composições de Elomar Figueira Mello, músicas que tratam de temas próprios da vida do sertanejo do interior da Bahia, como a seca, a migração, dentre outros. Podemos citar ainda a Bossa Nova, que abordava em suas canções o amor, a desilusão amorosa, ou a tristeza.

Todos esses temas encontram correspondência com a vivência e as emoções humanas em qualquer período histórico, característica essa que perpetua o estilo e garante sua disseminação.

Desse modo, percebemos que a música tem sentido para um grupo, em especial para aquele que a compôs, mas que, no entanto, abarca a todos cuja realidade é representada nas canções. Esse caráter diacrônico da música se dá, principalmente, pelo fato de a música abordar, constantemente, temas do espectro de emoções e vivências

humanas. Os exemplos citados acima tratam de temas como a saudade, o cansaço e o anseio por melhorias na qualidade de vida.

A partir do momento em que nos propomos a apresentar um estudo da etnografia de um grupo musical, devemos ter em mente a transposição de uma análise das estruturas sonoras, para a análise do processo musical, bem como suas especificidades. Nesse sentido, o objeto principal desse trabalho se dá no sentido de demonstrar a música enquanto processo de significação social, e não mais apenas enquanto produto da experiência humana (PINTO, 2001). Dessa forma, a música seria capaz de gerar estruturas que vão muito além dos seus aspectos sonoros. O estudo etnomusicológico trata, então, de todas as atividades musicais, sejam seus ensejos ou suas funções dentro de uma comunidade ou grupo social.

Percebendo que a manifestação musical é mais do que apenas aquilo que se vê e que se ouve em espaço delimitado, a Antropologia, ao se debruçar sobre a música como objeto, contribuiu com definições mais abrangentes, sugerindo mesmo que as manifestações artísticas marcariam todas as atividades humanas, sempre que inseridas em algum quadro de referência sociocultural.

Nesse sentido, esse trabalho tem por objetivo adentrar nas discussões acerca das Representações Sociais sobre os fazeres musicais no que diz respeito ao contexto da Orquestra Popular da UNIFAL-MG. Pretende-se, assim, compreender de modo mais amplo a relação entre vivência e os fazeres musicais. Para tanto, serão mobilizados conceitos e teorias das áreas da Antropologia, Psicologia e Sociologia de forma a pensar as relações entre as Representações Sociais e os fazeres musicais.

A necessidade dessa monografia de conclusão de curso se justifica na medida em que de um lado, pode contribuir para engrossar o estudo da música na Antropologia. Uma vez que se sabe que a música tem sido uma das artes menos estudadas pelas Ciências Sociais e o escasso tratamento da música pelas Ciências Sociais justificaria por si só o incentivo do seu estudo (CAMPOS, 2007). Por outro lado, pode contribuir também ao se propor uma abordagem particular¹ sobre a prática musical através da análise da representação social de um tema como o gênero sertanejo².

¹ É mais frequente encontrar, dentre as abordagens sobre a prática musical, a discussão sobre aspectos linguísticos (PIMENTEL; GÜNTHER, 2009; ARRUDA, 2014), estruturais (CIRINO, 2005), ou mesmo os sentidos e significados extraídos por seus praticantes (WAZLAWICK; CAMARGO; MAHEIRIE, 2007).

² Segundo Oliveira (2009), a caracterização do Sertanejo enquanto gênero musical, perpassa quatro elementos principais, contidos nas “formas gerais”, tais quais elementos estilísticos (a dupla cantando em terças ou o uso de instrumentos como o violão, a viola caipira ou o acordeom), temáticos (que dizem respeito as abordagens nas narrativas construídas nas músicas) e estruturais (no caso, a canção, forma

Dessa forma, esse trabalho encontra-se redigido em três capítulos.

No primeiro capítulo realizamos uma pesquisa bibliográfica interdisciplinar, que une conceitos da Antropologia, História da Música, Psicologia Social e Sociologia, no intuito de consolidar a fundamentação teórica presente na pesquisa. Analisamos as categorias Representação Social e Fazer Musical.

No segundo capítulo, recorreremos a observação participante para apresentar aspectos referentes, principalmente, a organização do grupo, seu perfil e comportamento, salientando a existência de mais de uma esfera na operacionalização dos encontros do Projeto de extensão: Orquestra Popular da UNIFAL-MG.³ As discussões desses elementos colaboram para que se possa responder as questões de como regras e padrões de comportamento se forma no grupo, bem como o porquê da escolha do gênero musical conhecido como música sertaneja para ser executado em uma orquestra. Uma segunda parte do capítulo apresenta um caráter mais objetivo, apresentando especificamente o sentido que os integrantes do projeto extraem do gênero musical trabalhado, bem como a forma como o grupo produziu uma narrativa específica sobre a música sertaneja, expresso, principalmente, por sua permanência no cenário musical da universidade.

O terceiro capítulo, após uma discussão sobre o uso da câmera de vídeo em campo, apresenta como essa ferramenta metodológica influencia os interlocutores (suas posturas corporais e a relação com a execução dos instrumentos musicais) e permite verificar como o grupo estudado formula percepções sobre si, e sobre aqueles com os quais tem contato.

discursiva em que música e letra são articuladas), que dão estabilidade à música sertaneja como um todo, de modo a permitir sua identificação enquanto gênero diante de tantos outros.

³ Para a realização desse trabalho, foi de suma importância a utilização de algumas estratégias metodológicas. Uma delas foi a minha participação musical ativa como estratégia de pesquisa de campo, tocando um instrumento e/ou cantando. Outro ponto de relevância foram as entrevistas semiestruturadas realizadas com coordenadores e voluntários do Projeto. No decorrer das observações, fomos capazes de estabelecer algumas relações estruturais no interior da Orquestra Popular da universidade, tal qual o perfil dos participantes, bem como a relação hierárquica presente no grupo, seja ela institucional ou não.

CAPÍTULO I

Representação social e fazer musical

Esse capítulo tem por objetivo realizar uma discussão do que seria o conceito de *Representações Sociais da Música*, bem como propor uma forma de abordagem para o conceito. Para tanto, foi realizada uma revisão bibliográfica interdisciplinar acerca do tema, de modo a definir o que seriam os conceitos de *Representações Sociais e Fazeres Musicais*, assim como faz Arroyo (1999). O intuito é de que, a partir da definição dos dois conceitos, seja possível definir a abordagem sobre as representações da música. Pretende-se, também, abordar outros aspectos atrelados à prática musical, como complementação para as definições propostas pela autora, e presentes na literatura sobre o tema. Sendo assim, a compreensão desses conceitos, corroboram para o estabelecimento das bases para o entendimento do que viriam a ser Representações Sociais da Música.

Dentre as vastas abordagens sobre a prática musical, muito se discute sobre aspectos linguísticos (PIMENTEL; GÜNTHER, 2009; ARRUDA, 2014), estruturais (CIRINO, 2005), ou mesmo os sentidos e significados extraídos por seus praticantes (WAZLAWICK; CAMARGO; MAHEIRIE, 2007). No entanto, a partir do entendimento de que a música transmite uma mensagem, entendida e compartilhada sincrônica e diacronicamente, resta observar como essa mensagem pode ser usada para entender aspectos mais profundos do grupo que as executa.

Tendo isso em mente, foi reunida uma bibliografia interdisciplinar, que une teóricos da Antropologia, Psicologia e História da Música para, a partir dos entendimentos do que é entendido por *Representação Social e Fazer Musical*, propor uma definição e uso da Representação Social da Música.

A fim de definir as representações Sociais da música, faz-se preciso, antes, definir o que são as Representações Sociais (RS). Nesse sentido, nas páginas seguintes, situada a discussão no campo da Psicologia Social, me detenho em apresentar tal conceito.

Trabalhada inicialmente pela Antropologia e pela Sociologia, e desenvolvida pela Psicologia, ainda que seja difícil precisar sobre uma definição, entende-se por Representações Sociais, um conjunto de conceitos, proposições e explicações originado na vida cotidiana no curso de comunicações interpessoais, e fruto do sociocultural. Elas são o equivalente, em nossa sociedade, aos mitos e sistema de crenças das sociedades tradicionais: podem também ser vistas como uma "versão contemporânea do senso

comum" (OLIVEIRA; WERBA, 2009, p. 106); "como o posicionamento da consciência subjetiva nos espaços sociais" (MOSCOVICI, 1978 *apud* CÔRREA et al, 2007, p. 193); "como uma espécie de imagem mental da realidade" (MAGNANI, 1986, p. 193); ou ainda, "como categorias de pensamento que reproduzem a realidade, explicando-a, justificando-a e questionando-a" (MINAYO, 1995 *apud* CÔRREA et al, 2007, p. 194), de modo que, elaboradas e partilhadas socialmente, guiariam o comportamento e as interações dos sujeitos com o meio, modificando a ambos.

De modo geral, o que se observa nessas noções de RS, são pistas a respeito do conteúdo e das características próprias daquele conceito: elementos dinâmicos e explicativos; uma dimensão histórica e transformadora; uma dimensão dialética; aspectos culturais, cognitivos e valorativos (podendo ser ideológicos) e que seriam sempre relacionais e, portanto, constitutivamente sociais.

Compreendida a abrangência, o poder explanatório e social no conceito de RS, a importância de se conhecer as representações se dá na possibilidade de verificar, descrever e mostrar uma realidade da qual habitualmente não nos damos conta, e para a qual não nos atentamos enquanto um conjunto de códigos culturais que guiariam a estrutura motivacional da ação humana, atuando para que pratiquemos determinadas escolhas.

Tendo sido observado que, para a teoria das RS, o social é coletivamente elaborado e partilhado, e que o ser humano é socialmente construído, e pelo fato de as RS serem formas simbólicas, assume papel fundamental no comportamento e na formação do sujeito, a relação que as RS estabelecem com a ideologia (GUARESCHI, 1986). Ainda que não possamos reputá-las, as RS, como sendo a priori ideológicas, podemos percebê-las, em determinadas circunstâncias, como criadoras ou reprodutoras de relações de dominação (CORREA et al, 2007), ou seja, como componentes e alicerces culturais de cunho ideológico.

Se entendemos que a comunicação "elabora" o cotidiano, legitimando-o, justificando-o e transformando-o, se necessário (GUARESCHI, 1989), percebemos as transformações decorrentes em instituições sociais, quaisquer que sejam, operando para o desenvolvimento de novos tipos de representação. De qualquer forma, a compreensão acerca das RS, nos proporciona as bases para a compreensão dos fazeres humanos, interpretados como construções socioculturais (ARROYO, 1999).

Passemos então para a compreensão do que seria o fazer musical. Ao perceber que o fazer musical contemplaria muito mais do que as categorias anteriormente trabalhadas

na literatura, a saber, "executar, improvisar, compor, fazer arranjo, reger" (ELLIOTT, 1995), Arroyo (1999), busca definí-la de forma mais abrangente. Para autora, então, os fazeres musicais

[...] compreendem: atores sociais, as músicas que produzem e/ou consomem, enquanto "sons ordenados simbolicamente", as representações sociais que lhes dão sentido, bem como, executar, improvisar, compor, ouvir e outras ações. E mais: o fazer musical como "prática significativa", pois não apenas "comunica ou expressa significados pré-existentes, mas 'posiciona sujeitos' em um processo de semiosis" [...] (ARROYO, 1999, p. 28).

Entendemos, portanto, o Fazer Musical como integrado em um referencial sociocultural, podendo ser transformado e adaptado baseando-se nos sistemas simbólicos inseridos, visto sua grande carga de representação.

Os conceitos desenvolvidos até o momento oferecem pistas sobre uma abordagem das Representações Sociais da Música. No entanto, percebendo que tanto o conceito das RS, quanto o desenvolvimento do Fazer musical, se fazem a partir das experiências coletivas de significação, faz-se necessário discorrer de forma mais extensiva sobre o grupo musical estudado. Esse movimento é importante por permitir conhecer aspectos específicos do grupo em questão para, então, abordar as formas de representação presentes e próprias desse contexto.

