

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO - FAGED  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TECNOLOGIAS, COMUNICAÇÃO E  
EDUCAÇÃO

**LUIZ CARLOS VIEIRA JÚNIOR**

**CULTURA E IDENTIDADE: A PRODUÇÃO DE SENTIDO NA  
FORMAÇÃO DOS ACADÊMICOS DO CURSO DE MÚSICA DE UMA  
INSTITUIÇÃO DE ENSINO SUPERIOR**

UBERLÂNDIA, 2018

LUIZ CARLOS VIEIRA JÚNIOR

**CULTURA E IDENTIDADE: A PRODUÇÃO DE SENTIDO NA  
FORMAÇÃO DOS ACADÊMICOS DO CURSO DE MÚSICA DE  
UMA INSTITUIÇÃO DE ENSINO SUPERIOR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Tecnologias, Comunicação e Educação da Universidade Federal de Uberlândia – UFU, como exigência parcial para obtenção do título de mestre em Tecnologias, Comunicação e Educação.

Área de Concentração: Tecnologias e Interfaces da Comunicação

Orientador: Dr. Gerson de Sousa

UBERLÂNDIA, 2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

V658c  
2018      Vieira Júnior, Luiz Carlos, 1986-  
            Cultura e identidade : a produção de sentido na formação dos  
acadêmicos do Curso de Música de uma instituição de ensino superior /  
Luiz Carlos Vieira Júnior. - 2018.  
            122 f. : il.

Orientador: Gerson de Sousa.

Dissertação (mestrado profissional) - Universidade Federal de  
Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Tecnologias, Comunicação  
e Educação.

Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2018.515>

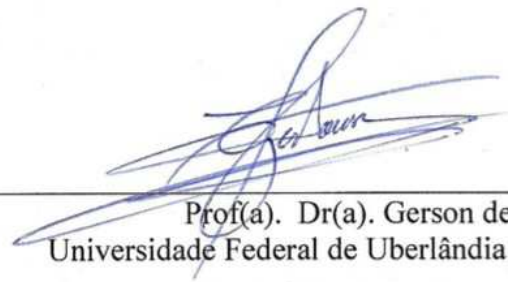
Inclui bibliografia.

1. Educação - Teses. 2. Identidade - Teses. 3. Cultura - Teses. 4.  
Música - Teses. I. Sousa, Gerson de. II. Universidade Federal de  
Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Tecnologias, Comunicação  
e Educação. III. Título.

---

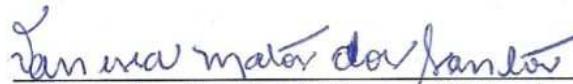
CDU: 37

BANCA EXAMINADORA



---

Prof(a). Dr(a). Gerson de Sousa  
Universidade Federal de Uberlândia - UFU



---

Prof(a). Dr(a). Vanessa Matos dos Santos  
Universidade Federal de Uberlândia - UFU

Participou por meio de webconferencia

---

Prof(a). Dr(a). Jean Joubert Freitas Mendes  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN

*à dona Lúcia*

## **AGRADECIMENTOS**

À Dona Lúcia pelo apoio constante;

À Vivian Orneles pela paciência, apoio e auxílio;

Ao Programa de Pós-Graduação em Tecnologias, Comunicação e Educação da Universidade Federal de Uberlândia pelas oportunidades de aprendizado;

Ao Prof. Dr. Gerson de Sousa pelas orientações fundamentais durante toda a elaboração deste trabalho;

Às Professoras Vanessa M. dos Santos e Ana Spannenberg pelos importantes apontamentos na minha Banca de Qualificação;

Aos entrevistados, acadêmicos do Curso de Música da Unimontes, pela disponibilidade em participar da pesquisa;

Aos amigos do Setor de Ensino Fundamental – Anos Finais da Secretaria Municipal de Educação de Montes Claros-MG – pela compreensão durante este tempo de estudo.

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo compreender o valor manifesto do acesso à cultura e da identidade no curso de Artes/Música da Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes. A base epistemológica localiza-se no materialismo histórico e dialético de Karl Marx e a fundamentação teórica na área de Estudos Culturais. Desse modo, cinco acadêmicos do curso de música, de perfis e formações diferentes, foram selecionados e, posteriormente, convidados a participar de uma entrevista em profundidade. O diagnóstico foi desenvolvido a partir da análise cultural, compreendendo a diversidade do grupo estudado e os diversos itinerários formativos. O trabalho discute a importância das experiências pessoais e da memória na construção da identidade, tendo em vista o contexto de Montes Claros, bem como o ambiente do curso de música pesquisado. A partir daí, faz-se reflexão sobre as desigualdades de acesso à cultura, sob quatro pontos: a cultura como *status*, a cultura como produto, o papel dos meios de comunicação e o papel das instituições educacionais. Os resultados indicam os sentidos que os acadêmicos atribuem ao acesso à cultura e a construção da identidade, destacando-se os limites da massificação cultural, o papel da universidade e o papel da resistência nesse contexto.

**Palavras-Chave:** Identidade; Cultura; Estudos Culturais; Música; Comunicação.

## **ABSTRACT**

This work aims to understand the manifest value of access to culture and identity in the Arts/Music course of the State University of Montes Claros - Unimontes. The epistemological basis is found in the historical and dialectical materialism of Karl Marx and the theoretical foundation in the area of Cultural Studies. In this way, five academics of the music course, of different profiles and formations, were selected and later invited to participate an in-depth interview. The diagnosis was developed based on the cultural analysis, including the diversity of the studied group and the various formative itineraries. The work discusses the importance of personal experiences and memory in the construction of identity, considering the context of Montes Claros, as well as the environment of the music course researched. From this point on, there is reflection on the inequalities of access to culture, under four points: culture as status, culture as a product, the role of the media and the role of educational institutions. The results indicate the meanings that academics attribute to access to culture and the identity construction, highlighting the limits of massification and the role of university and role of resistance in this context.

**Keywords:** Identity; Culture; Cultural Studies; Music; Communication.





## SUMÁRIO

<b>1. CAPÍTULO I: INTRODUÇÃO À PROPOSTA DE PESQUISA .....</b>	<b>7</b>
<b>2. CAPÍTULO II: OS ENTREVISTADOS: A FORMAÇÃO CULTURAL E A RELAÇÃO COM A MÚSICA .....</b>	<b>19</b>
2.1. L.F., 19 Anos .....	19
2.2. R.E., 23 Anos.....	24
2.3. C.A., 26 Anos .....	29
2.4. R.C., 27 Anos .....	33
2.5. A.C., 23 Anos .....	38
<b>3. CAPÍTULO III: MARXISMO E CULTURA .....</b>	<b>42</b>
3.1. Materialismo Cultural.....	42
3.2. Análise Cultural.....	46
3.3. Sobre a Música .....	48
<b>4. CAPÍTULO IV: A IDENTIDADE E A CONSTRUÇÃO DO SUJEITO.....</b>	<b>54</b>
4.1. Identidade e Memória.....	54
4.2. A Identidade: História em Constante Construção .....	58
<b>5. CAPÍTULO V: A QUESTÃO DO ACESSO À CULTURA.....</b>	<b>69</b>
5.1. Cultura como <i>Status</i> .....	73
5.2. Cultura como Produto.....	78
5.3. O Papel dos Meios de Comunicação no Acesso à Cultura.....	86
5.4. As Instituições Educacionais e o Acesso à Cultura.....	95
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>110</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>117</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>119</b>

## 1. CAPÍTULO I: INTRODUÇÃO À PROPOSTA DE PESQUISA

Para colaborar com o leitor na compreensão da pesquisa, e, para fins didáticos, o trabalho está dividido em cinco capítulos: o primeiro capítulo, intitulado “Introdução à Proposta da Pesquisa” apresenta os aspectos basilares para a realização da pesquisa. O segundo capítulo “Formação Cultural dos Entrevistados” faz uma apresentação dos entrevistados de modo que se possa conhecer particularmente cada um. O terceiro capítulo “Marxismo e Cultura” faz abordagem teórica sobre a relação entre o Marxismo e os Estudos Culturais, e a necessidade desta base teórica para as análises posteriores. O quarto capítulo “A identidade e a construção do sujeito” discute a construção da identidade em um país diverso como o Brasil, especificamente levando em consideração o contexto estudado. O quinto capítulo “A concepção de Cultura e a Questão do Acesso” aborda a questão do acesso que se referem ao entendimento da cultura como *status* e como produto, o papel dos meios de comunicação e das instituições educacionais em promoverem a igualdade, e por fim, tecemos as considerações finais.

### **O contexto**

Este trabalho parte da minha experiência como acadêmico e como professor do curso de Artes/Música da Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes. Com acesso limitado à cultura artística e nascido em uma família sem referências no campo da música, confrontei-me com essa realidade e cursei a licenciatura nessa área. Depois de significativas experiências e algumas decepções, a graduação foi concluída em 2007. No ano de 2012, retornei para o curso na função de professor de violão. Nesse percurso, em contato com os acadêmicos, em um processo de compreensão melhor da minha própria trajetória de formação e de minha construção como professor de violão, deparei-me com a questão do acesso à cultura e a construção da identidade cultural dos acadêmicos.

Nesse sentido, a questão postava-se, principalmente, no processo de escolha do repertório musical de estudos para os acadêmicos do curso. Por isso, ao defrontar-me com as diversas trajetórias formativas e culturais, os questionamentos eram recorrentes: se o acadêmico será professor de música, em diversos contextos educacionais, preciso apresentar a ele a maior variedade cultural possível? Ou, por outro lado, devo permitir que ele escolha apenas aquilo que lhe agrade, a fim de respeitar seus gostos musicais e sua identidade? E, quando na escolha

do repertório de estudo, se estabelece um conflito, devo forçar um repertório mais erudito contra um acadêmico que gosta exclusivamente de música popular? Ou ainda, ao contrário, devo esperar que em algum momento o discente queira aventurar-se em outras experiências musicais? Do mesmo modo, como o professor deve agir nesse contexto sem descumprir a ementa da disciplina do curso que prevê, em sua maior parte, um repertório considerado erudito? A questão evidenciada é: de que maneira uma universidade pública, ao receber acadêmicos de diversos itinerários culturais e formativos, não irá anular nem oprimir esses sujeitos e suas experiências culturais?

Notadamente, as questões parecem-nos fundamentais e aparentam não estar relacionadas apenas ao contexto de formação superior em música. Posto isso, vale ressaltar que as instituições educacionais, sejam de ensino básico, sejam de ensino superior, precisam estar atentas ao fato de que significativa parte dos alunos não tem como principal fonte de conhecimento e de informação o currículo da universidade. Na verdade, muitos já tiveram experiências na aprendizagem prática por meio da família, de amigos ou até mesmo de forma autodidata. Desse modo, essas experiências estão relacionadas a diversos contextos: a vida em família, a pessoas importantes, a acontecimentos marcantes, a instituições e até mesmo a reflexões e decisões próprias de aceitação ou negação dos diversos aspectos vividos. Além disso, os meios de comunicação, principalmente as redes sociais, permitem que a circulação de conhecimentos seja cada vez mais livre e descentralizada.

Consequentemente, em um curso de música esse problema acentua-se, já que as experiências vividas antes do curso fazem parte da identidade do acadêmico de tal maneira que elas não podem ser desconsideradas na sua própria formação. Certamente, os itinerários formativos que compõem essa identidade não podem ser abandonados, sob pena de se desconsiderar a formação identitária e cultural do acadêmico. Quanto a isso, é necessário destacar, que na arte e na cultura, não há forma de se estabelecer uma verdade, ou seja, todos os itinerários são válidos, pois fazem parte dos sujeitos e, por isso não podem ser anulados, em detrimento da busca de uma formação homogeneizante que valorize apenas aquilo consagrado pela academia. Na verdade, a formação cultural anterior que em outros contextos formativos pode ser considerada elemento marginal do processo, em um curso de música torna-se elemento essencial - representa o começo para novas experiências, e uma fonte em que se volta sempre que necessário para se reconhecer e se reconstruir.

Para a busca de soluções dessas questões, é necessária a contextualização da pesquisa, por isso, faz-se pertinente explicar que o Norte de Minas é uma das regiões mais carentes do Estado de Minas Gerais, apresentando um contexto de dificuldades sociais e

econômicas<sup>1</sup> e, por conseguinte, reflexos dessa conjuntura atingem a área de produção de arte e de cultura. De acordo com a Constituição Federal de 1988, o acesso aos bens culturais é um direito de todo cidadão brasileiro independente de qualquer diversidade, no entanto, o acesso à cultura é um desafio devido ao tamanho e a variedade do território brasileiro.

Nesse contexto norte-mineiro atua a Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes que oferece, entre seus cursos superiores em licenciatura plena, a graduação em Artes/Música, ou seja, forma, em nível superior, professores para atuar em diversos contextos educacionais no ensino de música. O referido curso é o único da região tornando-se a opção mais cômoda para a população interessada, que, em sua maioria, é oriunda da cidade de Montes Claros e de cidades vizinhas, portanto, a atuação da universidade é basicamente regional, tendo em vista a sua localização.

Os acadêmicos do curso de Música da Unimontes tiveram experiências musicais nos mais diversos contextos sociais e culturais, destacando-se os grupos de música ligados aos contextos religiosos, aos grupos culturais (como exemplo a Folia de Reis, catopês etc.), aos grupos populares como bandas de rock, grupos de MPB (Música Popular Brasileira), duplas sertanejas, e na esfera educacional, às escolas particulares e ao Conservatório Estadual de Música Lorenzo Fernández – CELF<sup>2</sup>. Existem ainda, entusiastas que aprenderam e vivenciaram a música na esfera familiar com a participação de pais, mães e parentes músicos. Outros apresentam aprendizado autodidata com a ajuda de materiais gráficos vendidos em livrarias e/ou disponibilizados na internet. Da mesma forma, essas vivências não estão concentradas em apenas um desses contextos, na verdade eles se misturam e interagem.

Assim, ao se considerar diversidade de meios culturais dos quais esses alunos de graduação são provenientes e, sobretudo, a região brasileira na qual são originários, supõe-se que suas experiências com a música podem ser consideradas sobre dois aspectos: de um lado são variadas, no sentido de que provêm de diferentes locais sociais e culturais, como do ambiente religioso, do educacional ou da cultura popular. Por outro lado, essas experiências são também limitadas na medida em que o local de onde provêm a maioria dos acadêmicos, o Norte de Minas Gerais, é uma região carente e distante de grandes centros culturais. Nesse caso, torna

---

<sup>1</sup> “A maioria dos estudos sobre o Norte de Minas relaciona a região com a pobreza, a seca, a marginalização, o isolamento regional, a dependência dos municípios frente às transferências da União e do estado, fenômenos que, historicamente, aproximam-na mais do Nordeste brasileiro do que do Sudeste” (PEREIRA, 2007, p.94).

<sup>2</sup> Instituição estadual que oferece aulas de música (musicalização, baixo, bateria, clarinete, flauta doce, flauta transversa, piano, saxofone, teclado, trompete, violão, viola caipira, violino, violoncelo), aulas de artes plásticas, teatro, balé, entre outros. Sua sede se localiza na cidade de Montes Claros-MG e possui um anexo na cidade de Bocaiúva-MG. (<http://www.lorenzofernandez.com.br>)

difícil o acesso aos bens culturais diversos porque, raramente, há na região apresentações de grandes artistas brasileiros e/ou estrangeiros, orquestras e grupos musicais de diversas partes do mundo. Dessa forma, entende-se que num contexto socioeconômico desfavorável, caracterizado pela falta de recursos financeiros e problemas de acesso aos bens culturais, e a popularização dos meios de comunicação apontam para a necessidade de entender que esses aspectos têm reflexo na construção de uma identidade cultural dos acadêmicos e, por conseguinte, em seus discursos artísticos<sup>3</sup>.

Consideramos, portanto, que a formação da identidade musical dos acadêmicos se inicia nas vivências pessoais dos acadêmicos e também está ligada às experiências oferecidas pela universidade, já que eles participam constantemente da execução do projeto curricular, orientados pelo corpo técnico docente da universidade. É no ambiente acadêmico que esses discentes poderão estabelecer um contato mais aprofundado com a produção musical brasileira e a europeia. Decorre, assim, que as experiências anteriores deverão conviver com as aprendizagens do ambiente acadêmico e restará ao aluno fazer julgamentos sobre cada nova música, separando, analisando, aderindo ou não, a determinados tipos ou estilos musicais.

De acordo com as leis brasileiras, sobretudo a LDB – Lei de Diretrizes e Bases da Educação Brasileira – 9.394 de 1996, os professores de música terão, como uma de suas principais incumbências no ambiente escolar, de promover o desenvolvimento cultural dos alunos. Nesse sentido, é possível pensar, portanto, que a cultura musical desenvolvida no ambiente escolar pode estar relacionada às vivências musicais próprias de cada professor em conjunto com àquelas fornecidas no ambiente acadêmico, o que se apresenta como conflitos e/ou acordos que se formam no âmbito social e/ou pessoal.

Entretanto, não é possível afirmar que esses acadêmicos estariam condenados a repetir as fórmulas culturais experimentadas na vida social e na acadêmica, porque se fôssemos adotar esta afirmação, estaríamos idealizando um alto grau de determinismos nas relações sociais o que não condiz com nossa visão sobre os sujeitos. Assim, se admitirmos que haja diferentes experiências culturais/musicais e um discurso erudito no ambiente acadêmico, aos quais todos estão submetidos, é possível compreender também que, para que os processos educacionais se consolidem, deve haver algum tipo de negociação de sentidos que permita que a estrutura institucional se sustente. Dessa maneira, os conflitos entre erudito *versus* popular, e

---

<sup>3</sup>Neckel (2005), em “Análise do Discurso e o Discurso artístico”, afirma que o campo da arte é também “marcado por um lugar de dizer da história, da filosofia e dos aspectos sociais”. Deste modo, o artista é um ‘repórter delator’, um analista de seu tempo. “Um sujeito histórico, ideológico e social. Um sujeito do DISCURSO”. (NECKEL, 2005) (grifos do autor)

a vida social *versus* a vida acadêmica, de alguma forma são negociados a fim de que se possam minimizar os atritos entre a experiência de mundo e o conhecimento acadêmico.

De fato, há nesse contexto um sujeito que vai construindo uma identidade cultural possibilitada por suas vivências, seus pensamentos e sua interação com a música. Esse sujeito produzirá um sentido cultural na sociedade da qual ele faz parte, seja por meio da sua produção musical, seja pela produção musical que ele fornecerá como subsídios aos seus alunos.

## A pesquisa

Ao levar em consideração essas informações sobre a realidade dos acadêmicos de música da Unimontes, chegamos ao seguinte questionamento, como problema de pesquisa: **quais são os valores manifestos do acesso à cultura e da construção da identidade cultural na produção de sentido dos acadêmicos de música da Unimontes?** Para tanto, temos os objetivos específicos: refletir sobre a questão do acesso aos bens culturais, principalmente em regiões carentes e longe dos grandes centros de produção cultural; compreender a construção da identidade cultural dos acadêmicos de música da Unimontes; compreender os significados e valores que os acadêmicos de música da Unimontes atribuem à prática e ao ensino de música; entender a relação entre a música erudita, a música popular e a música hegemônica no ambiente do curso de música da Unimontes; compreender de que forma a área de Estudos Culturais pode contribuir para o entendimento do ambiente cultural dos cursos de música.

É preciso ainda, elucidar um dos termos do problema de pesquisa, a questão da produção de sentidos e destacar em qual perspectiva este conceito é adotado neste trabalho. Este termo é discutido na área dos Estudos Culturais e se refere aos sentidos envolvidos na produção e na recepção dos produtos dos meios de comunicação, ou seja, o ponto de vista que se quer expor e a interpretação deles pelo público. Deste modo, refere-se a uma perspectiva de análise na qual considera que, embora os produtos tenham uma intenção, a recepção dos produtos por parte dos expectadores não é totalmente determinada, pois há um sujeito que compreende e analisa a mensagem a sua maneira. Essa perspectiva é explicada por Escosteguy (2010) no trecho abaixo.

Através de categorias da semiologia articuladas a uma noção de ideologia, Hall insiste na pluralidade, determinada socialmente, das modalidades de recepção dos programas televisivos. Argumenta, também, que podem ser identificadas três posições hipotéticas de interpretação da mensagem televisiva: uma posição “dominante” (chamada, também, de “preferida” ou “preferencial”), quando o sentido da mensagem é decodificado segundo as referências da sua construção uma posição “negociada”, quando o sentido da mensagem entra “em negociação” com as condições particulares

dos receptores; e uma posição de “oposição”, quando o receptor entende a proposta dominante da mensagem mas a interpreta segundo uma estrutura de referência alternativa. (ESCOSTEGUY, 2010, p.76) (grifos do autor)

Assim, o ponto de vista é pensar que os sujeitos produzem sentidos diante, não apenas dos meios de comunicação, mas também em relação a toda a sua gama de experiências. Esta produção de sentidos expressa como estes sujeitos interpretam a sociedade em que eles estão inseridos e como eles organizam suas falas sobre esta sociedade. Especialmente, os sentidos estão colocados principalmente nas mais variadas relações sociais entre os sujeitos, portanto, na cultura. A citação abaixo explica esta relação entre a produção de sentido e a cultura.

A ‘cultura’ de um grupo ou classe é o ‘modo de vida’ característico e distintivo do grupo ou classe, os sentidos, valores e idéias corporificados nas instituições, nas relações sociais, em sistemas de crenças, valores e costumes, nos usos de objetos e da vida material. [...] A cultura inclui os ‘mapas de sentido’ que fazem as coisas inteligíveis para seus membros. Esses [...] [mapas de sentido] são objetivados nos padrões da organização e das relações sociais através dos quais o indivíduo torna-se um ‘indivíduo social’. [...] Cultura é a forma que as relações sociais de um grupo são estruturadas e modeladas, mas é, também, o modo que essas formas são experiências, entendidas e interpretadas. (CLARKE, HALL ET AL., *apud* ESCOSTEGUY, 2010, p.79) (grifos do autor)

Assim, a partir deste aspecto é que este trabalho busca compreender a produção de sentido dos acadêmicos de música da Unimontes e, por conseguinte este ambiente cultural. Buscamos, portanto, construir um mapa de sentidos do contexto estudado, destacando principalmente as experiências dos acadêmicos e sua relação com a música.

Deste modo, o problema de pesquisa nos permite colaborar com os campos da música e da comunicação, sobretudo no que se referem aos Estudos Culturais, para que se possam compreender melhor os problemas de acesso à cultura e a identidade cultural na região de atuação da Unimontes e, por conseguinte, fornecer subsídios para compreensão de outros contextos semelhantes no Brasil. Busca-se, ainda, compreender as relações entre a sociedade e seus produtos culturais, especialmente no que diz respeito à relação dessa mesma sociedade com o *status* e sua comercialização como produto. No mesmo sentido, almejamos analisar ainda os papéis dos meios de comunicação e das instituições educacionais nesse processo.

Nessa perspectiva, acreditamos que esse trabalho possa colaborar para a compreensão dos processos culturais, sobretudo para que favoreça a visibilidade dos sujeitos que participam dessas ações, principalmente os acadêmicos e professores. Outrossim, entendemos que, apesar de estudarmos um contexto específico, os embates provavelmente se repetem em vários lugares do país, especialmente a questão da diversidade, falta de acesso à cultura, a identidade cultural, a hegemonia dos grandes meios de comunicação, a função



ambígua da internet e as dificuldades relacionadas à cultura em cidades distantes dos grandes centros de produção cultural.