CAPÍTULO II

Organização espacial/operacional e os sentidos do sertanejo

Para que possamos discorrer sobre as categorias que aqui propostas, fazem-se necessárias algumas definições básicas sobre o grupo observado. Primeiramente: que grupo é esse? Onde ele atua? Quem são aqueles que o compõe? Como o grupo se encontra organizado? Como está distribuído o poder/hierarquia? Quais são os grupos que compõe esse projeto? Esses elementos nos permitem compreender um aspecto mais amplo, além de permitir um grau de aproximação que nos permite fazer inferências fundamentais.

Passemos agora, então, para a observação do Projeto. As observações aqui presentes, servirão de instrumento para que se possa analisar, nesse momento, como um conjunto de regras e valores é estabelecida em torno da música. Antes de se iniciar a discussão sobre os fazeres musicais, é preciso situar o processo de construção deste estudo e os impactos na minha inserção na Orquestra, demandando a passagem de um ator participativo para um pesquisador e observador das questões relacionadas ao Projeto.

A Orquestra Popular da UNIFAL-MG, é um Projeto de extensão vigente iniciado no ano de 2012, em que se toca músicas do gênero sertanejo, contando com membros da comunidade acadêmica e da comunidade externa. Por se tratar de um projeto de extensão, a Orquestra possui integrantes da comunidade externa e interna à Universidade. O Projeto surgiu inicialmente como uma Orquestra de Violões, no entanto, durante seus anos de desenvolvimento, outras famílias de instrumentos ocuparam espaço na Orquestra, tais quais violas, um bandolim, um contrabaixo e até mesmo um banjo. Dessa maneira, a nomenclatura antiga já não mais servia e, para abarcar os outros instrumentos, assim, o nome do projeto foi alterado para Orquestra Popular (UNIFAL-MG, 2017).

Meu primeiro contato com os coordenadores da Orquestra se deu na seleção para o bolsista que seria contemplado no ano de 2016. Foi uma seleção tranquila e bastante descontraída, no qual me foi apresentado o gênero que seria, majoritariamente, trabalhado no Projeto: a música sertaneja. Naquele mesmo dia, fui informado que havia sido escolhido como bolsista do Projeto entre os meses de agosto a novembro do ano de 2016. No entanto, é válido ressaltar que minha presença nos encontros data do início das atividades daquele ano, que houvera ocorrido por volta da segunda semana do mês de março.

Os encontros da Orquestra ocorrem todas as sextas-feiras, geralmente no Prédio L, Prédio que concentra as atividades de Extensão da universidade, no horário compreendido entre às 17h00 e às 19h00.

Durante os primeiros meses em que participei do Projeto, fiquei bastante surpreso com a dedicação dos participantes em comparecer aos encontros, isso porque era um número grande de pessoas, maior do que eu imaginava. Me perguntava constantemente o porquê da adesão dos participantes àquele Projeto que trabalhava um gênero musical tão particular.

Desde o primeiro dia me esforcei para ser minimamente pontual, afinal, gostaria de observar o máximo de relações dentro daquele ambiente. A primeira coisa que me chamou a atenção nas primeiras vezes que frequentei os encontros foi a ordem de chegada dos coordenadores e integrantes do Projeto:

[c]omo de costume fui o primeiro a chegar, precisamente às 17h00, sentei-me e tratei de afinar o meu instrumento enquanto o silêncio permite algum tipo de concentração. Cerca de cinco minutos depois, alguns integrantes começaram a chegar. Alguns violões e violas saem das capas e começam a compor o ambiente. Pouco depois, os coordenadores começam a chegar. São dois professores, respectivamente, um homem (cujo instrumento é um bandolim) e uma mulher (que toca viola) e o maestro, que fica encarregado de organizar o repertório e os arranjos que serão empregados, o instrumento do maestro varia podendo ser uma viola ou um violão dependendo do arranjo. Nesse ponto uma sinfonia de instrumentos sendo afinados toma conta do local, são violas, violões, um contrabaixo e um bandolim que soam notas desafinadas até o alcance da perfeição (trecho do diário de campo).

Algo que pude compreender através das observações foi que, geralmente, participantes da comunidade externa são os primeiros a chegarem, cerca de dois a três minutos antes dos coordenadores e, por fim, os acadêmicos. Esses últimos dois grupos justificam sua posição na ordem de chegada, pelo fato de terem compromissos com a universidade que, muitas vezes, detém sua atenção até às 17h00. Já os externos, organizam melhor sua agenda de modo que possam chegar mais pontualmente aos encontros.

Outro ponto que vale a pena ser ressaltado, é a disposição das pessoas na sala:

[...] conforme as pessoas vão chegando, sentam nos seus lugares, lugares esses que ninguém definiu além delas mesmas. De vez em quando, o maestro dá instruções para que pessoas específicas sentem em lugares diferentes para ajudar um companheiro com dificuldade. O maestro geralmente é um ponto de apoio. Em torno dele se organizam o bandolim à direita, e em sentido anti-horário, os violões que desenvolvem o arranjo, o contrabaixo, os violões da harmonia e as violas. Essa organização pode variar um pouco. No entanto, são

sempre formados agrupamentos de instrumentos de mesmo timbre (trecho do diário de campo).

Vale ressaltar ainda, que a sala em que os encontros normalmente ocorrem, já se encontra disposta em um grande círculo, isso devido aos encontros de outro projeto da universidade que também acontece no local.

Ao salientar que a disposição dos lugares se dá a partir de uma construção coletiva e social, como uma orientação que eles mesmos criaram e seguem, temos a primeira pista de como se dá a construção da organização do grupo, isso se faz visível até mesmo pela minha experiência de inserção. No início, me sentava próximo as pessoas que tinha mais liberdade de comunicação, como o maestro ou o coordenador do Projeto, ao passo que, com a conquista de espaço de fala dentro do grupo, me foi possível adentrar no subgrupo em que me classificava, o “arranjo”. A partir disso me adentrei no arranjo estrutural geral do grupo.

Ao longo do ano de 2017 foi possível observar que a estrutura da organização dos encontros continua a mesma – a sala, organizada em um círculo em que, em torno do maestro, tomado como ponto de referência, se organizam os outros membros do projeto, sendo o bandolim à direita e, em sentido anti-horário, os violões que desenvolvem o arranjo, o contrabaixo, os violões da base e as violas –. Interessante, ainda, ressaltar que nas apresentações públicas, a disposição dos participantes muda, denotando a passagem de uma estrutura em círculo, para duas fileiras (à frente e à trás). Isso se dá pelo fato de nos ensaios haver a necessidade de que todos possam se ver, e principalmente, ver o maestro, encarregado de dar as orientações. Já nas apresentações, as duas fileiras ficam voltadas para o público e, portanto, o lugar dos participantes se altera drasticamente. Se, no primeiro momento temos uma estrutura mais horizontal, na segunda, existe uma certa hierarquia, pois aqueles que ocupam a primeira fileira são geralmente os coordenadores, o maestro e os bolsistas, enquanto os demais membros ocupam a segunda fileira.

Após uma análise de como se dá a disposição dos lugares ocupados por cada membro, passemos para um esboço do perfil dos participantes, bem como uma tentativa de compreender o motivo da escolha do gênero musical em detrimento a uma adesão de seus membros.

A Orquestra é formada por um perfil bastante heterogêneo. É possível perceber pessoas de diversas idades, diversas profissões e relações com a universidade. Foi possível observar que

[...] temos um número equilibrado entre membros da comunidade acadêmica (que totalizam oito), e da comunidade externa (que também são oito). No que tange as idades, as coisas ficam um pouco mais interessantes. Na comunidade acadêmica são três professores, que estariam na faixa dos 40 aos 50 anos; bem como quatro estudantes, que não passam dos 25 anos. Já a comunidade externa é marcadamente mais velha, com integrantes na faixa dos 60 anos de idade (trecho do diário de campo).

Ainda nesse ponto, em uma entrevista cedida por um dos coordenadores do Projeto, esse aspecto se mostrou muito claro:

[...] [a] música sertaneja, acabou favorecendo uma maior integração em agregar mais pessoas com culturas diferentes com experiências pessoais diferentes, profissionais, você tem professor, pedreiro, alunos de vários cursos. Como é um universo de pessoas muito abrangente, muito heterogêneo, acho que esse estilo acabou favorecendo a agregação dessa galera (trecho da entrevista com coordenador).

Através da entrevista com o coordenador institucional do Projeto, foi possível perceber que a escolha do gênero musical, ainda mais para uma região em que a música sertaneja se mostra como um movimento bastante vivo, foi algo que contribuiu para a adesão dos membros e a formação de um grupo marcadamente heterogêneo. Isso pode ser percebido pelos festivais de música sertaneja ou pelo grande número de duplas e violeiros na região, algo que se deve a atuação do estado de Minas Gerais como um dos grandes responsáveis pela caracterização e consolidação do gênero sertanejo enquanto o mais popular do Brasil.

Esse aspecto pode ser explicado no que Koury (2010) discorre sobre a liberdade individual. Segundo o autor, através das interações entre os sujeitos é que essa liberdade se faz presente, e opera no sentido de compor uma *cultura subjetiva* (grifo nosso). Essa categoria, por sua vez, se vale da diferenciação individual que, predisposta pela liberdade vivenciada, é trocada e se alia em arranjos “mais ou menos estáveis”, formando grupos, estilos de vida, instituições, classes, no que chama de *cultura objetiva*. Segundo o autor:

A cultura objetiva, portanto, se apresenta socialmente como resultado das trocas subjetivas dos indivíduos em um jogo interacional, compondo interesses e divergências, tendências, estilos e modos de viver. O que amplia e complexifica ainda mais o processo de individualidade, produzindo um aumento e um crescimento da cultura subjetiva, e objetivando-se em uma sequência de produção objetiva da cultura e dos modos de viver social (KOURY, 2010, p. 42)

Quando questionado acerca da escolha do gênero musical para ser executado na Orquestra, a entrevista com o coordenador apresentou duas passagens que se mostraram relevantes. Segundo ele:

[...] é um estilo que marca a gente, que tem um peso cultural, uma formação musical e familiar, que é uma coisa que a gente estava sempre ali, desde criança, ouvindo, ou ouvindo no rádio ou ouvindo alguém tocar. Então, durante um tempo, foi muito frequente. Aí depois, lógico, quando a gente é jovem você muda para o *rock'n roll*, você larga mão daquilo lá e acha que aquilo é música de velho. Mas depois, com o aprendizado musical e a aquisição de outros valores culturais, a gente acaba retomando aquilo e tentando resgatar na nossa cabeça aquela memória musical que é de um estilo muito bonito, muito poético também (trecho da entrevista com coordenador).

Se em um primeiro momento, as experiências pessoais criam o sentido necessário para a escolha do gênero musical a ser trabalhado, outros aspectos também contribuem para a adesão dos participantes do Projeto. Nesse sentido, o coordenador complementa que

[...] é um estilo que, quando a gente começou, proporcionava a inserção de mais pessoas, por que é um estilo que facilmente as pessoas pegam. Não precisa de um grande conhecimento técnico, de instrumento para tocar, então sabendo os ritmos básicos, alguns acordes básicos, a pessoa já consegue entrar e tocar. [...] a gente tinha um grupo muito heterogêneo, com pessoas desde daqueles que sabiam tocar muito bem, até aqueles que estavam começando e não tinham experiência musical prévia [...] (trecho da entrevista com coordenador).

Vale ressaltar, porém, que por mais que o gênero musical se mostrasse enquanto um facilitador para adesão dos participantes, não haveria por parte dos coordenadores um anseio por uma resposta específica da comunidade externa ou interna ao Projeto. Segundo o coordenador da Orquestra, a escolha se deu por uma demanda de um grupo de pessoas que gostavam de tocar o gênero musical, e encontraram no Projeto de Extensão uma forma de oficializar um desejo já existente.

Depois de observados aspectos como o perfil e a organização espacial dos membros do grupo, nos resta observar e entender se existe, e como é estabelecida a hierarquia entre os membros. Sobre esse aspecto, nos detemos em contribuir que existe, ainda que singela, uma distinção entre os postos⁴ dentro do grupo. Distinção essa que

⁴ É importante salientar o papel de cada uma das posições. Os coordenadores, a quem me refiro, diz respeito a um professor e uma professora da universidade que cuidam da parte institucional do Projeto, são eles responsáveis por “manter o Projeto vivo”. O maestro, por sua vez, é um professor de música do Conservatório Municipal de Alfenas e apresenta como único vínculo com a universidade sua participação

opera em duas esferas – burocrática e operacional – sendo que, na primeira, temos a seguinte organização: coordenadores > maestro > bolsistas > voluntários (sejam eles da comunidade externa ou interna). Os coordenadores apresentam, nessa esfera, um papel fundamental para a continuação do Projeto, eles selecionam o maestro, que auxilia na escolha dos bolsistas, são responsáveis pelo calendário das apresentações bem como a comunicação entre a Orquestra e a organização do evento.

A segunda, que diz respeito à forma que os encontros são conduzidos, e essa constitui uma inversão fundamental. A esfera operacional pode ser organizada da seguinte maneira: maestro > coordenadores = bolsistas > voluntários. Nessa inversão, observemos que o maestro assume o papel de desenvolver o Projeto, ditando o modo como será operacionalizado os ensaios. Ele passa as informações para os coordenadores, que tem o mesmo peso que os bolsistas, e são responsáveis por auxiliar os voluntários no caso de alguma dificuldade. Vale ressaltar ainda que, nessa esfera, o maestro assume uma posição tão importante que no caso de sua ausência, o encontro é cancelado.

Noto que “a hierarquia não é tão marcada quanto em outros âmbitos da universidade, todos se respeitam e a convivência é demasiado amigável. No entanto, os coordenadores e os bolsistas têm um apreço maior por parte dos demais integrantes” (trecho do diário de campo).

Após discorrer sobre o perfil dos participantes, bem como algumas das relações que permeiam o grupo, e de se compreender o porquê da escolha do gênero musical a ser trabalhado no Projeto, passemos para a análise dos motivos da adesão dos participantes, estudantes universitários, professores e membros da comunidade externa ao Projeto. Para tanto, foram realizadas entrevistas semiestruturadas com os coordenadores e participantes do projeto, no intuito, principalmente, de compreender o sentido que determinado gênero musical, no que tange as vivências dos integrantes, tem para essas pessoas, e que culminou na formação de um grupo bastante heterogêneo, em termos de experiências vividas.

Infelizmente, não me foi possível realizar entrevistas com todos os integrantes do grupo, visto a grande gama de compromissos desses atores. No entanto, as entrevistas

como colaborador no Projeto (ele pode ser incluído como coordenador, no entanto a distinção aqui feita apresenta um propósito, que é discorrido no texto). Os bolsistas, são estudantes da universidade que recebem um auxílio financeiro para o desenvolvimento do Projeto. Já os voluntários, são membros da comunidade acadêmica e externa, que não recebem auxílios para sua participação.

cedidas até o momento nos dão um panorama geral das vivências e do sentido que tais atores extraem do gênero musical trabalhado.

Quando tratamos de sentido e significado, devemos destacar uma distinção conceitual entre os termos, assim como fazem Patrícia Wazlawick, Denise Camargo e Kátia Maheirie (2007). Para as autoras, cada palavra ou símbolo de uma cultura possui um significado que é construído e entendido socialmente. Enquanto o significado compreendido em uma palavra diz respeito a um aspecto social, o sentido que será extraído, é puramente pessoal, diz respeito às experiências vividas de cada sujeito. Assim, na música, o significado diria respeito a narrativa, a letra, ou as estruturas melódicas, que teriam por objetivo transmitir uma mensagem que é socialmente entendida. Já o sentido seria uma identificação pessoal aquelas estruturas, que levam, muitas vezes, a adesão a um gênero de música específico.

Diante das perguntas que foram feitas, foram separados blocos de respostas que, de modo geral servem para classificar um “pensamento comum” de determinada categoria dentro do grupo. O primeiro bloco de interesse para esse trabalho, diz respeito ao que os participantes pensam sobre o gênero musical escolhido para ser trabalhado na Orquestra:

“Acredito que a música sertaneja é a raiz da nossa cultura musical” (Trecho de entrevista com voluntário do projeto).

“É um estilo de música que agrega, e quem gosta do estilo de música que a orquestra toca, acho que a gente consegue resgatar alguns valores, alguns valores que as nossas próprias músicas vão falando, acho que tem uma relação muito grande com a natureza, com a simplicidade, com o homem do campo, com as coisas simples da vida” (Trecho de entrevista com voluntário do projeto).

“Eu achei bacana porque eu estou gostando desse estilo musical, mas também como é um projeto de extensão e ele extrapola os muros da faculdade, Minas está ligado a esse estilo música, pelo menos é o que eu imagino, então serve um pouco para fomentar um estilo musical e também dar prazer para as pessoas que tão ouvindo e que gostam desse estilo musical” (Trecho de entrevista com voluntário do projeto).

“A gente consegue atrair pessoas que dificilmente teriam espaço na universidade [...]. E são pessoas que nós precisamos dar muito valor, e ainda acho que ainda temos poucos espaços de escuta para a história dessas pessoas, e acho que elas têm muito a falar e a ensinar para a gente. (Trecho de entrevista com voluntário do projeto).

“Eu acho que o que a Orquestra se propões é resgatar uma tradição da música caipira de raiz ou da música raiz, mais regional” (Trecho de entrevista com voluntário do projeto).

“Olha, a princípio, quando falou ‘Orquestra de violões’ eu não sabia que era orquestra de violões regional de minas gerais. Cara, eu achei sensacional. Por

que eu pensei, poxa, a gente vai poder mostrar o que a gente tem de melhor [...] (Entrevista com coordenador).

“Olha, eu não tinha muito interesse não, mas eu tinha muito interesse em tocar violão, achei que seria uma oportunidade para eu tocar violão, tocar em grupo” (Entrevista com voluntário do projeto).

Nesse momento, é importante ressaltar algumas das categorias abordadas pelos entrevistados e que permeiam suas falas. Raiz, tradição e valores, prazer, aprendizado, vivência com a coletividade, foram trazidas à tona para se referir ao gênero musical abordado no Projeto, e perpassam diversos âmbitos da vida social e de individualidade.

Outro bloco de respostas diz respeito as experiências vividas, no que tange a música caipira:

“Tenho uma relação muito forte, desde pequeno eu escuto e admiro esse estilo” (Trecho de entrevista com voluntário do projeto).

“Meu pai gostava, ele tinha um CD de viola, que era só viola instrumental. Ai depois que eu casei com a minha esposa, a mãe e o pai dela gostava desse estilo, ela gosta desse estilo, mas a proximidade maior está sendo agora com a Orquestra” (Trecho de entrevista com voluntário do projeto).

“A minha relação com isso [a música caipira], é uma relação de berço, desde que eu me entendo por gente, eu tenho na memória ouvir o meu pai tocar. E meu pai na década de 50 cantava no rádio então ele fazia uma dupla com o meu tio e os dois iam para a rádio, na época em que a rádio se cantava ao vivo, não era playback, e eu tenho essa memória de com muita frequência escutar e assistir o meu pai ensaiando em casa com meu tio [...] então isso fez parte do meu crescimento” (Trecho de entrevista com voluntário do projeto).

Nesse segundo momento as categorias abordadas pelos entrevistados – infância, relação familiar nuclear e estendida – apontam muito mais para aspectos individuais, de construção de identidade, que enfatiza a relação de proximidade entre os interlocutores e o gênero musical em questão.

Por fim, o último bloco de respostas diz respeito especificamente ao porquê da adesão ao projeto:

“Eu entrei na Orquestra foi no final de 2014, e eu sempre soube que a proposta era essa [valorizar a música regional]. Eu já entrei sabendo disso e eu entrei por causa disso. [...] quando eu entrei na Orquestra eu me encontrei, um pouco [...]” (Trecho de entrevista com voluntário do projeto).

“Eu não sabia ao certo quais eram os estilos, quais os cantores, e gora que eu estou participando da orquestra, aumentou meu gosto por esse estilo de música” (Trecho de entrevista com voluntário do projeto).

“Eu sempre tive contato com o gênero da música sertaneja/caipira, principalmente a da Bahia, mas foi com a Orquestra que eu comecei a procurar

composições e cada vez mais me identifico com o gênero” (Trecho de entrevista com voluntário do projeto).

Aqui, parece prevalecer as relações de encontro com si mesmo – eu – ego, aumento e aprofundamento do gosto musical e novamente a tradição são evocadas para justificar a presença dos entrevistados ao Projeto.

Em suma, diante do que nos foi apresentado através das entrevistas, podemos esboçar alguns resultados. Um ponto observado foi de que os coordenadores e os membros da comunidade externa tiveram maior contato com o gênero musical trabalhado ao longo de suas experiências de vida. No entanto, é bastante interessante destacar a participação dos estudantes no Projeto, pois, sua maioria teve maior contato com o gênero musical através da Orquestra. Dessa maneira, se para uns o Projeto se mostra enquanto manutenção desse sentido musical, para outros é o contato com um novo gênero musical, que há de permitir o surgimento de um novo sentido no que tange a formação de novas experiências com a música e com o grupo.

Além disso, é bastante importante destacar que as escolhas do gênero e principalmente do instrumento está ligada às experiências familiares. Algo que foi bastante recorrente, ao longo das entrevistas, foi a influência da esfera familiar na constituição dos gostos musicais dos integrantes do grupo.

Outro ponto de observância foi o gênero musical escolhido, bem como uma possível explicação para a adesão de um público tão heterogêneo. Para tanto, nos detemos em contribuir que a música sertaneja carrega consigo uma carga de sentido, referente principalmente àquele grupo que, como apontado pelo coordenador do Projeto, se identificavam com o gênero musical para trabalhá-lo em um projeto, mas que, no entanto, também atinge outras pessoas, seja por proporcionar a inserção de pessoas que estavam começando a tocar um instrumento, seja pelo caráter diacrônico dessa manifestação artística em tanger elementos do espectro emocional e das vivências humanas.

CAPÍTULO III

A percepção de si e dos outros

Após compreender a forma como o espaço físico é organizado, bem como compreender algumas relações fundamentais que são estabelecidas nesse espaço – que dizem respeito, principalmente, a sociabilidade e constituição do grupo, e também os sentidos que os interlocutores estabelecem para o fazer musical, faz-se agora necessário compreender outros aspectos. A partir da formação de um grupo – heterogêneo como descrito –, em torno de um gênero musical específico, quais as percepções que seus integrantes desenvolvem sobre si? E quais desenvolvem sobre aqueles cujo contato se dá apenas em ambientes formais de apresentação, portanto aqueles “de fora” do grupo?

Esse terceiro capítulo há de abordar as percepções que os integrantes do grupo desenvolvem sobre si e sobre aqueles situados “fora” do grupo. Para tanto, a apresentação dessas percepções é feita em dois movimentos. O primeiro, abordando a importância do uso da vídeo-gravação nas minhas percepções sobre a formulação das percepções que o grupo estabeleceu sobre si. O segundo movimento, há de descrever o que pude perceber sobre a imagem construída sobre os *outsiders*⁵, principalmente, nos momentos das apresentações.