Em relação à Unimontes, enquanto instituição pública, sobretudo no que diz respeito ao curso de música, é de fundamental importância compreender quem são os sujeitos e quais são as especificidades dos sujeitos que frequentam o curso, a fim de poder, com essas informações, juntamente ao quadro de docentes, pensar em como construir um itinerário formativo que possibilite a valorização das experiências anteriores e, ao mesmo tempo, a ampliação do repertório cultural do acadêmico. O que se quer, legitimamente, é possibilitar ao aluno do curso de música a oportunidade de pensar questões que dificilmente são tratadas e que podem colaborar para refletir a diversidade, a cultura e a identidade dentro do ambiente universitário.

Da mesma forma, acreditamos que a compreensão desse ambiente cultural da região do Norte de Minas Gerais poderá possibilitar a reflexão sobre as políticas públicas de promoção da cultura, assim como subsidiar futuras pesquisas na área de cultura, música e comunicação, colaborando para o conhecimento desse contexto de fundamental importância para a região.

## **O conceito de Cultura**

As diversas mudanças que temos enfrentado na produção de informação e itens artísticos e culturais, bem como as formas de promoção desses conteúdos, têm como consequência uma variedade de conceitos que fazem com que a questão da cultura se apresente de forma confusa, gerando debates acalorados. Destacam-se alguns embates sobre o que é ou não cultura, sendo marcados, algumas vezes, por preconceito e elitismo, outros por idealização e nostalgia. O que se busca aqui é fazer um esforço para que a concepção conceitual de cultura não exclua as diversas classes sociais, principalmente as mais carentes e se relacione com a própria experiência do sujeito na sociedade e nesse tempo. Neste sentido, a definição e seu alcance são abordados por meio das reflexões apontadas por Williams (2011), Arendt (2014) e Bosi (1992). Este último destaca-se pela abordagem mais específica sobre o contexto de formação cultural brasileiro.

Iniciamos refletindo sobre as distintas reflexões promovidas por Williams (2011) na obra “Cultura e Sociedade”, que mostram a diversidade de concepções e construções históricas que envolvem o conceito de Cultura, por isso é possível compreender porque o debate ainda é fundamental e necessário. O autor aponta os aspectos políticos, de classe e de dominação que estão envolvidos no processo de construção ideológica desse conceito. Na

verdade, a questão principal não se refere diretamente ao gosto artístico ou cultural, mas sim à compreensão de que o conceito muda de acordo com o tempo histórico, a visão política e social dos que detêm o poder.

A princípio, parte-se da concepção de que, de forma geral, a cultura representa os essenciais aspectos que resguardam um sentido de sociedade e sinalizam a presença de sujeitos em comunidades humanas. A partir dessa perspectiva, o conceito de cultura relaciona-se com as obras de arte, mas não apenas com elas, já que envolvem também outras práticas relacionadas a tornar “a natureza um lugar habitável para as pessoas”, como afirma Arendt (2014). Nesses termos, a cultura está relacionada a um desejo de preservar certos objetos da ação do tempo, para que estejam à disposição de outros sujeitos do futuro. Arendt (2014) explica que

[...] cultura no sentido de tornar a natureza um lugar habitável para as pessoas e cultura no sentido de cuidar dos monumentos do passado ainda hoje determinam o conteúdo e significado que temos em mente ao falarmos de cultura. [...] um modo de relacionamento prescrito pelas civilizações com respeito as menos úteis e mais mundanas das coisas, as obras de artes, poetas, músicos, filósofos e daí por diante (ARENDR, 2014, p. 266-267).

Sendo assim, os objetos artísticos e a própria memória dos sujeitos produtores merecem ser preservados não pela sua utilidade, muito menos pelo seu valor econômico, mas fundamentalmente pela sua possibilidade de guardar os rastros da experiência humana para que outros possam observar, refletir e compreender essas vivências. De alguma forma, esses objetos da cultura mostram o caminho do homem nesta sociedade, não somente como história, ou uma representação de fatos que se sucedem, mas como experiência do que é a experiência da vida.

Esses objetos culturais se referem a uma quantidade de materiais que, na concepção de Arendt (2014), são as mais mundanas e menos úteis das coisas, ou seja, não são artigos de primeira necessidade para o ser humano. A isso incluem histórias escritas ou contadas, livros, receitas, danças, celebrações, modos de fazer, cultos, deuses, religiões, rituais, poesias, músicas, teatro etc. Em suma, todo um modo de vida que circunscreve a existência das sociedades humanas, não no sentido científico, do aprendizado sobre o corpo humano, sobre o planeta ou sobre o universo, mas no sentido da experiência de existir no tempo e no espaço, por um período limitado, ao mesmo tempo em que sofre influência de diversos fatores.

No entanto, a controvérsia sobre o que é cultura e sobre o que deve ser preservado depara com a questão do gosto, pois é comum a perspectiva de que toda a contenda está relacionada a um gosto pessoal. Na verdade, isso se resumiria a uma decisão: eu gosto ou não gosto de determinada manifestação artística, ou seja, ela é boa ou é ruim. Ao verificar que o gosto é bastante diversificado a depender do tempo, do local, da realidade social e até mesmo

das disposições pessoais de cada um, o assunto seria abandonado a um relativismo, todavia, pouco se discute sobre a cultura como um território de disputas, compreendendo as relações sociais, as construções históricas e as classes sociais.

No caso do Brasil, é fundamental compreender que não é possível falar de uma única “cultura brasileira”, mas sim de “culturas brasileiras” devido à diversidade de grupos sociais dentro do território. Para Bosi (1992), o reconhecimento do plural é essencial independentemente de mudanças nos critérios de análise. Partindo desta perspectiva, Bosi (1992) explica que as culturas brasileiras podem ser estudadas em quatro categorias que interagem no meio social, ou seja,

se pelo termo *cultura* entendemos uma herança de valores e objetos compartilhada por um grupo humano relativamente coeso, poderíamos falar em uma cultura erudita brasileira, centralizada no sistema educacional (principalmente nas universidades), e uma *cultura popular*, basicamente iletrada, que corresponde aos *mores* materiais e simbólicos do homem rústico, sertanejo ou interiorano, e do homem pobre suburbano ainda não de todo assimilado pelas estruturas simbólicas da cidade moderna. A essas duas faixas extremas bem marcadas (no limite: *Academia e Folclore*) poderíamos acrescentar outras duas que o desenvolvimento da sociedade urbano-capitalista foi alargando. A *cultura criadora* individualizada de escritores, compositores, artistas plásticos, dramaturgos, cineastas, enfim, intelectuais que não vivem dentro da Universidade, e que, agrupados ou não, formariam, para que olha de fora, um sistema cultural *alto*, independente dos motivos ideológicos particulares que animam este ou aquele escritor, este ou aquele artista. Enfim, a *cultura de massas*, que, pela sua íntima imbricação com os sistemas de produção e mercado de bens de consumo, acabou sendo chamada pelos intérpretes da escola de Frankfurt *indústria cultural*, *cultura de consumo* (BOSI, 1992, p. 309). (grifos do autor)

Quanto a isso, mesmo levando-se em consideração o alto grau de interação cultural, principalmente devido ao papel dos meios de comunicação em massa, é preciso considerar as potencialidades de cada perspectiva cultural, dentro de uma categoria maior que chamamos de cultura brasileira. Ademais, elas se relacionam tradicionalmente com segmentos sociais e econômicos que revelam sua identidade e suas concepções internas. Bosi (1992) explica que

quanto às potencialidades de expansão de cada uma dessas faixas da *cultura brasileira*: a cultura erudita cresce principalmente nas classes altas e nos segmentos mais protegidos da classe média: ela cresce com o sistema escolar. A cultura de massa, ou indústria cultural, corta verticalmente todos os estratos da sociedade, crescendo mais significativamente no interior das classes médias. A cultura popular pertence, tradicionalmente, aos estratos mais pobres, o que não impede o fato de seu aproveitamento pela cultura de massa e pela cultura eruditas, as quais podem assumir ares popularescos ou populistas em virtude da sua flexibilidade e da sua carência de raízes (BOSI, 1992, p. 324). (grifos do autor)

A partir dessa perspectiva, é possível perceber qual o segmento cultural seria mais valorizado socialmente, pois, historicamente, percebe-se que as escolhas culturais se

apresentam como decisões e consenso das classes dominantes da sociedade. Tal ocorrência pode ter sua explicação baseada no fato de que elas, ao mesmo tempo, possuem o monopólio dos meios de produção material e a possibilidade de desfrutar de algum tempo que pudesse ser direcionada a práticas “menos úteis” (ARENDR, 2014). Com efeito, a “verdadeira cultura” apresentou-se como prática da aristocracia e da burguesia, circunscrevendo aquilo que era produzido nos círculos acadêmicos e pelas pessoas “bem-nascidas” da sociedade.

Por outro lado, as práticas culturais das classes trabalhadores eram encaradas como folclóricas ou populares que, salvo raras exceções, não teriam valor que pudessem merecer preservação. São aquelas práticas relacionadas a sujeitos que aparecem em situação de exploração, lutando pela própria sobrevivência, mas que possuem também um mundo cultural de fundamental importância para a compreensão da realidade da experiência humana. (MARTIN-BARBERO, 2015).

Assim, há uma relação de dominação encontrada entre cultura erudita e cultura popular, que devido a suas especificidades, relacionadas à condição econômica e ao domínio dos meios de produção, estabelece uma hierarquização da arte. Assim, aquela cultura que provém dos meios acadêmicos e das classes dominantes é considerada superior àquela produzida pelo povo mais simples, a saber, os trabalhadores. Estes ocupando posições consideradas inferiores na sociedade, preocupando-se diariamente com as necessidades primárias como alimentação e moradia, têm também a sua cultura subjugada e inferiorizada.

## **Metodologia**

Na busca para compreender esses aspectos, optamos por uma pesquisa qualitativa, para que se possa aprofundar na compreensão do grupo social estudado e destacar aspectos que não viriam à tona com uma pesquisa quantitativa. Assim, o trabalho baseia-se epistemologicamente no materialismo histórico dialético de Karl Marx (2008), pois compreende que as relações humanas e sociais estão marcadas pela materialidade, envolvendo o que os seres humanos produzem e como eles produzem. Marx defende que os indivíduos devem aparecer tal e qual realmente são materialmente na sociedade, no desenvolvimento de suas atividades, considerando suas limitações, pressupostos e condições materiais que muitas vezes são independentes de sua vontade.

A partir disso, a proposta é compreender principalmente três movimentos: o primeiro relaciona-se ao tema da formação cultural e consiste em analisar a complexidade que envolve a decisão de frequentar um curso superior em música diante das divergências

defrontadas pelas as instituições e os estudantes em meio às oportunidades. O segundo refere-se ao momento atual, no qual as vivências entram em contato com o ambiente acadêmico gerando novos processos culturais. O terceiro trata-se da projeção dos alunos sobre próprio futuro profissional, atuando na área de música e construindo perspectivas, na medida em que consideram as experiências que tiveram.

Para além, utilizamos ainda a base teórico-metodológica da área de Estudos Culturais que compreende um campo de investigação de caráter interdisciplinar, procurando explicar as formas de produção, de criação de significados e de difusão dos bens culturais na sociedade. Esse campo de estudos contribui para que se possa analisar a importância do acesso irrestrito aos bens culturais, a identidade cultural, os embates entre cultura de minorias e cultura comum, bem como de música erudita, música popular e a música hegemônica. Empregamos aqui ainda a metodologia de análise cultural como método analítico vinculado ao materialismo cultural, conforme propõe Moraes (2015). Portanto, consideraremos que a análise cultural pressupõe uma abordagem política e conjuntural, trabalhando com estruturas de sentimento<sup>4</sup> e articulando produção e consumo cultural.