É muito comum que trabalhos antropológicos se encontrem associados ao diário de campo como estratégia de registro, seja das ações de determinado grupo observado ou dos pensamentos do pesquisador. Cardoso de Oliveira (2000) aponta a importância da escrita como parte do trabalho qualitativo ao defender que

[e]nquanto no olhar e no ouvir "disciplinados" - a saber, disciplinados pela disciplina - realiza-se nossa percepção, será no escrever que o nosso pensamento exercitar-se-á da forma mais cabal, como produtor de um discurso que seja tão criativo como próprio das ciências voltadas a construção da teoria social (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2000, p.18).

De fato, a escrita como registro não é nova e os primeiros trabalhos antropológicos se utilizavam da escrita como base documental (LAPLANTINE, 1988), sejam pelos “antropólogos de gabinete” do período evolucionista, que se debruçavam sobre os relatos dos viajantes europeus no novo continente (CASTRO, 2005), ou mesmo por todos

⁵ A categoria outsiders foi elaborada por Norbert Elias e John Scotson (2000) para pensar as relações de dominação e disputas de poder entre os antigos moradores e os recém-chegados em uma comunidade de nome fictício no interior Inglaterra.

aqueles que buscavam uma forma de documentar a vida dos nativos e suas experiências no campo de pesquisa.

No entanto, existe hoje uma série de aparatos tecnológicos que nos servem de base para uma documentação bastante acurada das manifestações nativas. A fotografia e o vídeo, então, passaram a compor o ambiente antropológico, inicialmente como prova da presença do pesquisador e, depois, transpondo para uma posição de auxílio da narrativa antropológica, apresentando novas formas de registro e se mostrando enquanto aliados do diário de campo (GODOLPHIM, 1995).

É mediante a essas considerações que, aqui, nos propomos a refletir sobre as experiências da utilização do vídeo enquanto técnica de registro como complemento do diário de campo e da etnografia de um grupo musical: a Orquestra Popular da UNIFAL-MG.

Buscou-se, a partir de dois espaços distintos, a saber, o espaço de ensaio e de apresentação em contraposição aos espaços de lazer e socialização, analisar as mudanças do comportamento dos integrantes da Orquestra Popular ao se utilizar o vídeo como forma de registro e, nesse sentido, apontar como a utilização dessa ferramenta metodológica afeta a percepção e os usos corporais dos integrantes da Orquestra.

Para tal, esse capítulo foi estruturado para dar conta de apresentar dois aspectos sobre a utilização do vídeo e os impactos nas percepções e usos dos corpos no Projeto. O primeiro, diz respeito às considerações e relatos acerca da utilização do diário de campo e do vídeo como técnica de registro; o segundo, apresenta os relatos do uso do vídeo e em ambientes de lazer e socialização, fora dos tradicionalmente utilizados, a exemplo de uma feijoada ocorrida na casa de um dos participantes e, por fim, são desenvolvidas algumas considerações obtidas nessa etapa da investigação.

Não há como negar a importância da escrita no trabalho etnográfico, no entanto, busca-se discutir aqui sobre outras formas de registro, fora o já tradicionalmente empregado diário de campo. Nesse momento, faz-se necessário enfatizar as diferenças entre a utilização do vídeo, do diário de campo e das observações como técnica de registro.

Diante da necessidade de inserção no campo, é comum que a mente do pesquisador seja preenchida pela dúvida de como registrar suas atividades dentro do grupo. Frequentemente a prática antropológica se encontra associada ao registro escrito.

Tanto para os primeiros antropólogos que realizaram pesquisas profissionais na área como para os que executam pesquisas em épocas mais recentes, ter um diário de campo é um imperativo pouco contestado ao qual frequentemente se atribui o sucesso de uma etnografia, já que a memória é traiçoeira (SILVA, 2006, p. 64).

De fato, o diário de campo se faz uma ferramenta bastante útil ao permitir que o pesquisador possa registrar sua prática no campo e elaborar um esboço acerca das ações daqueles que observa, seus modos, falas, relações, etc. Essa prática permite, ainda, que o antropólogo registre *insights* sobre sua pesquisa que possam vir a surgir durante sua permanência no campo.

Por mais que sejam tratadas aqui as diferenças entre os métodos de registro, é importante salientar seus caracteres de complementariedade. Assim como Dessen e Borges (1998), defendemos aqui a ideia de que o desenvolvimento de pesquisas bem estruturadas se dá pela implementação de mais de um desses recursos, exatamente por permitirem uma coleta de dados mais abrangentes e uma maior riqueza de informações. Além disso,

[...] no trabalho de campo, a utilização de técnicas de pesquisa ou a decisão sobre o que ver e ouvir e como registrar, não depende somente do antropólogo, mas da representação que os grupos observados fazem sobre essas técnicas e que determinam as restrições impostas ou os consentimentos dados (SILVA, 2006, p. 59).

Durante a observação dentro do ambiente do grupo estudado é comum que nos atentemos para pontos específicos que nos “chamam a atenção” e, ao atender esse chamado, deixamos de lado uma série de acontecimentos simultâneos que ocorrem fora do campo de visão do pesquisador. É precisamente esse “ponto de interesse” que será documentado no diário de campo. De acordo com Reyna (1997), quando o pesquisador presencia algum evento pela primeira vez, é comum que sua atenção fique voltada para elementos específicos e, caso o evento não ocorra novamente, aspectos importantes podem ser deixados de fora.

Posteriormente, o pesquisador ao se debruçar sobre suas lembranças daquele acontecimento, ficará limitado a esses pontos de interesse. Esse movimento é nomeado de “memória seletiva”.

A própria seleção daquilo que incluo na narração obedece a critérios do presente: escolho aquilo que tenha relações com o sistema de referências que me dirige, hoje. A (re)construção de meu passado é seletiva: faço-a a partir da

presente, pois é este que me aponta o que é importante e o que não é. Não descrevo, pois, interpreto (SOARES, 2001, p. 40).

O vídeo, por outro lado, permite uma análise mais completa dos acontecimentos do grupo. Além disso, com o vídeo é possível analisar os dados coletados de forma neutra e com maior exatidão, visto a forte carga subjetiva empregada na pesquisa qualitativa (KENSKI, 2003).

Além disso, ao contrário da experiência física do pesquisador em campo que se limita ao momento presente, o vídeo permite que o evento seja revisto e reinterpretado repetidas vezes, sem perdas. Dessa forma, a utilização de vídeo-gravações permite o surgimento de novas questões, novas perspectivas, proporcionadas pela possibilidade de rever o momento diversas vezes. Permite ainda observar o fato de forma mais ampla, considerando o contexto e o ambiente. A imagem opera, então, como um suporte a mais para a observação (MAUAD, 2004).

Como discutido anteriormente, as estratégias sobre as formas de registro do trabalho antropológico dependem da representação que os membros do grupo formulam sobre elas (SILVA, 2006). Dessa forma, ao longo desse trabalho, buscamos demonstrar a maneira como o grupo musical estudado se comporta quando comparando as formas de registro escrito (diário de campo) e de imagem (vídeo) em espaços distintos de observação.

Durante meu tempo como pesquisador no grupo, diversas questões surgiram e foram sendo supridas pela observação e pelo diário de campo, que me servia como registro das atividades que desenvolvia dentro do Projeto. No entanto, com o passar do tempo, tais novas descobertas se mostraram cada vez menos frequentes a ponto de os registros no diário de campo se tornarem muito similares e repetitivos: mesma disposição dos lugares, mesma ordem de chegada dos membros, mesmas pessoas desenvolvendo as mesmas atividades.

Nesse momento percebi que meu estranhamento em relação ao grupo havia se dissipado. Eu via o projeto, seus membros e parte de suas ações, mas não olhava, não haviam descontinuidades, tudo era dado, tudo era ordenado. Percebi, então, que me tornara parte do grupo, porta voz. A pesquisa havia se tornado mais participante do que observante, passei a assumir os compromissos do grupo e não mais olhava suas ações. Apenas consegui perceber esse meu posicionamento na medida que avancei em leituras que tratavam desses aspectos (CARDOSO, 2006; CARDOSO, 1986).

A partir desse momento houve um maior interesse pelos vídeos que eram feitos durante os ensaios. O intuito principal era dar mais importância para os outros meios de registro já utilizados no grupo. Através das análises das vídeo-gravações foram revelados outros aspectos sobre o grupo e mesmo sobre a imagem que o grupo teria formulado sobre si como sendo “ideal” para ser transmitida. Tal imagem teria reflexo na forma como os integrantes se comportam, seja em suas posturas corporais ou na maneira de executar uma música.

Um aspecto importante que se manifestou durante a utilização do vídeo na Orquestra foi a mudança de postura dos participantes frente à câmera. Diferentemente do diário de campo, a câmera causa maior estranhamento e, devido a isso, é muito comum observar a transposição para uma “postura de apresentação”. Com isso, quero dizer que todos buscam ficar com a coluna ereta, transparecendo uma melhor postura corporal, o melhor jeito de segurar o instrumento, buscam tocar da forma mais limpa e com menos erros que em qualquer outro momento antes do início da gravação. Vale pontuar, ainda, que tais mudanças na postura nem sempre são as mais confortáveis para o sujeito, mas que, no entanto, se mostra como a melhor forma (esteticamente), para se apresentar frente à câmera.

Duas esferas podem ser destacadas a fim de se demonstrar a forma como o grupo reagiu à câmera. O primeiro diz respeito a mudança corporal dos participantes, que, de acordo com Mauss (1950), “o corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem”. Nesse sentido, a lente da câmera opera como um filtro, a partir do momento em que é ligada a postura dos participantes se altera mesmo que sutilmente, o jeito de segurar o instrumento muda, há menos trocas de lugares, menos conversas. A segunda esfera trata da prática musical propriamente dita, nesse ponto é importante apontar o zelo pela técnica, há uma maior preocupação em não errar, em tocar da forma mais limpa. Isso, é claro, associado à mudança corporal.

Essa mudança na postura se dá, principalmente, devido ao fato de alguém os ver perante a filmagem. O diário de campo, por mais que se busque a criação de uma imagem mental do lugar, e de seus membros, não apresenta uma imagem física, não existem rostos identificáveis. Quando existe, então, tal contato entre o ator e o público existe a necessidade da criação de um personagem, de uma imagem idealizada que há de se formar perante o outro. Sobre esse aspecto, faz-se necessário pontuar que

[q]uando um indivíduo desempenha um papel, implicitamente solicita de seus observadores que levem a sério a impressão sustentada perante deles. Pedelhes para acreditarem que o personagem que veem no momento possui os atributos que aparenta possuir, que o papel que representa terá as conseqüências implicitamente pretendidas por ele e que, de modo geral, as coisas são como aparentam ser (GOFFMAN, 2002, p. 25).

Vale ressaltar, ainda, que esses atores se veem “com os olhos” daqueles que os observam, e sua conduta se altera segundo essa imagem formada de tal ação. Sylvia Novaes discorre sobre o tema afirmando que

[q]uando uma sociedade focaliza um outro segmento populacional, ela simultaneamente constitui uma imagem de si própria, a partir da forma como se percebe aos olhos deste outro segmento. É como se o olhar transformasse o outro em um espelho, a partir do qual aquele que olha pudesse enxergar a si próprio (NOVAES, 1993, p.107).

Diante disso, podemos destacar a postura dos integrantes frente à câmera (seria, formal, tensa ou até mesmo desconfortável), como resultado desses espaços onde existe um cânone legítimo de perfeição na execução e de usos do corpo adequados à performance.

Após cinco meses de observação participante, tive a oportunidade de participar de uma feijoada organizada pelos membros do Projeto, no ano de 2017. Tal encontro se deu na residência de um de um deles, mais especificamente no quintal da parte de trás da casa, onde havia um quiosque com uma churrasqueira, duas pias, algumas cadeiras e uma mesa. Não posso dizer que havia uma hierarquia nesse espaço tal qual há no Projeto de Extensão, haviam, no entanto, os convidados e os que estavam recebendo os demais membros.

Não havia organização espacial, visto que, primeiramente, haviam mais pessoas do que cadeiras o que levou muitos a sentarem no chão. Por ser um espaço de socialização, ainda, houveram diversas trocas dos lugares devido à dinâmica das conversas.

O encontro ocorreu em dois momentos, o primeiro marcado pelo almoço e o segundo marcado pela retirada dos instrumentos de suas capas e o início da composição de um ambiente sonoro. Apenas nesse segundo houve uma certa divisão espacial, ainda que diferente da Orquestra. As pessoas se organizaram bastante em função dos lugares que ocuparam anteriormente, no entanto, as trocas de lugares diminuíram consideravelmente.

O encontro foi quase todo filmado, senão por mim, por outros membros do grupo. Ainda assim, percebi diferenças no que tange a execução dos instrumentos e a postura corporal, nesse espaço de lazer em contraposição aos espaços de ensaio.

Ninguém se comportou de maneira diferente, não houve alteração de postura ou na forma de segurar os instrumentos. Todos se portaram da forma mais confortável possível (em paralelo com o que foi dito anteriormente, essa forma mais confortável é a menos bonita esteticamente), houveram erros em execuções, mas nenhuma preocupação de que isso pudesse afetar a imagem transmitida aos que pudessem eventualmente ver o vídeo. Vale ressaltar que, tanto no caso da Orquestra no âmbito universitário, quanto nos encontros de socialização, houve o *upload* do vídeo em mídias sociais, tal qual o *Facebook*. Sobre esse aspecto, vale ressaltar que no ambiente de socialização não era possível identificá-los como membros da Orquestra (pela falta de uniformes, por exemplo). Em contrapartida, nos ensaios dentro da universidade, eles possuem características que são fáceis de identificá-los/nomeá-los como membros do Projeto.

Esse movimento que foi descrito, denota a transposição, a depender do ambiente, das formas de ação provenientes da construção da imagem a ser transmitida pelo grupo. Essa transposição influencia diretamente na maneira como o grupo que ser idealizado, e como deve ser visto como sendo parte de uma instituição. Assim,

[q]uando um estranho acidentalmente entra numa região na qual está sendo levada a efeito uma representação, ou quando um membro da plateia inadvertidamente entre nos bastidores, provavelmente surpreenderá os presentes em flagrante delito. Embora não seja a intenção de alguém, as pessoas presentes na região podem achar que foram claramente vistas numa atividade que é inteiramente incompatível com a impressão que elas, por razões sociais, estão na obrigação de manter com relação ao intruso (GOFFMAN, 2002, p. 192).

Diante disso, é possível apontar, ao contrário dos espaços de ensaio dentro da universidade, a postura dos integrantes do grupo (informal, descontraída, relaxada e confortável) como produto desses espaços onde não existe um cânone legítimo de perfeição na execução e de usos do corpo adequados para a performance.

É inegável que a utilização do vídeo como estratégia de registro acarreta diversos benefícios ao trabalho do pesquisador, seja pela possibilidade de se enxergar elementos que durante a observação não despertaram a atenção, ou o fato de ser possível rever uma ação do grupo diversas vezes. No entanto, quando se tratando de um grupo musical, deve-se ter em mente que tais segmentos se manifestam enquanto um movimento visual, eles

dependem da imagem que é formada sobre eles. E exatamente por isso, o que é visualizado no vídeo é apenas uma parte da manifestação do grupo observado, o que eles querem “mostrar”.

Como foi demonstrado, a imagem que o grupo formulou de si, como sendo o “ideal” a ser apresentada, influencia diretamente no comportamento dos integrantes do grupo, seja em sua postura corporal (relaxada ou tensa, confortável ou desconfortável) ou na maneira das execuções durante os ensaios (mais ou menos importância ao erro, mais ou menos preocupação com a forma de segurar o instrumento).

É importante ressaltar que autores já tratam sobre os efeitos do uso do vídeo no trabalho qualitativo, como é o caso de Heacock, Souder e Chastain (1996). No entanto esses autores dissertam na direção de que essa modificação de comportamento existe, mas seria momentânea, que em poucos minutos o comportamento do grupo retornaria ao “normal”. Porém, nos detemos aqui em contribuir que essa generalização não se aplica ao grupo musical, pois a imagem formada pelos telespectadores, sobre o grupo, é fundamental para a própria existência do grupo enquanto projeto.

O trabalho do pesquisador que opta por se utilizar desse recurso, então, é conciliar o vídeo, o diário de campo e as observações, de modo a abarcar o máximo de elementos presentes na manifestação de um segmento populacional, seja ele antes, durante ou após à utilização do vídeo.

Diante das considerações acerca das percepções desenvolvidas pelos membros do grupo sobre si, a partir das experiências com os outros – no caso, aqueles que os assistem, o público – faz-se preciso uma delimitação sobre quem é aquele que os assiste, e o que o grupo formula sobre ele.

Para tanto, este relato se deterá em analisar a categoria “quadrado”, que é desenvolvida por Howard Becker (2008), principalmente no que diz respeito ao comportamento desses sujeitos perante as apresentações do grupo aqui estudado. O autor busca introduzir um novo olhar sobre o que ele chama de grupos desviantes. Um dos conceitos trabalhados é o que os músicos de casa noturna, observados pelo autor, chamam de “quadrado”. A “quadradice” diz respeito à maneira como o não-músico⁶ se comporta, e isso reverbera na prática do músico. Por mais que o conceito que o autor trabalha por “quadrado” esteja situado em um discurso muito particular – no caso, de um grupo de músicos de casas noturnas da cidade de Chicago -, algumas características podem ser

⁶ Qualquer pessoa fora do grupo musical.

observadas em outros âmbitos do universo musical. O autor destaca, por exemplo, uma passagem em que um dos músicos aborda a maneira de como o “quadrado” se identifica com ritmos fáceis, repetitivos, em que eles conseguem acompanhar a batida com os pés ou aprender a assoviar a melodia.

O modo de comportamento dos “quadrados” durante as apresentações da Orquestra foram relatadas no diário de campo que foi elaborado durante o período de observação do projeto.

A partir do trabalho de campo, foi possível analisar empiricamente o que foi percebido pelos músicos de casa noturna observados por Becker (2008), no que diz respeito aos “quadrados” em performances musicais, percebidos durante a apresentação da Orquestra no dia 18/04/2017 em uma cidade na microrregião de São Sebastião do Paraíso. Como apresentado nesse trabalho, o autor destaca uma passagem em que um dos músicos aborda a maneira de como o “quadrado” se identifica com ritmos fáceis, repetitivos, em que eles conseguem acompanhar a batida com os pés ou aprender a assoviar a melodia. Na referida apresentação foram executadas algumas peças que demandaram muitos encontros para serem lapidadas a fim de tornar a execução a mais fluida possível. No entanto, em determinado momento da apresentação, depois de executado todo o repertório, foi solicitado que a plateia escolhesse uma das músicas para que fosse feito um “bis”, e foi escolhido a música mais “fácil” do repertório, aquela que não demandou sequer um encontro inteiro para ser ensaiada, foi executada sem arranjo ou algo que chamasse a atenção, no entanto, era uma composição “fácil”, com refrão, em que as pessoas podiam cantar junto. Não sendo, assim, a música que se esperava repetir ao final.

Por mais que as percepções acerca das dificuldades de assimilação de uma música perpassem por aspectos subjetivos – conhecimento técnico, bagagem cultural ou mesmo o grau de proximidade com o gênero ou estilo da composição de referência – aqui, entendemos por uma música fácil, aquela composta de rimas pobres, simples – externas, ABBA ou ABAB – poucos acordes, em geral três ou quatro, sem muitas variações, de melodia simples, e com a presença de refrão. Geralmente, essas composições exigem do ouvinte um menor conhecimento técnico, com estruturas circulares e uma harmonia repetitiva.

Por fim, após demonstrar empiricamente o que é trabalhado pelo autor, acrescenta-se ainda que o não-músico exerce uma influência direta na organização responsável pela apresentação. Isso significa que, durante os ensaios e durante a delimitação do repertório,

deve-se ter em mente essa característica dos “quadrados”, intercambiando músicas mais complexas em arranjos, e peças mais simples, que detêm a atenção do público pela facilidade, pela repetição.

CONCLUSÃO

Ao abordar as percepções dos integrantes da Orquestra Popular da UNIFAL – MG sobre a música sertaneja, foram analisados os conceitos de Representações Sociais e dos fazeres musicais. Verificou-se que os conceitos foram definidos como categorias de análise e significação, originada nas relações interpessoais e comunicação, próprias do convívio social e que, intrínsecas a uma prática musical em torno da narrativa de um universo simbólico sincrônico – no caso, o do sertanejo enquanto sujeito –, permite abstrair aspectos mais profundos da prática e das percepções, próprias do grupo estudado, sobre determinados fenômenos.

Em seguida, foram percebidos elementos básicos da formação e organização do grupo. O Projeto de Extensão, em questão, conta com membros da comunidade externa e interna à Universidade, apresentando profissões e idades variadas – portanto tratando-se de um grupo de formação heterogênea –. Os participantes, durante os ensaios se dispõem em uma formação circular, caracterizada pela baixa hierarquização do momento – de caráter informal – mas que, no entanto, apresenta, uma distinção entre os postos dentro do grupo. Distinção essa que opera em duas esferas – burocrática e operacional – sendo que, na primeira, os coordenadores apresentam, nessa esfera, um papel fundamental para a continuação do Projeto, eles selecionam o maestro, que auxilia na escolha dos bolsistas, são responsáveis pelo calendário das apresentações bem como a comunicação entre a Orquestra e a organização do evento. A segunda, que diz respeito à forma que os encontros são conduzidos, e essa constitui uma inversão fundamental. Nessa inversão, observo que o maestro assume o papel de desenvolver o Projeto, ditando o modo como será operacionalizado os ensaios. Vale ressaltar ainda que, nessa esfera, como visto anteriormente, o maestro assume uma posição tão importante que no caso de sua ausência, o encontro é cancelado.

Após, o texto se direcionou a análise mais aprofundada, mais próximas da discussão que norteou a investigação. Primeiro, diante da constatação do gênero musical trabalhado no projeto – a música sertaneja – buscou-se ter ciência de quais os sentidos – enquanto categorias intrínsecas às vivências pessoais –, que os participantes extrairiam da música executada. Diante do que nos foi apresentado através das entrevistas, podemos esboçar alguns resultados, sendo um ponto observado o de que coordenadores e membros da comunidade externa tiveram maior contato com o gênero musical trabalhado ao longo de

suas experiências de vida. No entanto, é bastante interessante destacar a participação dos estudantes no Projeto, pois sua maioria teve maior contato com gênero musical através da Orquestra. Dessa maneira, se para uns o projeto se mostra enquanto manutenção desse sentido musical, para outros é o contato com um novo gênero musical, que há de permitir o surgimento de um novo sentido no que tange a formação de novas experiências com a música e com o grupo.

Por fim, tratei de abordar as imagens percebidas pelos integrantes do Projeto acerca de si, e dos outros. Como foi demonstrado, a imagem que o grupo formulou de si, como sendo o “ideal” a ser apresentada, influencia diretamente no comportamento dos integrantes do grupo, seja em sua postura corporal (relaxada ou tensa, confortável ou desconfortável) ou na maneira das execuções durante os ensaios (mais ou menos importância ao erro, mais ou menos preocupação com a forma de segurar o instrumento). E, ao demonstrar empiricamente o que é trabalhado por Becker (2008), acrescenta-se ainda que o não-músico exerce uma influência direta na organização responsável pela apresentação. Isso significa que, durante os ensaios e durante a delimitação do repertório, deve-se ter em mente essa característica dos “quadrados”, intercambiando músicas mais complexas em arranjos, e peças mais simples, que detêm a atenção do público pela facilidade, pela repetição.