Especificamente, o instrumento principal desta pesquisa é a entrevista em profundidade que foi desenvolvida da seguinte maneira: Início pela seleção dos sujeitos a serem entrevistados; (i) Primeiro partiu-se da observação do ambiente do curso de música durante as aulas e intervalos, discutindo de maneira informal a formação musical dos alunos, a fim de verificar alguns perfis que representassem de maneira geral os acadêmicos; Em seguida (ii) foram selecionados cinco perfis que se destacavam. São eles: 1) Formação autodidata; 2) Formação em escola especializada (Conservatório de música); 3) Formação em instituições religiosas; 4) Formação e/ou relação com grupos culturais tradicionais/folclóricos; 5) Formação e/ou relação com grupos populares (bandas, solos, duetos, etc.). Claro que esses perfis, na prática, estão mesclados com outras formações e com outras relações e, portanto, estabelecem-se como a constituição principal, de maior ênfase, dos acadêmicos pesquisados.

Em seguida, os acadêmicos foram organizados segundo as categorias acima e foram utilizados os seguintes critérios de exclusão para se chegar aos participantes da pesquisa: 1º) foram excluídos acadêmicos dos dois primeiros anos de curso (1º, 2º, 3º e 4º períodos) por ainda terem poucas vivências para aprofundamento das discussões; 2º) acadêmicos que durante as observações e conversas informais apresentavam dificuldade em falar sobre si mesmo e sua

---

<sup>4</sup> O termo estruturas de sentimento é usado por Moraes (2015) na perspectiva de Raymond Williams.

história de vida; 3º) acadêmicos que apresentavam indisponibilidade de tempo para submeter-se a uma entrevista com duração de 40 a 60 minutos.

Quanto à entrevista, ela versou sobre três momentos na vida dos acadêmicos: as vivências da infância e da adolescência nas famílias e nas formações culturais que levaram à escolha do curso de música; a interação dessas vivências pessoais com o ambiente acadêmico; e, a partir disso, as projeções para o futuro profissional. Foi tratado ainda sobre: as opiniões, impressões sobre os meios de comunicação, indústria da música, experiências marcantes etc.

As entrevistas ocorreram na própria Unimontes, na sala 37 do Centro de Ciências Humanas, primeiro andar. Foram utilizados para gravação dois aparelhos<sup>5</sup>: um *tablet Ipad* de 10 polegadas, modelo 2017, versão A1822, utilizando-se do aplicativo “*Voice Record Pro*” e um celular *Samsung* modelo *Galaxy J5*, modelo SM-J500M utilizando-se o aplicativo nativo “Gravador de voz”.

Após esse processo, as entrevistas foram transcritas, utilizando o aplicativo on-line “*O Transcribe*” (<http://otranscribe.com>) e analisadas a partir das perspectivas da análise cultural. Partimos da abordagem de que a cultura deve ser pensada de forma crítica, entendendo que a sua materialização se estabelece como forma de produção e reprodução de sentidos e significados e valores, que são atribuídos aos estudantes a partir de seus modos de vida e suas experiências relacionadas à música e à universidade.

Assim, seguindo a perspectiva de Moraes (2015), a análise cultural pode ser compreendida como métodos de procedimentos que pressupõem uma atitude concreta em relação ao fenômeno. Nesse sentido, analisaremos os dados colhidos de forma qualitativa, amparados em uma visão que aborda aspectos de natureza política, conjuntural, envolvendo estruturas de sentimento e uma relação de produção e de consumo dos produtos culturais.

Por meio desse processo de escolha de amostra para pesquisa, foi possível abranger grande parte dos alunos do curso, porém, entendemos que, devido à diversidade de itinerários formativos, alguns processos podem não ter sido contemplados. Apesar disso, os resultados apresentados possibilitam uma melhor compreensão da realidade estudada e poderão ser utilizados para estudos posteriores.

---

<sup>5</sup>Foram utilizados dois aparelhos para prevenir problemas de perda de dados ou problemas de captação de áudio.

## **2. CAPÍTULO II: OS ENTREVISTADOS: A FORMAÇÃO CULTURAL E A RELAÇÃO COM A MÚSICA**

Neste capítulo serão apresentados, de maneira geral, os 5 entrevistados que participaram da pesquisa, com o objetivo de valorizar os sujeitos e suas trajetórias, de modo que se possa conhecer as histórias que permeiam as falas que serão analisadas mais adiante. Na verdade, é o momento em que, mais do que pensar concepções e perspectivas teóricas, voltamos para os sentidos que as falas adquirem nas próprias vivências das pessoas. Todos os sujeitos são acadêmicos do curso de música na Unimontes e, apesar de frequentarem o mesmo espaço de formação, tiveram trajetórias diferentes que envolvem aspectos relacionados à convivência com a família, com as instituições de ensino, com os meios de comunicação, com a realidade social do país e da região do Norte de Minas.

- **Perfil 1 Formação autodidata:** identificado pelas siglas L.F., 19 anos, sexo masculino, natural de cidade próxima a Montes Claros-MG;
- **Perfil 2 Formação em instituições religiosas:** identificada pelas siglas R.E., 23 anos, sexo feminino, natural de Montes Claros-MG;
- **Perfil 3 Formação em escola especializada:** identificada pelas siglas C.A., 26 anos, sexo feminino, natural de Montes Claros-MG;
- **Perfil 4 Formação e/ou relação com grupos populares (bandas, solos, duetos etc.):** identificado pelas siglas R.C., 27 anos, sexo masculino, natural de São Paulo-SP;
- **Perfil 5 Formação e/ou relação com grupos culturais tradicionais/folclóricos:** identificado pelas siglas A.C., 23 anos, sexo masculino, natural de cidade próxima a Montes Claros-MG.

Salientamos que para a compreensão dos itinerários formativos dos acadêmicos é aconselhável conhecer a estrutura curricular do curso de música da Unimontes (que está disponível no Anexo 1), localizada ao final deste trabalho.

### **2.1. L.F., 19 Anos**

L.F. tem 19 anos, é natural de Bocaiúva-MG, cidade distante 45 km de Montes Claros-MG. Cursa o 5º período de Artes/Música na Unimontes, toca violão, guitarra,

contrabaixo e violino, porém, na universidade, estuda apenas o violão. Durante a entrevista, revelou que a vontade de aprender a tocar um instrumento vinha desde os oito anos de idade, mas que, na época, não teve oportunidade, nem de frequentar o conservatório de música, nem de contratar um professor particular. A princípio, L.F. foi influenciado pela família, principalmente por um tio, tendo em vista que os familiares sempre tocavam músicas sertanejas de raiz, que despertaram nele a vontade de aprender a tocar também. L.F. tinha acesso ao violão em casa, o que facilitou o aprendizado, evidenciado nos dizeres abaixo:

Desde pequeno eu sempre tive contato com a música, mas para o lado sertanejo também, o sertanejo de raiz, então eu sempre vi várias pessoas tocando instrumentos, então boa parte da família toca instrumentos também. Mas eu creio que essa paixão pela música veio mais pelo lado do meu tio, eu via ele sempre estudando música, desde o início eu sempre criei aquela vontade de querer tocar também. (L.F., 2017)

Dessa forma, aos treze anos, começou a estudar sozinho, pela internet, por meio de videoaulas. Escutava rock, mas era difícil encontrar vídeos que ensinassem esse repertório na internet, então aprendeu as primeiras músicas por meio de tutoriais no idioma inglês, e, quando surgiram *sites* como Cifra Club, TV Cifras<sup>6</sup> facilitaram o aprendizado de forma autodidata. Ele destacou que esses *sites* possuem boas metodologias de ensino, abordando o ritmo das músicas e os acordes em versões básicas e versões completas<sup>7</sup>, como é explicado no fragmento abaixo.

[...] eu tinha um violão e eu escutava muito rock, só que geralmente as músicas que escutavam, a gente não achava alguém ensinando em português, tanto que as primeiras músicas que eu aprendi foi assistindo vídeos com pessoas de fora mesmo. [...] Era tutorial em inglês mesmo, aí depois pesquisando mais, eu descobri o Cifra Club, O TV Cifras, a partir deles eu fui aprendendo mais, que eles ensinam muito bem a questão de ritmos e acordes também tem versões mais básicas tem as versões completas. (L.F., 2017)

Esse fato evidencia o papel dos meios de comunicação no itinerário formativo de um estudante de música, e esses meios permitem, não só a ampliação das experiências como fazem parte essencial do aprendizado musical, pois é recorrente a utilização desses *sites* de internet para aprender principalmente as músicas populares, devido a dois fatores: são gratuitos e possuem significativo repertório de artistas e estilos musicais.

Para L.F. a instituição mais importante para sua formação musical foi a família, pois com o apoio da família ele iniciou-se a inserção na cultura musical. Apesar de não ser uma regra, a presença da família na formação musical do estudante de música é bem comum,

<sup>6</sup> Sites de internet que disponibilizam músicas cifradas e videoaulas para diversos instrumentos musicais.

<sup>7</sup>A música nas versões básica apresenta acordes facilitados e são utilizadas principalmente para instrumentistas iniciantes, as versões completas apresentam os acordes e demais arranjos da maneira que o músico utiliza.



levando-nos a compreender a importância dela no acesso à cultura e no desenvolvimento das habilidades musicais. O entrevistado faz a seguinte reflexão:

Na faculdade mesmo, eu encontrei muita coisa importante da questão da cultura. Hoje eu tenho acesso a diferentes estilos de música que eu nem sonhava... que eu nem imaginava. Tanto que meu gosto musical mudou muito depois que eu entrei para Universidade. (L.F., 2017)

Perguntado sobre o acesso aos bens culturais no período da adolescência e no tempo atual, ele respondeu que esse acesso foi insuficiente, porque o que ele conhecia, na verdade, vinha das experiências na família e algumas vezes na escola. A partir dos doze anos, essa referência aumentou quando começou a frequentar um grupo de canto coral na igreja católica, no entanto, disse que o acesso aos bens culturais na cidade é difícil, porque são poucas apresentações e com custo elevado. O mesmo acontece com outras linguagens artísticas como teatro, dança, artes visuais e literatura, como ele explica no trecho abaixo

[...] acesso principalmente a questão da arte, teatro a gente teve pouquíssimo acesso, a dança também, a música bem pouco ainda. A gente tem acesso à música mais pelos pais, pela família, e algumas vezes uma ou outra uma apresentação. Porque geralmente são poucos shows que tem lá, mesmo assim muito caros. (L.F., 2017)

Podemos perceber as desigualdades de acesso à cultura, que se traduzem na localização da região pesquisada e a necessidade de recursos financeiros. Tais fatos nos levam a refletir em como a cultura poderia ser compartilhada por todos: independentemente do local de nascimento, da posse de recursos financeiros ou da classe social. Esta é a proposta de Williams (2011) denominada *cultura comum*, de que poderia existir em uma sociedade transformada, a qual de fato seja democrática solidária e igual.

Essa realidade de pouco acesso à cultura mudou apenas quando o entrevistado começou a frequentar a universidade e o curso de música, porque, a partir disso, passou a conhecer e ter acesso a uma diversidade de informações que antes não estavam disponíveis, como aos vários estilos musicais e às diversas formas de aprender; nessa condição, é fundamental compreender o papel da universidade no acesso à cultura, e as oportunidades de novas descobertas que ela proporciona. Assim, a reflexão é expressa no trecho abaixo

[...] bom hoje que eu estou aqui na faculdade, eu vejo essa gama enorme de informações, de apresentações, de estilos de música, formas de tocar, formas de aprender. E eu não tive essa formação, nem no conservatório, nem em casa com professor particular. Então acaba que é aqui mesmo que eu estou vendo, faltou muito. (L.F., 2017)

L.F. antes de iniciar o curso de música, já havia participado de duas bandas que tocavam *rock* nacional em vários shows e eventos na cidade de Bocaiúva-MG, relevando que

essa experiência foi marcante, pois iniciou o estudo da guitarra e passou a exercer a música de forma profissional. Ele afirmou que a decisão por fazer um curso superior em música partiu de sua experiência pessoal com a arte, mesmo em meio às dificuldades de acesso à cultura. Ao ser perguntado sobre sua experiência como músico, o entrevistado explica:

[...] antes de entrar na faculdade eu toquei em duas bandas: uma Paraíso Suburbano e outra (inaudível) até com duas meninas do curso aqui também. Então foram experiências muito boas para mim, principalmente a primeira, que foi a Paraíso suburbano [...] comecei a tocar como guitarrista e a gente fez vários shows pela cidade [...] então assim, foi uma coisa bem impressionante, marcante. (L.F., 2017)

L.F. relatou ainda que “respira” música o tempo todo, durante todas as atividades do dia, pois a música melhora sua concentração seja para trabalhar ou para estudar. Notamos que, atualmente, a presença da música na vida das pessoas não está relacionada somente a estudantes de música, é comum ver pessoas em diversos contextos sociais ouvindo música por meio de celulares e fones de ouvido. De fato, os aparelhos eletrônicos, principalmente depois que se tornaram populares, aproximaram as pessoas da música, todavia, perguntamo-nos se isso proporciona acesso à cultura ou se forma exclusivamente um mercado consumidor das propostas da indústria fonográfica.