Gostaria de encerrar esse estudo apontando para a característica do repertório da Orquestra. É de suma importância lembrar que atrelado ao processo de industrialização, desde o início século XX, está um forte movimento migratório – com pico na década de 50. Com origem nas regiões rurais do norte/nordeste brasileiro e, devido às condições precárias de vida e subsistência, tinham como perspectiva o trânsito para outras regiões do Brasil, de prosperidade econômica (HAUDENSCHILD, 2017). Como reflexo desse processo, dentro o repertório construído pela Orquestra, é comum encontrar diversas composições que abordem a questão do êxodo, da troca do familiar pelo estranho – expresso pela mudança nos contextos rural/urbano.

No primeiro verso de *Lamento Sertanejo*, composição de Gilberto Gil e Dominguinhos, por exemplo, esse aspecto se faz bastante claro:

“Por ser de lá
Do sertão, lá do cerrado
Lá do interior do mato
Da caatinga do roçado
Eu quase não saio
Eu quase não tenho amigos

Eu quase que não consigo
Ficar na cidade sem viver contrariado”

O mesmo aspecto pode ser encontrado em *Luar do Sertão*, composição de Luiz Gonzaga:

“Oh! Que saudade do luar da minha terra
Lá na serra branqueando folhas secas pelo chão
Este luar cá da cidade tão escuro
Não tem aquela saudade do luar lá do sertão”

E, novamente, em *No rastro da Lua cheia*, de Almir Sater:

“No quintal lá de casa passava um pequeno rio
Que descia lá da serra ligeiro escorregadio
A água era cristalina que dava *pra* ver o chão
Ia cortando a floresta na direção do sertão
Lembrança ainda me resta, guardada no coração”

Por mais que a música sertaneja aborde temas bastante específicos da vida do ruralista – sertanejo –, o projeto da Orquestra Popular, se dá em um contexto predominantemente urbano, em uma universidade na cidade.

Mas, como é possível associar tempos, espaços, circunstâncias e sentidos tão díspares?

Tendo em mente a narrativa presente na música sertaneja, percebemos uma transposição das categorias experimentadas pelas vivências do sertanejo – sujeito – para o contexto universitário. As categorias “familiar” e “estranho”, a saudade, o êxodo, passam a ocupar outros espaços, agora na vivência dos participantes do Projeto – principalmente nos membros da comunidade acadêmica. Professores e estudantes, frequentemente, têm de deixar sua cidade de origem, sua família – logo, a esfera familiar/conhecida – para adentrar em um novo contexto, outra cidade, desconhecida – estranha – durante o processo de busca por qualificação ou atuação profissional. Os sentimentos, e as estruturas fundamentais da narrativa são mantidas em forma, mas transformadas quanto aos significados. Portanto “novos” conteúdos em “velhas” formas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARROYO, Margarete. **Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música.** 360 f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/15025>>. Acesso em 01 de jul. de 2018.

ARRUDA, Lucas Oliveira de Moura. **As curvas do rio e a identidade sertaneja na canção de Elomar.** In: Anais do III Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos Em Música, Rio de Janeiro, nº 3, p.584-596, 2014. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/viewFile/4629/4148>>. Acesso em: 03 de out. de 2018.

BECKER, Howard S. A cultura de um grupo desviante: o músico de casa noturna. In: **Outsiders: estudos de sociologia do desvio.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

CAMPOS, Luis Melo. Modos de relação com a música. **Sociologia, Problemas e Práticas**, Oeiras, n. 53, pp. 91-115, jan., 2007. Disponível em: <http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S087365292007000100005&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 08 de ago. de 2018.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **O trabalho do antropólogo.** São Paulo: UNESP, 2000.

CARDOSO, Ruth C. L. Aventuras de antropólogos em campo ou como escapar das armadilhas do método. In: CARDOSO, Ruth (org.). **A aventura antropológica: Teoria e pesquisa.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

CARDOSO, Sérgio. O olhar do viajante (do etnólogo). In: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CASTRO, Celso (org.). **Evolucionismo Cultural**: textos de Morgan, Taylor e Frazer. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CIRINO, Giovanni. **Narrativas Musicais**: performance e experiência na música popular instrumental brasileira. 290 f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de antropologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-08082006-164103/pt-br.php>>. Acesso em 01 de out. de 2018.

CORRÊA, Alessandra M. H.; GONTIJO, Maria C. L.; ASSIS, Lílian B.; CARRIERI, Alexandre de P.; MELO, Marlene C. O. L. Soldadinhos-de-chumbo e bonecas: representações sociais do masculino e feminino em jornais de empresas, **Revista de Administração Contemporânea**, Curitiba, vol. 11, nº 2, p. 191-211, abr./jun., 2007. Disponível em: <<http://ref.scielo.org/7kcm6d>>. Acesso em 06 de out. de 2018.

DESSEN, M. A. C.; BORGES, L. M. Estratégias de observação do comportamento em Psicologia do Desenvolvimento. In: ROMANELLI, G.; BIASOLI-ALVES, Z. M. **Diálogos Metodológicos sobre prática de pesquisa**. Ribeirão Preto: Legis Summa, 1998.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John. **Os estabelecidos e os outsiders**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

ELLIOTT, David. Putting matters in perspective: reflections on a new philosophy. **The Quarterly: Journal of Music Teaching and Learning**, v. 7, p. 20-35, 1996. Disponível em: <<https://openmusiclibrary.org/article/182171/>>. Acesso em 29 de set. de 2018.

GODOLPHIM, Nuno. A fotografia como recurso narrativo: problemas sobre a apropriação da imagem enquanto mensagem antropológica. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, nº 2, p. 161-185, jul./set, 1995. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/ppgas/ha/atual/pdf/n2/HA-v1n2a13.pdf>>. Acesso em 03 de fev. de 2018.

GOFFMAN, Erving. **As representações do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2002.

GOMES, Celso Augusto dos Santos. **Guia de Estudo – Instrumento musicalizador – Violão e Guitarra I Guitarra e Violão Varginha**: GEaD-UNIS/MG, 2007.

GUARESCHI, Pedrinho. A cozinha da ideologia dominante. **Revista Mundo Jovem**, Porto Alegre, nº 153, 1989.

HAUDENSCHILD, André R. L. "**Lamento sertanejo**": experiências diaspóricas e a reinvenção das identidades culturais nordestinas na música popular brasileira nos anos 1960 e 1970. In: Anais do XXIX Simpósio Nacional de História - Contra os preconceitos: história e democracia, Brasília, UNB, jun. 2017. Disponível em: <<https://www.snh2017.anpuh.org/site/anais>>. Acesso em 07 de out. de 2018.

HEACOCK, P.; SOUDER, E.; CHASTAIN, J. Subjects, data and videotapes. **Nursing**, vol. 45, nº 6, p. 336-338, 1996.

KENSKI, Vani M. Aprendizagem mediada pela tecnologia. **Revista Diálogo Educacional**, Curitiba, vol. 4, nº. 10, p. 47-56, 2003. Disponível em: <http://paginapessoal.utfpr.edu.br/kalinke/grupos-de-pesquisa/novastecnologias/grupos-de-pesquisa/pde/pde/pdf/vani_kenski.pdf>. Acesso em 07 de out. de 2018.

KOURY, Mário Guilherme Pinheiro. Estilos de vida e individualidade. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 16, nº 33, p. 41-53, jan./jun., 2010. Disponível em: <<http://ref.scielo.org/v8zj97>>. Acesso em 07 de mar. de 2018.

LAPLANTINE, François. **Aprender antropologia**, São Paulo: Brasiliense, 1988.

MAGNANI, José G. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, vol. 17, nº. 49, p. 11-29, jun., 2002. Disponível em: <<http://ref.scielo.org/5xhgqq>>. Acesso em 07 de mar. de 2018.

MAGNANI, José Guilherme C. Discurso e representação ou de como os baloma de Kiriwana podem reencarnar-se nas atuais pesquisas. In: CARDOSO, Ruth (org.). **A aventura antropológica**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

MAUAD, A. M. Fotografia e história: possibilidades de análise. In: CIAVATTA, M.; ALVES, N. **A leitura de imagens na pesquisa social: história, comunicação e educação**. São Paulo: Cortez; 2004.

MAUSS, Marcel. **Les techniques du corps in Sociologie et Anthropologie**. Paris: PUF, 1950.

MINAYO, Maria Cecília de S. de O conceito de representações sociais dentro da sociologia clássica. In. GUARESCHI, P.; JOVCHELOVITCH, S. (orgs.). **Textos em representações sociais**. Petrópolis: Vozes, p. 89-111, 1995.

MOSCOVICI, Serge. **A representação social da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

NOVAES, Sylvia. **Jogo de espelhos: imagens da representação de si através dos outros**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

OLIVEIRA, Allan de Paula. **Miguilim foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja**. 352 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/92786>> Acesso em 11 de nov. de 2018.

OLIVEIRA, Fátima. O.; WERBA, Graziela. C. Representações sociais. In: STREY, Marlene Neves et al. **Psicologia Social Contemporânea**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

PIMENTEL, Carlos Eduardo; GÜNTHER, Hartmut. Percepção de letras de músicas como inspiradoras de comportamentos antissociais e pró-sociais. **Psico**, Porto Alegre, PUCRS, vol. 40, n.º. 3, p. 373-381, jul./set., 2009. Disponível em:

<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistapsico/article/view/5419>>.

Acesso em: 29 de set. de 2018.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: Questões de uma Antropologia Sonora.

Revista de Antropologia, São Paulo, vol. 44, nº 1, 2001. Disponível em:

<<http://ref.scielo.org/bzd646>>. Acesso em 01 de out. de 2018.

REDFIELD, Robert. **The Folk Culture of Yucatan**. Chicago: University of Chicago Press. 1970.

REYNA, Carlos P. **Vídeo e pesquisa antropológica: encontros e desencontros**.

Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação. 1997. Disponível em:

<<http://www.bocc.ubi.pt/pag/reyna-carlos-video-pesquisa.pdf>>. Acesso em 01 de out. de 2018.

SILVA, Vagner Gonsalves da. **O antropólogo e sua Magia**: Trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas Antropológicas sobre Religiões Afro-brasileiras. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SOARES, Magda. **Metamemória-memórias**: travessia de uma educadora. São Paulo: Cortez, 2001.

SOUZA, Adercângelo Adépio de. **Guia de Estudo** – História da música I. Adercângelo Adépio de Souza. Varginha: GEaD-UNIS/MG, 2013.

UNIFAL-MG. **Orquestra Popular da UNIFAL-MG**. Disponível em:

<http://www.unifal-mg.edu.br/extensao/cultura-2016_orquestra-popular>. Acesso em 20 de set de 2017.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e cultura**: Notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

WAZLAWICK, Patrícia; CAMARGO, Denise; MAHEIRIE, Kátia. Significados e sentidos da música: uma breve “composição” a partir da psicologia histórico-cultural.

Psicologia em Estudo, Maringá, vol. 12, nº. 1, p. 105-113, jan./abr. 2007. Disponível em: <<http://ref.scielo.org/nwwkmf>>. Acesso em 04 de out. de 2018.

APÊNDICE - PLANO DE AULA DE SOCIOLOGIA: Cultura, ideologia e indústria cultural

Elaboração: Gregor Castro Erbiste

Tema: Cultura, ideologia e indústria cultural

Série: 2º ano do Ensino Médio

Momento: 4º bimestre

Contexto: O presente plano de aula se insere como a segunda aula de Sociologia do 4º bimestre. Depois da aula introdutória sobre as definições conceituais sobre Cultura e Ideologia, e antes da discussão sobre Indústria Cultural.

Duração: 50 minutos

Tema do bimestre: Cultura, ideologia e indústria cultural

Tema da aula: Cultura Erudita e Cultura Popular

Conteúdos

- Cultura
- Cultura popular
- Cultura erudita

Marco teórico

Dentro da Antropologia, dois autores se destacam nas formulações de um conceito para a cultura, sendo eles Margaret Mead e Claude Lévi-Strauss. Mead (1901-1978), antropóloga estadunidense, investigou o modo como os elementos de uma cultura poderiam formar uma personalidade. Após analisar povos da Nova Guiné e Oceania por vários anos, seus estudos apontaram que a diferença das personalidades não está vinculada a características biológicas, como o sexo, mas à maneira como cada sociedade define a educação das crianças.

Já Claude Lévi-Strauss (1908-2009), antropólogo belga que desenvolveu a maior parte dos seus estudos na França, acreditava que a cultura deve ser considerada como um conjunto de sistemas simbólicos, entre os quais se incluem a linguagem, as regras matrimoniais, a arte, a ciência, entre outros. A maior parte dos seus estudos concentram-

se nas áreas dos mitos, demonstrando que os elementos essenciais da maioria deles se encontram em todas as sociedades ditas primitivas.

Por mais que bastante recente, a definição de ideologia surge da necessidade de analisar as sociedades antigas. Nesse processo, diversos autores inseridos no campo das Ciências Sociais buscaram trabalhar uma definição que norteasse suas investigações. É o caso de Marx (1846) que apresenta a ideologia como um sistema elaborado de representações e de ideias que correspondem a formas de consciência que os homens têm de determinada época. Mais ainda, Marx define a ideologia como “inversão da realidade”. Durkheim (1895), coloca a ideologia no plano das pré-noções, as noções vulgares. Já Karl Mannheim (1929), as define enquanto pertencentes a duas categorias, a particular e a total, tomando a ideologia como “visão de mundo”.

Para discutir sobre as transformações no mercado da música, faz-se necessário, primeiro, traçar um panorama geral das mudanças que ocorreram no campo da cultura. Nesse sentido, vale destacar a importância da conceituação abordada por Horkheimer e Adorno (2002), Adorno (2009) e Coelho (1980) sobre a Indústria Cultural, e seus impactos nas práticas e nas vivências daqueles que nela encontram-se inseridos. Para abordar o tema da indústria cultural, propriamente dita, então, é preciso percorrer um breve caminho histórico, para definir outros dois conceitos tangentes, a “cultura de massa” e os “meios de comunicação em massa”.

No século XV, surgem os tipos móveis de imprensa que, em um primeiro momento, seriam “tipos móveis de imprensa” – um protótipo dos jornais, hoje entendidos como um meio de comunicação em massa – mas que, inicialmente, estariam restritos para o consumo dos ricos letrados, que representavam uma parcela consideravelmente pequena da população. Apenas com o surgimento dos primeiros “jornais” iniciasse o discurso sobre formas popularizadas de comunicação. Atré-las e eles, surgem também outras expressões populares – simplificadas – de grandes movimentos artísticos consumidos pela recém burguesia, a exemplo do “teatro de revista (como forma simplificada e massificada do teatro), a opereta (idem em relação à ópera), o cartaz (massificação da pintura) e assim por diante” (COELHO, 1980). Assim, a “cultura de massa” surgiria apenas durante a segunda metade do século XIX. Vale destacar ainda, que esses meios populares de comunicação surgem em detrimento da emergência de uma sociedade de consumo.

A partir disso, Coelho (1980) classifica a Indústria Cultural, bem como a Cultura de Massa e os Meios de Comunicação em Massa como movimentos atrelados ao fenômeno da industrialização.

Por mais que o marco do surgimento da gravação de vozes humanas date da segunda metade do século XIX, com a criação do Fonógrafo, nos Estados Unidos, é notável que o amadurecimento da Indústria Fonográfica se focaliza na década de 1990, no qual é possível observar o esforço de diversos pesquisadores em explicar o processo de grande transformação no cenário musical do período (FENERICK, 2008; SILVA, 2001; ZAN, 2001)

Em decorrência desse processo, destaca-se um elemento de grande importância para essa proposta de investigação, que diz respeito à “coisificação” daquele que visa se empreitar no campo cultural, já nesse momento intimamente ligado ao movimento liberal que caracterizaria a sociedade capitalista atual. Assim, aquele que deseja investir esforços para adentrar na indústria da cultura, deve ter em mente que, uma vez que “o padrão maior de avaliação tende a ser a coisa, o bem, o produto; tudo é julgado como coisa, portanto tudo se transforma em coisa” (COELHO, 1980). Assim,

[...] também a cultura — feita em série, industrialmente, para o grande número — passa a ser vista não como instrumento de livre expressão, crítica e conhecimento, mas como produto trocável por dinheiro e que deve ser consumido como se consome qualquer outra coisa. E produto feito de acordo com as normas gerais em vigor: produto padronizado, como uma espécie de *kit* para montar, um tipo de pré-confecção feito para atender necessidades e gostos médios de um público que não tem tempo de questionar o que consome (COELHO, 1980, p. 6)

Ao atentar para a impaciência das grandes gravadoras que, uma vez diante da necessidade de lucros cada vez maiores – movidos principalmente pelos investimentos bilionários na área – consideram não poder esperar pela emergência de novos talentos, e optam por elas mesmas fabricarem o produto final, tendendo cada vez mais a homogeneização em vista dessa abordagem mercantilista na produção musical (FENERICK, 2008).

Isso implica em duas coisas. Primeiro, a crescente padronização nas produções artísticas – no caso especial dessa proposta de investigação, na música – que revelam melodias bastantes similares seguindo o “clamor” popular. A segunda, uma adequação a esses padrões pelos músicos que visam alavancar suas carreiras ou ingressar de maneira significativa em algum cenário musical específico.

Objetivos

Delimitar os conceitos de Cultura e Ideologia, tendo como forma de exemplificação os debates acerca da Indústria Cultural, apresentando a ideologia da cultura hegemônica, as alternativas da cultura contra-hegemônica, bem como apresentar a diferenciação entre o erudito e o popular. Tomando, em ambos os casos a música como exemplo.

Objetivos gerais

Espera-se que ao final, o estudante seja capaz de se utilizar dessas discussões de modo a perceber, de forma mais clara e abrangente outros aspectos de seu cotidiano e de suas vivências, dentro, e fora do ambiente escolar.

Objetivos específicos

- Reconhecer a importância desses conceitos para o convívio social;
- Empregar a sociologia como ferramenta de análise em outros âmbitos da vida social;
- Propor um novo olhar sobre as ações sociais.

Justificativa

Grande parte do que somos – enquanto identidade e personalidade – e de como nos comportamos, é delimitado pelo arranjo cultural estabelecido em nossa sociedade. Para tanto, a importância de estudar sobre elementos culturais nos permite ter uma visão mais ampla sobre os fazeres sociais. Atrelado a isso, a percepção de ideologias – enquanto visões de mundo – nos permitem analisar a forma como determinadas ações são conduzidas para atender demandas específicas. Como exemplo, há de ser trabalhado a definição de Indústria Cultural e a utilização da música para trabalhar os aspectos culturais e ideológicos.

Tendo em vista os gostos e preferências dos estudantes, a aula em questão opera no sentido de proporcionar aos estudantes, além da conceituação e definição dos termos, um contato com novas experiências de vida, através de outros gêneros musicais e artistas.

Metodologia de ensino

Dentre as diversas metodologias de ensino, aqui me proponho em trabalhar com os estudantes através da aula expositiva dialogada, em que a participação dos estudantes assume um caráter fundamental na construção do conhecimento em sala.

Recursos didáticos

Quadro, giz, papel, letras de músicas impressas, caixa de som, cabo auxiliar p2-p2, pen-drive.

Avaliação

- Durante a aula a avaliação se dará a partir da participação dos estudantes, enquanto nota de “conceito”.
- Na aula seguinte as músicas, bem como os textos produzidos pelos estudantes entrarão na avaliação das atividades.
- Na prova bimestral, não de ser elaboradas ou selecionadas, questões que trabalhem especificamente os conteúdos abordados em sala.

Rotina e Desenvolvimento:

Antes de que comecemos a descrever a atividade, deve-se ter em mente que para a execução dessa aula, será usada como instrumento metodológico a participação ativa dos estudantes, principalmente por incentivo do professor. Dessa maneira, deve-se procurar ao máximo estabelecer um diálogo, através de indagações, entre o conteúdo ministrado e experiências vividas ou conhecidas pelos estudantes.

Esse primeiro momento da aula, há de abordar os primeiros passos na conceituação sobre Cultura e Ideologia, termos bastantes caros na área das Ciências Sociais.

Os primeiros cinco minutos da aula devem ser reservados para a chamada e uma breve explicação sobre a posição da aula no bimestre. Portanto, apresentar que, a partir desse momento, se inicia o 4º bimestre do ano letivo, cujo tema é Cultura, Ideologia e Indústria cultural. Deve-se explicar que essa aula vai abordar os conceitos principais para serem trabalhados nas próximas aulas.

Depois desse primeiro momento, deve-se perguntar aos estudantes: o que é cultura? Sobre o que a cultura diz respeito?

A expectativa é de que os estudantes tragam noções fundamentadas no senso comum, como “cultura enquanto arte”, “música”, etc. Então, deve-se aprofundar nos exemplos trazidos pelos estudantes, dizendo: “Ok, música. Mas o que da música? As roupas usadas pelos punk são cultura? Os cabelos são cultura? As tatuagens são cultura?”

A ideia é mostrar para os estudantes que sim, música – por exemplo – é cultura. Mas, não apenas a música em si, todos os elementos simbólicos da música também o são.

Em todos os tempos históricos, os fazeres do homem são determinados por fatores políticos, sociais, econômicos, científicos, e isso impacta diretamente na música que é produzida. A música carrega consigo uma carga de significação que é sincrônica em si, uma vez que é parte integrante de um momento histórico, cujos arranjos culturais se fazem presentes.

De forma bastante similar, opera a ideologia. Se a classificarmos como “visão de mundo” ou “ponto de vista”, podemos identificar a forma como o momento histórico tem forte influência na produção de uma visão de mundo, atrelada, principalmente a parcela da população que detém dos meios de produção material.

É preciso, a partir dessas definições, pensar outros aspectos definidos pelo arranjo cultural. Deve-se indagar: “O que mais pode ser definido enquanto fruto da cultura?”. O objetivo aqui é de que os estudantes abordem outras questões, fruto de suas vivências para contribuir na discussão sobre Cultura e Ideologia.

Esse primeiro movimento da aula deve contemplar cerca de 15 minutos.

A segunda parte da aula, diz respeito a um debate que há de ser estabelecido com os estudantes através da identificação de elementos “eruditos” e “populares” em músicas vinculadas em meios de comunicação hegemônicos ou não.

Para tanto, foram selecionadas algumas músicas que possam ser passadas em sala de aula, algumas mais populares do que outras. O intuito é mostrar a diferença entre músicas produzidas pela elite, e músicas produzidas pelas massas, bem como problematizar a quem essas produções se destinam.

O professor deve orientar os estudantes a buscar perceber, nas músicas que serão apresentadas a seguir, qual a sensação que a música passa: é alegre? É triste? Nesse momento, deve-se passar a música “Here Comes The Sun” de autoria dos The Beatles. A música é composta em escala maior, de andamento rápido, transmitindo a sensação de alegria/felicidade.

Ainda buscando perceber a sensação transmitida, deve-se passar a música “Time in a Bottle” de autoria de Jim Croce. A música em questão é composta em uma escala menor, e de andamento lento, por isso, a sensação de tristeza/melancolia é evocada.