Sobre a experiência na universidade, L.F. respondeu que sua formação sempre foi mais concentrada na execução das músicas, e que, no ambiente acadêmico, pôde aprender sobre várias questões que não sabia, como: a teoria musical, os vários estilos de música e a história da música. Para o acadêmico, o curso de música tem sido melhor do que esperava, porque acreditava que ficaria somente aprendendo músicas, mas o curso ensina mais que isso, porque a experiência musical envolve o treinamento auditivo, a estética, os aspectos importantes do ensino de música etc. Hoje, o acadêmico tem acesso a estilos de música que ele não conhecia, por isso, o próprio gosto musical foi mudando, desenvolvendo uma predisposição às novidades.

Nota-se aqui que o próprio acadêmico aponta que seu processo de desenvolvimento pessoal está ligado à universidade, pois foi na academia que seus conhecimentos e habilidades puderam se desenvolver de maneira decisiva, construindo uma identidade cultural. Surge aqui uma questão importante: qual o papel da universidade, especificamente da cultura erudita, na formação desta identidade? Ela oprime o sujeito ou oferece-lhe ferramentas críticas para questionar a produção cultural em nossa sociedade?

Sobre o gosto musical, o entrevistado revelou que gosta mais de MPB e de *rock*, e que sempre procura aprender mais sobre esses estilos musicais; revelou que possui muita dificuldade com o *funk* porque apesar de ter um ritmo envolvente e dançante, as letras são, em

sua maioria, vulgares, diminuindo o sujeito, principalmente a mulher. Ele explica o seu posicionamento:

Anteriormente à faculdade, eu não gostava muito da questão do *funk*. A partir do momento que eu entrei na faculdade, eu criei uma mente mais aberta. Ainda há a questão do *funk*, assim como há a questão do *rock* como em qualquer outro tipo de música, como *jazz* pode haver também, têm letras que são totalmente vulgares não satisfazem. Só diminuí a imagem da pessoa, da mulher, então esse tipo de letra não me agrada nada. (L.F., 2017)

Ele destaca ainda que as músicas do passado são, normalmente, melhores que as músicas de hoje porque têm um contexto histórico e uma mensagem, enquanto as músicas atuais estão preocupadas apenas com o comércio; no entanto, admite que sempre toca essas músicas quando sai com os amigos, porque eles normalmente pedem. Relatou que gosta mais de ouvir a música popular, porque tem dificuldade com a música erudita, pois, para ele, é preciso estar mais atento, e algumas músicas eruditas podem causar um pouco de estranhamento, mas com atenção é possível ouvi-las e apreciá-las, conforme os dizeres abaixo

a música erudita eu ainda encontro uma certa dificuldade para tocar e até mesmo para ouvir algumas músicas, geralmente a pessoa que estuda mais tem uma mente mais aguçada para escutar aquele tipo de música e tem certos tipos de música erudita que a gente pode achar estranho, eu posso achar estranho a música, mas é uma questão de interpretação. (L.F., 2017)

Neste ponto, há um conflito que se traduz em três eixos: a música e sua relação com a moral – no caso as letras de *funk* -; a música e sua relação com o comércio; e por fim, a dificuldade em assimilar a música erudita. Destaca-se ainda a relação, muitas vezes contraditória entre o músico e a audiência/público (nesse caso, representado pelos amigos), evidenciado pelos aspectos de aceitação e de negação no encontro com a música. Esses pontos conflituosos permitem-nos refletir sobre a relação entre a cultura e a identidade, sobretudo se pensarmos no papel da memória e da história de vida de cada acadêmico, dado que, na perspectiva de Pollak (1992), a identidade é construída com um papel referencial dos outros sujeitos.

L.F., ao ser questionado sobre o que pensa sobre o próprio futuro depois da universidade, disse que tem o desejo de fazer mestrado e doutorado; de lecionar no conservatório e na faculdade. Em relação ao repertório que pretende ensinar, demonstrou preocupação com os alunos, pois disse que é necessário respeitar a vivência musical de cada aluno, valorizando a cultura individual e, ao mesmo tempo, manter o interesse pelos outros estilos musicais. Há aqui uma questão importante da nossa discussão, o respeito à individualidade do sujeito, e a consideração de suas vivências e experiências.

Sobre o campo de atuação, L.F. faz uma crítica sobre a presença da arte e, principalmente, da música nas escolas regulares, pois são poucas aulas, e, da forma como são ensinadas, não acrescentam muito conhecimento aos alunos; por isso, para ele, o ensino deveria ser modificado nas escolas regulares, porque a música agrega muito na formação do aluno: no pensar com prontidão, na criatividade, na ampliação do referencial cultural e no trabalho em grupo. Sendo assim, nas palavras dele,

o ensino da música é muito importante, é uma questão muito falha que a gente tem nas escolas básicas regulares porque não tem ensino da música, porque ela influencia muito na formação do aluno, no pensar rápido na questão da criatividade, do trabalho em grupo. Então o ensino da música é muito, muito importante mesmo. Hoje em dia a questão da música é muito escassa mesmo, justamente porque a gente não tem essa questão da educação musical, de certa forma adequada. Se você expõe estilos diferentes para os alunos, eles vão olhar e vão dizer *pô* essa música é legal, eu posso começar a tocar isso e tomar gosto por aquilo, e tornar a pessoa até mais crítica com os outros estilos musicais, outros tipos de letra que atualmente não é muito legal. (L.F., 2017)

O acadêmico, ao ser questionado sobre o mercado de trabalho, acredita que para atuar no mercado musical e obter estabilidade financeira, é preciso conquistar público com a música que o agrada, para depois, com um público mais cativo, partir para o desenvolvimento autoral. Então, no início seria preciso tocar as músicas que estiverem “na moda” e, somente após conseguir fama, seria introduzido o próprio estilo. Com esses dizeres, o acadêmico indica que sabe como funciona a indústria fonográfica e conhece a necessidade de conquistar o público para sobreviver economicamente na área de música, portanto, opera uma adequação à lógica do mercado, sem perder a perspectiva do desenvolvimento de uma produção pessoal, revelando a resistência indireta ao sistema fonográfico.

## **2.2. R.E., 23 Anos**

R.E. tem 23 anos, é natural de Montes Claros, cursa o 8º período do curso de Artes/Música na Universidade Estadual de Montes Claros, onde estuda canto, mas também toca violoncelo e saxofone. Filha de pais músicos que atuam no contexto religioso, as vivências dela com a música vêm desde a infância, com a família e a igreja. A partir dos quatro anos de idade, já participava dos eventos da igreja junto com os músicos e, desde os seis anos de idade, já participava dos ensaios da banda religiosa, a princípio, segundo ela, como uma brincadeira, conforme o trecho abaixo:

Meu pai já tocava em banda de música e ele inseriu todos os filhos no meio da banda, para desenvolver, aprender música também. Quando eu cheguei aos meus 9 anos, ele

me colocou no conservatório. Até então era uma brincadeira, uma coisa mais lúdica, para não ficar com o tempo ocioso, durante a tarde. (R.E., 2017)

Ela contou que os pais ficavam em casa ensaiando os dobrados<sup>8</sup>, estudando os tempos e as notas musicais, enquanto ela os ouvia atentamente, além disso, o pai tinha uma vitrola e alguns discos antigos que colocava para que ela e os irmãos pudessem ouvir. R.E. disse ainda que o pai a deixava responsável por cantar os hinos nos cultos domésticos e que sempre havia música nas reuniões familiares. Nas palavras da entrevistada:

a gente ia fazer culto doméstico, o meu pai me deixava sempre responsável por cantar os hinos, desde pequena. Mesmo nos cultos domésticos sempre tinha música, nas rodas de conversa com meus tios, com meus avós, sentávamos na porta de casa e sempre tinha que ter música, sempre tinha que cantar, tinha que tocar. Meu pai levava o sax para tudo quanto era lugar, porque quando a gente sentava para cantar o hino ele sempre acompanhava. (R.E., 2017)

Percebemos aqui, de maneira mais específica, a participação da família e da igreja no itinerário formativo da entrevistada, tendo em vista que a recordação desses primeiros momentos de relação com a música, no contexto familiar, destaca importantes características da memória na construção da identidade. R.E. conta que era comum o pai passar lições de um conhecido método de divisão rítmica chamado “Bona”<sup>9</sup> e que lhe tomava os exercícios de solfejo<sup>10</sup> todos os dias. A maior parte da família dela tem relação com a música: o pai, o avô e a tia tocam saxofone; a mãe, clarineta; a irmã, flauta transversal; um irmão toca bateria e o outro canta; e os primos têm uma agência especializada em tocar músicas em casamentos. Como a memória é seletiva, de acordo com Pollak (1992), o momento descrito revela que a música passou a ter significado em um ambiente familiar, portanto, os sentidos remetem à infância e àquela primeira relação com o som.

A entrevistada começou sua formação com a musicalização<sup>11</sup> dos 8 aos 10 anos, na igreja Assembleia de Deus Missão, utilizando a flauta doce; logo depois fez aula teórica durante 6 meses conciliando com o instrumento que ela escolheu: o saxofone. Depois de certo domínio no instrumento, passou a integrar a banda da igreja durante três anos, e, em seguida, entrou no CELF, onde iniciou o aprendizado do violoncelo, e a escolha por fazer canto na universidade veio depois de um evento ligado à igreja. Posterior à experiência contínua com violoncelo e

<sup>8</sup> Tradicional gênero musical tocado em bandas de música.

<sup>9</sup> Tradicional método de ensino de música fundamentado na divisão rítmica e na prática do solfejo.

<sup>10</sup> Solfejo: Prática de estudo musical que consiste em cantar corretamente os intervalos das notas musicais respeitando as alturas e o ritmo escrito na partitura.

<sup>11</sup> Formação inicial da criança no mundo da música. Normalmente utiliza o lúdico para desenvolver as capacidades musicais de percepção auditiva, coordenação motora, afinação, memorização e expressividade.

saxofone, R.E. foi convidada para cantar duas músicas durante um evento na igreja, que, para ela foi fundamental, descobrindo o que queria seguir, passando a se dedicar ao canto e a participar do coral da igreja. Então, decisão pela música partiu da própria experiência da entrevistada com a música, em um espaço social familiar.

Ela afirma que o acesso à cultura estava praticamente relacionado à igreja e que o contato com a música popular aconteceu somente depois da entrada na universidade, pois permitiu a participação em concertos, musicais, apresentações de MPB e *jazz*, e que poderia ter descoberto esses outros estilos musicais antes, porque possibilitariam que ela “abrisse a mente”. Como exemplo disso, citou o encontro com a obra da cantora Elis Regina, que a fez descobrir um novo mundo de expressividade musical. Destacou que o repertório erudito possibilitou que apreciasse a música de novas maneiras, com uma escuta mais ativa, por intermédio dos professores, possibilitando perceber as nuances de cada obra. A entrevista relembra um momento importante na sua formação:

Deixar a gente apreciar mesmo música, não ver, apreciar. (pausa) Eu lembro que ele passou um repertório muito bacana em uma das aulas que eu pedi ele (interrupção) Eu peguei este repertório e eu levei para casa e fiquei ouvindo, durante dias, achei tão diferente do que eu escutava (pausa). A gente fez uma apresentação sobre Elis Regina e eu fiquei pensando, como eu não descobri isso aqui antes? Como eu não ouvia isso? Sabe (pausa). Eu gosto de gospel, mas eu fiquei muito presa a isso e eu não conheci coisas diferentes. Foi este repertório da universidade que abriu minha mente. Até no erudito também quando eu tinha que estudar as peças clássicas, eu tinha que pesquisar, isso abriu muito a minha cabeça. (R.E., 2017)

Apesar de esses repertórios estarem distantes da sua primeira formação, ela não achou que eles apresentassem conflitos, demonstrando que as vivências musicais na universidade funcionam como uma ampliação do repertório e uma nova oportunidade de acesso à cultura. Além disso, reforça-se a concepção de que a identidade cultural não é fixa, assim defende Hall (2003), pois novos elementos podem ser incorporados e passam a fazer parte da identidade da acadêmica sem apresentar conflitos.

R.E. acredita que ter acesso aos estilos musicais não deveria estar relacionado a um recurso financeiro, mas simplesmente ao prazer, para que a pessoa possa prestar atenção aos acordes e refletir sobre a obra. Nesse processo de novas descobertas, o gosto musical de R.E. foi mudando bastante e, atualmente, além da música gospel, ela gosta do *jazz* e do *soul*. Afirmou que não gosta do sertanejo e do *funk*, não havendo nada contra o ritmo em si, mas como eles se apresentam hoje, com letras e harmonias muito pobres. Além disso, ela disse sentir aversão a tudo que é muito famoso, que está na mídia, principalmente se estiver relacionado à vulgaridade, conforme o trecho a seguir:

Eu não gosto de sertanejo e eu não gosto de *funk*. Por mais que eu seja eclética, são duas coisas que eu não escuto nem pagando, pelo fato do teor das letras, não é pelo ritmo. Eu acho até interessante a criatividade do ritmo da batida, eu acho bacana. Até porque tem umas músicas internacionais que eu escuto que eles fazem uma mistura destes ritmos e fica muito bacana. Eu não escuto pela simplicidade que é pegar dó fá e sol e fazer uma música e isso já explodir. E as letras serem muito baixas, não ter conteúdo nenhum que te acrescente, e hoje parece que qualquer coisa é música. Eu não gosto de ouvir, não me faz bem. Além de sertanejo, eu não sou muito modinha - é um gosto pessoal nada contra quem gosta - acho que tudo que *tá* muito em alta eu não gosto (risos). Tudo que está muito na mídia, sabe, cantores que explodem muito rápido como Anita, Ludmila, tudo que *tá* muito em alta eu não gosto, tudo que vulgariza. (R.E., 2017)

A aversão às obras musicais midiáticas revela que a acadêmica não aceita a imposição de um consumo de músicas que, na sua avaliação, não possuem qualidade ou que se apresentem letras triviais. Um aspecto da resistência, que no âmbito cultural, revela-se de forma individual.

R.E. contou que o pai, responsável pela introdução dela no mundo na música, não queria que os filhos seguissem a carreira de músicos profissionais. Ele mesmo, apesar de ter se formado no conservatório e ser professor de música na igreja, sempre exerceu a profissão de enfermeiro. Afirmava aos filhos que viver de música era muito difícil, mas, apesar disso, R.E. decidiu pelo curso, pois não se atém à estabilidade financeira, porque a decisão dela sempre esteve relacionada ao prazer, a fazer algo que a motivasse, que lhe trouxesse paz e realização. Isso indica que, neste caso, a escolha pelo curso de música exigiu uma reflexão sobre a própria profissão, suas dificuldades e a discussão sobre a viabilidade financeira. Sobre isso, R.E. revela que,

Ele sempre me introduziu na música, eu não me via fazendo outra coisa. Por mais que eu tivesse outras habilidades, outras opções de curso, isso era o que mais me dava prazer, satisfação. Eu nunca fui muito de visar recursos financeiros, de ir para o que vai me dar estabilidade financeira. Acho que eu sou a dóida da família (risos) Eu sempre fui para o que me dá prazer, o que me motiva. Por mais que eu não esteja estável financeiramente, mas aquilo que eu tenho paz, que eu consiga trabalhar, que eu goste. Porque eu sempre vi assim, eu vou trabalhar a vida inteira com alguma coisa que eu não gosto, vou ser aquela pessoa estressada, aquela pessoa não realizada. (R.E., 2017)

Apesar de todas as experiências positivas com o curso de música, também houve frustrações, porque, para ela, o curso muitas vezes não dá ênfase à prática instrumental, assim como a estrutura curricular ensina a cantar, mas não ensina a ser um professor de canto. Além disso, ela explicou que houve uma frustração também em relação à atuação nas escolas de ensino fundamental e médio que, no entendimento dela, são locais que não valorizam a prática artística, uma vez que as aulas de música nesses contextos permanecem como um momento de recreação e diversão, não havendo incentivo e nem recursos para desenvolver as atividades.

Nesse caso, a fala transparece uma crítica que também foi repetida por outros entrevistados: desânimo com a profissão de professor de música, principalmente no contexto da escola básica, que pode ser evidenciada no trecho abaixo:

[...] um pouco de frustração em relação à escola mesmo, ao ambiente escolar. Quando a gente tem pleno conhecimento que a gente vai ser um professor, pode ser do seu instrumento ou um professor de educação básica de escola regular. Quando você entra na escola você percebe uma desvalorização muito grande em relação à aula de música. É uma aula de recreação, mais um recreio, isso não é só pelos alunos é também pela direção escolar, pela cabeça das pessoas. Esta desvalorização ao conteúdo de música me frustrou muito, pelo fato de não haver um incentivo, não haver um apoio, não haver recursos. (R.E., 2017)

Depois da conclusão do curso de música, R.E. deseja seguir a carreira de professora de canto, e pretende reforçar sua formação com um preparador vocal que entenda de canto popular, uma vez que, as aulas, na universidade, até o momento, estão relacionadas apenas ao canto lírico e ela sente falta de algo mais específico para o estilo que ela se identifica mais, pois para ela, há uma lacuna na formação tanto em relação à compreensão musical, quanto em relação à técnica vocal. Apesar desses infortúnios, ela pretende ser uma professora de música na universidade, fazer mestrado e doutorado, porque percebe que é necessário manter-se nos estudos continuamente.

Em relação ao repertório que adotará como professora, R.E. destacou, como princípio, que não se deve impor nada ao aluno. Na verdade, é preciso valorizar o desejo do aprendiz, mesmo que o professor não goste, pois o que importa para ela, como profissional, é a preparação da voz. No entanto, destaca que não vai deixar de influenciar o aluno, possibilitando que ele conheça gêneros musicais diferentes, pois o timbre de cada aluno pode se adequar a outros estilos. Além disso, compreende que a própria voz se encaixa bem no estilo do *soul* e do *jazz*, portanto ela não deixará de trabalhá-los, inclusive com a música *gospel*, que tem relação com a essência e com a fé dela. Ela explica que

O que eu mais priorizo em relação ao repertório é não impor nada ao aluno. Vai chegar alunos para mim que vão querer cantar sertanejo, uma vertente que eu não gosto, mas ele quer cantar, meu intuito é preparar a voz dele para isso. Então nessa questão de repertório eu penso muito em trabalhar canto, a saúde da voz, mas sempre um repertório ligado ao aluno, ligado ao que ele gosta de cantar e eu vou ajudar ele em cima disso. Mas sem deixar de influenciá-lo, sem deixar de fazê-lo conhecer um gênero musical diferente. Sem deixar de apresentar novas coisas para ele (pausa) por exemplo eu vi que a voz da garota tem um timbre bacana que vai dar certo com o *jazz*, eu vou apresentar isso para ele, se ela gostar e topa aprender ótimo, mas se ela quiser continuar na vertente dela. (R.E., 2017)

Indagada em relação ao mercado de trabalho para o músico ou professor de música, ela ponderou sobre as dificuldades, visto que é difícil fazer aquilo que se gosta, pois, a indústria



da música exige que o artista toque aquilo que está na moda. Ela disse conhecer vários amigos que gostam de ouvir e tocar MPB, mas que tiveram que escolher sertanejo e o *pop* porque esses estilos permitem estabilidade financeira, já que é muito difícil conseguir uma carreira na música se o artista estiver fora dos estilos da moda. Aqui podemos perceber duas posições distintas que serão tratadas mais adiante: diante do problema da indústria música, tem-se a possibilidade aderir ou resistir a ele.

Ela salientou, ademais, que é importante a profissão de professor de música, pois há muitas pessoas que cantam na noite e em diversos contextos, mas são poucos que entendem sobre a forma de cantar corretamente. Nisso o curso de música ajuda bastante, pois se não existisse não haveria pessoas especializadas na área, e ainda destacou que muitas pessoas cantam sem técnica vocal adequada e, apesar de haver um resultado estético “bacana”, pode ocasionar problemas nas cordas vocais.

### **2.3. C.A., 26 Anos**

C.A. tem 26 anos, natural de Montes Claros – MG e cursa o 8º período de Artes/Música na Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes. A relação com a música vem das vivências com os familiares, principalmente com o avô que era multi-instrumentista; tocava muito bem acordeom e, na verdade, tocava tudo “de ouvido”, pois nunca teve professor. C.A. disse que todas as festas de família eram feitas com shows ao vivo, com o avô e os tios, que também participavam do carnaval com a escola de samba, blocos e composições autorais. Nesse ambiente musical surgiu o interesse em aprender a tocar violão. Ela relembra que

Desde os 11 anos, eu já comecei a fazer o conservatório (pausa) a vivência musical é que meu avô tocava tudo quanto é tipo de instrumentos, tocava acordeom tocava teclado, piano, violão, eu vi ele tocando aí eu me interessei. (C.A., 2017).

A formação iniciou-se aos onze anos no CELF, onde concluiu o curso de violão popular, em quatro anos, e o curso técnico de violão clássico, em três anos. No meio do curso técnico, deu início ao curso superior de Biomedicina quando passou no vestibular aos dezessete anos. Na mesma ocasião havia ficado na lista de espera para o curso de Artes/Música na Unimontes, mas não foi chamada. Ela contou que para se manter no curso de Biomedicina e ter alguma fonte de renda, ministrava aulas de violão; e, aos poucos pois o número de alunos foi aumentando. Após a conclusão do curso de Biomedicina, ela atuou na área por pouco mais de

um ano, numa rotina que envolvia, entre outras coisas, acordar às seis da manhã e coletar sangue de aproximadamente 200 pessoas.