A partir dessas músicas e dos apontamentos dos estudantes, deve-se pontuar o que faz uma música soar triste o alegre. Para tanto, o professor deve perguntar aos estudantes “Quais são as notas musicais, básicas, que compõem nosso sistema de notação?”. Os estudantes devem ser capazes de responder as sete notas naturais (dó, ré, mi, fá, sol, lá, si). O professor deve concordar, e colocar essas notas no quadro, da seguinte forma:

Dó Ré Mi Fá Sol Lá Si

Em seguida, deve-se explicar que cada nota é classificada como sendo um grau da escala, escrevendo no quadro.

Dó Ré Mi Fá Sol Lá Si
I II III IV V VI VII

Se pegarmos como referência a escala de Dó, são essas notas – descritas no quadro – que temos. As escalas maiores são geralmente associadas ao sentimento de felicidade, portanto, quando uma música está em um tom maior, significa que, geralmente, será uma música de caráter alegre. Nesse sentido, a primeira música apresentada (Here Comes The Sun), estaria contida nessa primeira classificação.

Em um movimento similar temos as escalas menores em que o III, VI e VII grau, são recuados em um semitom. O professor deve acrescentar o símbolo do bemol na escala escrita no quadro anteriormente, nas notas “MI, LÁ, SI”, ficando da seguinte forma:

Dó Ré Mi^b Fá Sol Lá^b Si^b
I II III IV V VI VII

As escalas menores são geralmente associadas ao sentimento de tristeza, portanto, composições em tom menor terão um caráter triste, melancólico. Nesse sentido, a segunda música apresentada (Time in a Bottle), assume esse caráter ao se enquadrar nessa definição.

A partir disso, deve-se dizer brevemente, que por mais que se possa parecer bastante incompreensível essa fundamentação teórica sobre o que define, em termos estruturais, uma música alegre ou triste, é justamente esse aprofundamento do conhecimento musical, sistematizado e formalizado, que caracteriza a música erudita e a diferencia da música de caráter popular.

Após esse breve momento de explicação teórica, deve-se apresentar que os estudantes ouvirão duas músicas com elementos eruditos. As duas composições se apresentam enquanto marcos da Bossa Nova, ao unir elementos descritivos e narrativos, à elementos estruturais, de forma consciente. A primeira música que será apresentada é “Chega De Saudade”, na voz de João Gilberto.

O professor deve entregar aos estudantes a letra da música impressa para que eles acompanhem. Enquanto o faz, deve-se pedir que os estudantes se atentem para a letra da música e para a sensação que a música trás em cada um de seus momentos. Deve-se, então, colocar a música para tocar.

Após o final da música, deve-se perguntar aos estudantes: “Essa música passa que sensação?”. A expectativa é de que os estudantes associem a música tanto a tristeza quanto a felicidade. O professor deve explicar que ambos estão corretos. Essa música é feita em tom menor e maior, respectivamente. Quando a letra da música canta da saudade, a música é escrita em uma escala menor, triste. Quando a letra canta do retorno da pessoa amada, é construída em uma escala maior, alegre.

Depois, deve-se passar a letra da música “Samba De Uma Nota Só” também na voz de João Gilberto. Da mesma forma, deve-se entregar a letra aos estudantes e, depois, colocar a música para tocar.

Essa música é importante, menos por demonstrar as sensações evocadas pela composição, mas, por unir de forma muito interessante os elementos narrativos e estruturais. O professor deve explicar brevemente aos estudantes que, nessa composição, quando a letra aborda a monotonia de uma nota só, a música tem uma nota de base. Quando afirma que “outras notas vão entras, mas a base é uma só”, a música cresce, unindo outros instrumentos e ornamentos. No segundo movimento, quando a letra afirma que “já me utilizei de toda escala e no final não sobrou nada, ou quase nada”, a música usa de escalas ascendentes e descendentes, abarcando todas as notas da pauta, e voltando para a nota principal, expresso por “e voltei pra minha nota, como eu volto pra você”. O que se observa é que a melodia é reflexo do que está sendo dito na letra.

As músicas apresentadas até aqui, são músicas com elementos eruditos, em que os compositores, se usando de um vasto conhecimento teórico sobre a música, puderam unir elementos de discurso e elementos estruturais na construção das músicas em questão.

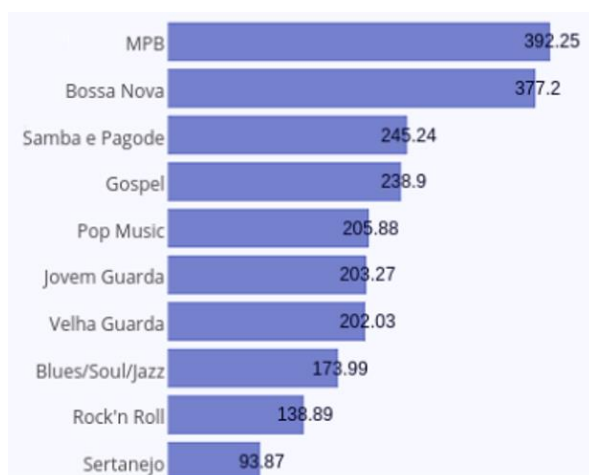
Agora, deve-se passar aos estudantes duas músicas de caráter popular. Para tanto, deve-se explicar que são duas composições de movimentos reconhecidamente populares, um Rap e um Samba, e deve-se atentar às diferenças evidentes dessas composições para a Bossa Nova (de caráter erudito). Para tanto, deve-se entregar as letras dessas músicas impressa aos estudantes.

Deve-se passar, então a primeira música, “That’s My Way” na voz de Edi Rock e Seu Jorge e, logo em seguida, passar a segunda música “Eu Sou Favela” de Bezerra da Silva. Depois, deve-se perguntar aos estudantes: “o que essas músicas tem em comum?”, “o que as difere das músicas de caráter erudito mostradas anteriormente?”.

A expectativa é de que os estudantes digam que o tema das músicas é o mesmo, o discurso é o mesmo, mas é diferente do que é abordado pela Bossa Nova. De fato, as duas músicas abordam um contexto muito mais específico que as de caráter erudito. A música de caráter popular tem como uma de suas características a abordagem sobre temas do cotidiano de uma realidade particular. É feita “da massa para a massa”, portanto, contendo menos ornamentos ou uma preocupação técnica, e apresentando uma maior preocupação com a narrativa construída.

O professor deve explicar que sempre que um estudo se propõe a observar algum aspecto do universo que circunda a música – especialmente a música popular –, é necessária uma delimitação bastante precisa acerca do momento histórico ou local em que se manifesta. Isso se dá, principalmente, pelo fato de que a vida dos homens, seus fatores sociais, políticos e econômicos, influenciam diretamente na produção artística. Dessa maneira devemos nos atentar para o desenvolvimento do pensamento humano no decorrer das diferentes épocas, juntamente com os modos de organização social, os elementos étnicos, sistemas de mitos, entre outros, pois esses são elementos fundantes para a caracterização dos gêneros musicais de cada época.

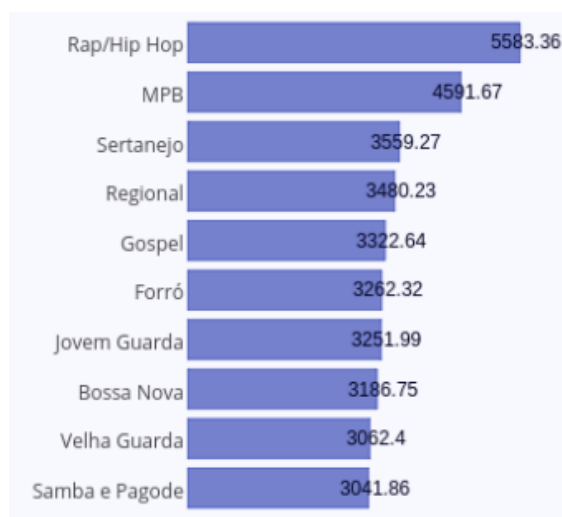
Um estudo recente reuniu os artistas e gêneros musicais segundo alguns critérios, e as comparou a fim de observar alguns aspectos. Como o que foi apresentado na primeira parte da aula – com as músicas da Bossa Nova – o conhecimento técnico permite que a música seja estruturalmente mais rica, como pode ser observado no gráfico abaixo, que relaciona o gênero musical com a quantidade de acordes distintos.

Gráfico 1 – Relação gênero musical vs. número de acordes

Fonte: Sales (2017).

Diante do exposto, pode-se observar que a Bossa Nova ocupa uma posição de privilégio dentre as demais, com um número consideravelmente maior na quantidade de acordes.

No entanto, quando o critério de distinção é a narrativa, mais especificamente, o número de palavras distintas, o Rap e o Hip Hop assumem o primeiro lugar, visto que o discurso é o que prevalece, sobre a variação de acordes. A Bossa, nesse gráfico, aparece em oitavo lugar, como é possível observar no gráfico 2.

Gráfico 2 – Relação gênero musical x número de palavras distintas

Fonte: Sales (2017).

Os gráficos apresentados servem para que o professor possa se fundamentar sobre o tema, além de ser uma forma interessante de visualizar o que está sendo discutido em sala.

Para concluir, deve-se perguntar aos estudantes, “De que forma é possível, então, diferenciar a Cultura Erudita da Popular?”

De forma geral, o que se espera é que os estudantes sejam capazes de identificar a partir das diferenças nas composições, o caráter sistematizado/formal do conhecimento usado para produzir a Cultura Erudita. Não se deve, no entanto, passar a sensação de que um gênero musical é melhor ou pior, mas que são objetivos diferentes. Por fim, espera-se que os estudantes possam ter contato com outros gêneros musicais e artistas dos quais geralmente não são acessados pelos estudantes.

Nos cinco minutos finais de aula, o professor deve pedir que cada estudante traga para a próxima aula uma música. E para cada música, um parágrafo de discussão escrito (com máximo 10 linhas) sobre qual o tema/realidade abarcado na música, e se ela seria enquadrada enquanto uma música erudita ou popular.

Essa experiência constitui o exercício de pensar sociologicamente: propor questões sobre um tema do nosso cotidiano, para que possamos nos adentrar nele. Ao tomar a música como exemplo, buscou-se perceber a forma como o arranjo cultural, mesmo que em determinados segmentos populacionais produzem músicas como elementos que as diferem. De modo geral, os resultados obtidos na discussão da aula podem ser utilizados para se discutir outros aspectos do convívio social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

COELHO, T. **O que é indústria cultural**. Brasília: Ed. Brasiliense, 1980.

DURKHEIM, Emile. **As regras do método sociológico**. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

FENERICK, J. A globalização e a indústria fonográfica na década de 1990.

ArtCultura, Uberlândia, vol. 10, nº 16, p. 123-124, jan.-jun., 2008. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1501>>. Acesso em 06 de nov. de 2018.

HORKHEIMER, Max.; ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

Lévi-Strauss, Claude. **As estruturas elementares do parentesco**. Petrópolis: Vozes, 1976.

MANNHEIM, Karl. **Ideologia e Utopia: introdução a sociologia do conhecimento**. Madrid: Aguillar, 1973.

MARX, Karl. **O 18 brumário e cartas a Kugelmann**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

MEAD, Margareth. **Sexo e temperamento em três sociedades primitivas**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SALES, Leonardo. **Análise da música brasileira - Parte 1, 2 e 3**. 2017. Disponível em: <<https://leosalesblog.wordpress.com/2017/04/21/analise-da-musica-brasileira-parte-1/>>. Acesso em 01 de nov. de 2018.

SILVA, E. **Origem e desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira**. In: Anais do XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação, Campo Grande, set. 2001. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/154986847399002986888063440135114344765.pdf>>. Acesso em 06 de nov. de 2018.

TOMAZI, Nelson Dacio. **Sociologia para o ensino médio**. São Paulo: Saraiva, 2010.

ZAN, J. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. **EccoS Revista Científica**, São Paulo, vol. 3, nº 1, pp. 105-122, jun. 2001. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/pdf/715/71530108.pdf>>. Acesso em 03 de ago. de 2018.