Apesar de ter gostado da experiência, ela afirmou que o campo de atuação na cidade não era favorável ao trabalho, e que poderia ser mais feliz e realizada atuando na área da música, por isso, passou intensificar as aulas de violão, oferecendo aulas particulares em domicílio. No ano de 2012, C.A. conseguiu, finalmente, ingressar no curso de música, revelando que a relação com a música é um desejo de se sentir feliz e realizada na prática profissional, todavia, a retribuição financeira não é mencionada como uma vantagem da atuação na área. Esse desejo é evidenciado nos dizeres que seguem:

eu já tinha muito aluno de violão, quando eu fazia Biomedicina, estava para formar em Biomedicina e já dava aula para um tanto de gente. Aí a música sempre me chamava de certa forma, em tudo. Eu fazia um outro curso e sempre o pessoal me chamando para tocar, ou aluno aparecendo, aí eu peguei e resolvi fazer música. Sendo que eu tinha tentado música antes, fiquei na lista de espera e não me chamaram. Muito estranho, passei em outras faculdades, que eu podia escolher e em música eu não passei naquele determinado momento. Aí eu terminei Biomedicina, trabalhei com Biomedicina. Depois voltei e fiz música e estou formando agora, *né*. (C.A., 2017)

Indagada sobre o acesso à cultura durante a infância, a adolescência e agora na fase adulta, C.A. afirmou que quase não teve oportunidade de acesso. Disse que assistiu a um concerto pela primeira vez em Juiz de Fora, no ano de 2014, quando já estava na universidade. No CELF, ficava sabendo das apresentações que ocorriam, mas nem sempre era possível assistir, e que conseguia ir, às vezes, às peças de teatro que aconteciam no centro cultural da cidade. Em relação a shows de música, ela disse que teve pouco acesso, pois estavam relacionados, na maioria das vezes, a estilos como axé e sertanejo universitário que ela não aprecia muito. Às vezes, ia a alguns shows de música sertaneja por insistência dos amigos, mas não havia acesso aos estilos artísticos que ela gostava. Afirmou que esse problema de acesso está relacionado à cidade de Montes Claros, que tem escassas oportunidades de apreciação artísticas, e também à questão econômica, pois muitas vezes faltavam recursos para frequentar as apresentações; comprovado por seus dizeres:

Porque eu moro em Montes Claros, a cidade por si só já tem pouco acesso cultural. Era uma cidade que até então não tinham nenhum museu, veio ter a pouco tempo, para você ter ideia. Uma cidade, (Interrupção). Então, quando eu era mais nova, eu não tinha dinheiro para ir nos lugares, não tinha acesso nenhum. O dinheiro que eu tinha (pausa) minha mãe que tinha que pagar para mim, aí às vezes ela não tinha, *né*. Aí às vezes deixava o dinheiro para outra coisa. Então é devido à falta de dinheiro e por eu morar em Montes Claros. (C.A., 2017)

Novamente se destaca a questão da falta de acesso à cultura por questões econômicas, o que chama a atenção para o fato de que a indústria da música ocupa os espaços culturais vazios, e isso pode ser um ponto de análise sobre a sua hegemonia.

A entrevistada disse ainda que, atualmente, as principais formas de ter acesso à cultura são por meio da universidade, e da internet: por meio de aplicativos de *streaming* de música, como *Spotify* e *Deezer*, e os canais fechados de TV. Aqui, a universidade e a internet – mais especificamente os aplicativos de música – encontram-se em patamares idênticos, o que mostra que a estudante atribui valores semelhantes a eles no que tange ao acesso à cultura. Para ela, uma ótima forma de ter acesso às apresentações musicais são as amizades do meio artístico que sempre avisam dos acontecimentos culturais da cidade. C.A. destacou ainda que existem espaços de bares e restaurantes que oferecem espaço a artistas com determinados repertórios de MPB ou *rock*, gêneros que ela mais gosta, ou seja, o acesso à cultura também pode se dar pelo compartilhamento entre as pessoas que possuem gostos e afinidades culturais ligados por laços de amizade.

Ao ser perguntada sobre os gostos musicais, C.A. afirmou que, em geral, gosta de músicas com letras bonitas e melodias interessantes. Ela gosta de MPB, de cantoras como Amy Winehouse, bandas como U2 e gêneros como *jazz* e *blues*. Além disso, gosta de tocar músicas de artistas brasileiros como Marisa Monte, Geraldo Azevedo, Zé Ramalho, Luiz Gonzaga e Dominguinhos.

Sobre a experiência na universidade, revelou que se preocupava com o fato de o curso de Artes/Música ser uma licenciatura, formando professores e não instrumentistas, contudo, ingressou no curso preparada para essa realidade, uma vez que não há curso de bacharelado em música na cidade. Disse também que tinha dificuldade com as disciplinas relacionadas à licenciatura, porque ela tinha apenas experiência de aulas individuais de violão e ficava um pouco assustada com uma sala cheia de alunos, ambiente comum no ensino básico de escolas públicas. Assim, como a graduação em música da Unimontes é o único da região, os interessados na área, mesmo não tendo interesse pela licenciatura, precisam frequentar este curso. Ela esclareceu seu posicionamento nos dizeres abaixo:

O que mais me preocupava era a questão de estágio. Eu sempre tive um preconceito com as disciplinas de licenciatura. Eu não tinha saco. Eu já entrei na faculdade já sabendo disso, porque eu nunca gostei muito. Na verdade, eu queria fazer um bacharelado. Eu fiz licenciatura porque não tinha aqui. (C.A., 2017)

Em relação à universidade, ela contou ter gostado bastante das aulas de harmonia e estruturação musical, pois no CELF essas disciplinas não haviam sido aprofundadas e ela

sempre tinha que estudar sozinha. No que diz respeito às aulas de instrumento, revelou que foi uma ótima experiência, pois o professor permitia que as aulas se direcionassem para o repertório que a interessava. A acadêmica ainda relatou que dentro do processo de aprendizagem foram respeitadas as tendências artísticas e o repertório de interesse da acadêmica, indicando que não houve, pelo menos no caso dela, uma imposição de plano de estudo fixo. O trecho abaixo apresenta esse ponto de vista

Eu acho que o repertório puxou muita sardinha para o meu lado, umas músicas que eu gostava, que eu queria aprender. Ulisses Rocha mesmo que tem um repertório bacana. Foi um repertório que eu gostei. O meu professor Márcio Frank, eu escolhia as músicas junto com ele. Ou então eu falava com ele, meu sonho é tocar essa música, aí ele trazia para mim. Aí ele falava, na ementa deste semestre nós teríamos que pegar uma musica tal, aí dizia que a gente ia seguir um repertório da ementa, mas que ia pegar muita coisa que eu queria também. (C.A., 2017)

Em relação aos projetos para o futuro, ela disse que pensa em fazer pós-graduação na área, pois o campo de música é muito difícil, tendo em vista que até mesmo pessoas com doutorado estão desempregadas. Além disso, ela deseja ainda continuar com as aulas particulares, já que percebe que se trata de um campo de atuação muito bom porque são poucos os bons profissionais. Nessas aulas ela tem de ensinar repertório que não gosta, mas mesmo assim, faz uma seleção levando em consideração a letra da música. Nos dizeres abaixo, a acadêmica explica seu posicionamento:

Eu escolheria um repertório mais para a música popular, um repertório com letras bonitas. E separaria, por exemplo, artistas marcantes da música popular, entendeu? Eu acho que tem músicas que são atemporais que dá para ensinar para os meninos. Até hoje o pessoal ainda me pede Legião Urbana, e os meninos nasceram agora. Eu colocaria Legião Urbana, Milton Nascimento que eu gosto de ensinar para os meninos. Marisa Monte eu gosto. Um Nando Reis, que é uma coisa mais próximo deles. Um Jota Quest que eles gostam, Skank, eu ia deixar claro também músicas que eles não conhecem, mas que eu ia apresentar para eles. Também algumas músicas de Bossa Nova, de Samba, samba-canção, Fox Canção (pausa) (C.A., 2017)

C.A. entende a importância da profissão de professor de música, pois ela considera que estamos em um momento em que as pessoas não têm tempo para nada, não há tempo para a arte e nem para a cultura; uma vez que essas áreas deveriam ser mais valorizadas pelas pessoas porque a arte tem ainda a capacidade de ser uma terapia para as pessoas, ajudando no relaxamento, na sensação de felicidade e na motivação. Alguns dos alunos dela possuem indicação de psicólogo para fazer aulas de violão ou outro instrumento musical. No entanto, para ela, a profissão é muito desvalorizada porque não possui o *status*, como os cursos de Medicina ou Direito, por exemplo. Assim, ao ser perguntada sobre o valor que a sociedade dá a profissão de professor de música, ela esclarece seu ponto de vista, nos dizeres abaixo:

Para a sociedade quase nenhuma. As pessoas estão ligadas muito ao *status*. A profissão de medicina, as profissões voltadas para a área da saúde têm muito mais *status* que um músico. A profissão de direito tem muito mais *status*. Se eu falar que eu sou formada em Biomedicina, se eu falar que eu sou formada em Música, as pessoas não entendem nem "bio" eles entendem Medicina. Todo mundo fica alegre. Se falar que é da área da saúde, tem um *status* maior. A profissão de músico, eles não consideram como profissão. Eles acham que a música é como se fosse um *hobby*, ou tipo um (pausa) uma forma de recreação, *né*. Na escola mesmo, os professores são contratados e às vezes tem que organizar só as festinhas de quadrilha, homenagem para os dias das mães. Para isso o professor de música serve. A gente é desvalorizada mesmo, para a sociedade a gente não tem valor quase que nenhum. (C.A., 2017)

Assim, do ponto de vista da entrevista, a profissão de músico frequentemente é considerada uma subprofissão, apenas um *hobby*. Para ela até mesmo no sistema educacional, os professores são direcionados apenas para organizar festinhas, quadrilhas e datas comemorativas como o dia das mães e demais eventos.

#### 2.4. R.C., 27 Anos

R.C. tem 27 anos, é natural de São Paulo – SP, cursa o 7º período de Artes/Música na Universidade Estadual de Montes Claros, onde dedica-se ao estudo do violão, entretanto, sabe tocar violão, guitarra e viola caipira. Atualmente, atua no cenário cultural da cidade como músico *freelance*, participando de várias apresentações musicais. Sua relação com a música vem da convivência com a mãe, que é uma conhecida cantora da cidade, e foi ela quem insistiu para que ele entrasse para o CELF, aos 11 anos. Ele contou foi praticamente forçado a ingressar no conservatório de música, mas que, com o tempo, começou a gostar, a se envolver e a praticar cada vez mais. A partir dessa experiência, decidiu dedicar a vida à música, tanto que trabalha na área desde os 16 anos. Ele relembra que

Desde quando eu tinha 11 de idade minha mãe me obrigou a entrar no conservatório *né*, acabei entrando a força mesmo. Depois eu comecei a gostar e tal e desde o momento que eu entrei, comecei a praticar mais, eu sempre comecei a trabalhar cedo *né*, acho que com 16 anos eu comecei a tocar. Desde o momento que eu entrei no conservatório eu decidi que eu queria realmente tocar. O ambiente ali já me transformou, não tinha plano de entrar, entrei praticamente obrigado, mas quando eu entrei lá... (R.C., 2017)

No CELF sua experiência foi atípica, fez o violão popular (duração de 4 anos) e 8 anos de violão clássico (o curso normal dura apenas três). Ele explicou que, como já trabalhava, era difícil fazer todas as matérias necessárias para a aprovação, então ele frequentava apenas a aula de violão e era reprovado nas outras. Nesses oito anos, aprendeu muito com o professor Tião Andrade<sup>12</sup>. Nota-se, em vista disso, que os itinerários formativos diferenciados constroem

---

<sup>12</sup>Músico, arranjador e professor do curso técnico em violão clássico do CELF.

uma identidade derivada de experiências específicas mesmo dentro de uma instituição que propõe um currículo e percurso pré-determinado. Logo, oito anos de aula de violão clássico com um professor especializado na área foi uma experiência marcante que teve reflexos positivos na carreira do estudante. Ele conta que

Eu formei no violão popular e, se não me engano, eu fiz oito anos de violão clássico no conservatório. Como tinha muita matéria e eu já estava trabalhando eu fazia só o violão mesmo. Ai todo ano eu “bombava” e ficava no mesmo período. Eu fiquei oito anos só nisso aí, o ano eles falavam que iam me tirar mas acabava não saindo, eu continuava fazendo aula, era com Tião, né. Aproveitei as aulas o tempo que deu para aproveitar foi oito anos. (R.C., 2017) (grifos nossos)

Ao falar sobre formação cultural, R.C. afirmou que só tinha acesso àquilo que a mãe disponibilizava, e que dependia dos conteúdos disponibilizados pelo rádio e pela TV, mas que isso só mudou depois que entrou para o CELF. Também disse que existia o disco e o CD, mas era uma época crítica, já que o disco estava acabando e os aparelhos que tocavam CD ainda eram muito caros. Ele explica

Cara eu nem sei (pausa) Além de que não tinha informação, tinha coisa que já existia no mundo todo, mas era em CD e um CD era caro, um toca-cd era muito caro também. Tinha disco, mas aí até você achar um disco era complicado, porque disco tinha acabado de acabar, tinha parado de fabricar disco, o CD estava no auge, você não achava disco, não achava vitrola. Acho que a dificuldade de achar mesmo e o sistema que é (pausa). Essa cultura de massa né, você tinha acesso ao que está na TV, no que está na rádio, nada diferente disso não. (R.C., 2017)

Essas informações indicam que o acesso à cultura depende de fatores que não podem ser diretamente controlados pelo sujeito, neste caso, a programação das rádios e TVs e as possibilidades técnicas e econômicas de adquirir as mídias. Mostram, portanto, que uma cultura comum não se realizaria com a disponibilização dos objetos culturais a todos, mas, sobretudo, à possibilidade de acessá-los independente de qualquer problema.

Ele lembrou que nesse período começou a frequentar o Centro Cultural da cidade para ver teatros, *shows* e exposições artísticas, e que era mais movimentado do que atualmente. No entanto, acredita que apesar de haver algumas apresentações na cidade, elas não têm qualidade; não devido aos artistas, mas à infraestrutura. Como exemplo, cita a acústica dos locais disponíveis para apresentações na cidade e que todos apresentam problemas. Ele elucida

Bicho, eu acho que a cidade até tem alguma coisa sabe. Não vamos dizer que é um negócio que tem muita qualidade, bem produzido e tudo mais, não é. A parte do teatro não é um negócio tão bem elaborado, os lugares para apresentação não são bons. O centro cultural tem a pior acústica que existe no mundo. Qualquer lugar em Montes Claros tem a acústica ruim. Não tem lugar bom para você apresentar, não tem equipamento de som bom. Aqui é tudo muito na gambiarra, mas acontece, tudo faz muito esforço para não acontecer, mas a galera vai lá e faz. Tem banda boa, tem teatro,

tem artes plásticas, tem muita coisa. A cidade não ajuda aos artistas a fazerem alguma coisa *né*, é um pouco complicado. (R.C., 2017)

Sobre os gostos musicais, ele afirma que depende de seu humor, porque cada dia escuta algo diferente: músicas para violão clássico, *country*, *blues*, *rock* progressivo, *folk* etc., e é comum ouvir uma mesma música ou um mesmo estilo durante o dia todo. Ele afirmou que a descoberta desses novos estilos aconteceu durante os cinco anos em que deu mais destaque ao estudo da guitarra, também acredita que não há estilo musical ruim, ou seja, qualquer estilo tem alguma coisa boa, o que existe é música ruim, malfeita. A explicação para este posicionamento é de que

[...] tem música ruim, um estilo não tem como. Acho que qualquer estilo tem alguma coisa boa. Até *Rip Hop* que era uma coisa que eu não gostava, e aí tem hora que você vê uns caras que fazem uma mistura, pega com outros tipos de música e fica legal, ou até sozinho fica legal. Música malfeita que é ruim, mas estilo é difícil eu te falar um etilo que eu não goste. (R.C., 2017)

Partindo dessa perspectiva, ele não acha que haja conflito entre a música com a qual ele trabalha na noite e àquela que estuda na universidade, porque cada uma atua para um aprofundamento de sua formação musical. Para ele, a música erudita exige um pouco mais de preparo do ouvinte, talvez, por isso, ela seja pouco ouvida, afirmando que deva haver um problema na formação do público, principalmente devido ao pouco alcance da educação musical, assim, atualmente, em tempos nos quais as pessoas têm pouco tempo para si, será difícil que elas consigam chegar à casa e se concentrarem para contemplar uma obra desse tipo. Nos dizeres de R.C.,

[...] a música erudita é uma música que (pausa) é pouco escutada, ela requer um pouco de entendimento. E acaba que tem hora que a gente está cansado, o cara fica o dia todo trabalhando e tal, enchendo laje e volta e vai escutar uma obra de 30 minutos de Beethoven? Tem hora que você não consegue entender nada, tem aquela ideia de parar para contemplar a música *né*. A música erudita é muito bonita, mas requeria um pouco de educação musical. Se a educação musical realmente funcionasse. Eu acho que teria mais aceitação. (R.C., 2017)

A música popular, para ele, é muito importante para o desenvolvimento do músico, pois há muita coisa para aprender, sobretudo relacionado à harmonia. Por outro lado, a música “da moda” torna-se, para o entrevistado, um problema já que não é feita com um mínimo de qualidade. Ele ressalta que este tipo de música parece ser composto apenas para uma necessidade de lucro imediato, já que apanham uma letra qualquer, fazem um refrão que funcione e lançam no mercado. Sobre isso, ele revela que

Agora essa música que todo mundo ouve aí, teve época que era uma música boa, agora infelizmente. Agora está muito imediato mesmo, antigamente durava dois ou três

anos, agora não dura nem um ano direito, o negócio é feito de qualquer jeito mesmo (R.C., 2017).

Há aqui um contraponto importante: é comum o pensamento entre músicos mais voltados à cultura erudita, de que determinadas produções musicais voltadas para o entretenimento, não são verdadeiramente música. Um posicionamento desse tipo pode ser considerado elitista, pois para Williams (2001) esse tipo de afirmação é direcionado para outros e nunca para si mesmo, desconsiderando que cada um de nós também é massificado pelos outros o tempo todo. Contudo, o entrevistado faz uma consideração por outro caminho, na opinião dele, nessas produções há certo desprezo pela qualidade musical, mas isso não a desqualifica como obra, apenas revela que é uma música malfeita.

Já a decisão em fazer o curso de música veio depois de trabalhar algum tempo na área e da necessidade de ocupar um tempo livre com os estudos. Ele contou que antes de iniciar o curso de música na universidade, tinha preconceito em relação à vida acadêmica, mas a experiência tem feito com que ele aprenda conceitos que ele desconhecia, principalmente em relação a história da música, análise musical e até mesmo sobre educação musical. Esse preconceito estava relacionado a relatos de outros músicos de que o curso era voltado para a licenciatura e que era preciso estudar conteúdos que provavelmente não teriam uso. No entanto, a experiência mostrou que, apesar de não ter interesse por algumas disciplinas, houve vários momentos de crescimento e de aprofundamento musical.

Ao avaliar o acesso à cultura nos dias atuais, ele afirmou que a internet possui lugar de destaque; e disse também que há programação cultural na cidade, mas tudo é voltado para cultura de massa, muito imediatista, abrangendo apenas aquilo que é explorado pela mídia em determinado momento. Já na internet, há a vantagem de estar sempre conectado e decidir o que realmente quer ouvir; porque afirmou que fica o dia todo ouvindo música, independente do que esteja fazendo. No entanto, destaca que, às vezes, é difícil encontrar o que procura, sendo preciso procurar muito, pois existe uma grande variedade de material na internet. O entrevistado explica:

Cara, eu fico o dia todo conectado, escutando música, *youtube* rodando o dia todo, tudo que eu estou fazendo, ou eu *tô* parando para apreciar ou eu *tô* deixando alguma coisa rodar, conhecendo alguma coisa nova. [...], mas é daquele jeito *né* tem coisa demais, então tem hora que é difícil você garimpar o negócio. Se você procurar a música de alguém hoje na internet, você acha todo mundo tocando a música menos o cara que gravou a original, que gravou primeiro. A internet tem muita informação. Às vezes as menos importantes, menos relevantes vem em primeiro. (R.C., 2017)

Aqui o entrevistado chama a atenção para a importância da internet e, especificamente, dos portais que oferecem música, para o acesso à cultura, no entanto, também



indica que, devido à variedade de conteúdos também é difícil encontrar o que se procura, fato que evidencia a importância do professor e da mediação no acesso à cultura.

R.C. afirmou que a experiência de ser um músico da noite foi relevante para formação dele, e que a formação no CELF possibilitou, desde cedo, a oportunidade de aprender a tocar o violão da forma correta, respeitando a postura adequada do corpo, das mãos e dos braços. Porém, na noite essas experiências são aprofundadas e descobrem-se como as diferenças sonoras, de timbre e algumas “manhas da rua”, porque esse aprendizado se dá pela observação e pela experiência de tocar com uma grande variedade de músicos e estilos. Como o músico da noite toca todos os estilos - desde as músicas mais simples, tocadas no momento, passando por sucessos nacionais, até obras clássicas do *rock* internacional, *jazz*, *blues* etc. -, vê-se forçado a aprender muito em pouco tempo. Então, as experiências nas instituições de ensino são importantes, mas não são as únicas, a vivência em outros contextos artísticos, proporcionam a construção de uma identidade que inclui várias referências. Ele explica

Eu acho que a vida do músico da noite, quem vive ela, ela é sempre mais relevante. Porque você aprende muita coisa. Então como eu comecei no conservatório esse modo de tocar violão, esses ensinamentos de postura correta de mão, o jeito de tocar, de dedilhar e tudo mais. Você começa a tocar a noite e você descobre muita coisa, de diferença de som, de timbre, umas manhas da rua, que antes a gente não sabia. Você vai olhando e aprendendo muita coisa, ouvindo muita coisa, descobrindo os caras que tocam muito, pegando ideia, tocando junto com a galera. O principal é isso, você toca com muita gente e você faz de tudo. (R.C., 2017)

Em relação aos planos para depois da graduação, ele afirmou que deseja fazer mestrado e ministrar aulas na universidade, e, apesar de saber a importância da educação musical no contexto da educação básica, ele não seria um bom profissional nesse ambiente. Pondera que conseguiria trabalhar melhor com o aluno adulto e, no entanto, tem vontade de aprender a lidar com jovens, pois já viveu a experiência de ministrar aula particular e, muitas vezes, era cansativo e frustrante, pois não conseguia ver resultados, pois, o aluno achava que por estar pagando as aulas, deveria aprender automaticamente, sem o menor esforço. Na universidade, ele acredita que isso seja diferente, porque, no contexto universitário, pretende dedicar-se à obra erudita para violão que permite o desenvolvimento total do músico e, ao mesmo tempo, à questão técnica e teórica.

R.C. afirmou ainda que um dos motivos de ter se dedicado mais à universidade deve-se ao fato de que o mercado de trabalho para o músico da noite, bem como o de aulas particulares de violão, está cada dia mais desgastante. Além disso, os músicos recebem cada vez menos e ainda precisam se sujeitar a tocar qualquer tipo de música. Antigamente, nessa profissão, era possível aprender muito, principalmente com as bandas de bailes; contrariamente,

hoje isso não acontece. Segundo R.C., o músico da noite não é tão valorizado quanto um concertista da universidade, mesmo tendo se dedicado ao estudo do instrumento durante o mesmo tempo. O trecho abaixo ilustra o seu posicionamento

Agora como a sociedade vê, como eu estou nos dois mundos, o músico da noite e faculdade. Eu acho que quando você é um músico da noite que ficou ali 70 anos estudando para tocar bem na noite, eu acho que não faz diferença sabe. O pessoal fala ele mexe com música, deve fazer outra coisa. Agora na faculdade, quando o músico é um concertista, a visão da sociedade com músico é diferente. Aí tem aquela visão, olha estudou muito para *tá* lá. Dedicou vários dias, teve que fazer um curso de não sei o que (pausa). Acho que tem essa visão, tem um pouco de preconceito *né*, você dedicou o mesmo tempo nos dois lugares, mas o pessoal tem uma visão diferente. (R.C., 2017)

Para ele, a profissão de músico é muito importante, pois possibilita a oportunidade de educar o ouvir, discernir o que é ou não de qualidade e não aceitar tudo que está posto pela indústria da música. Por isso, é preciso que as pessoas escolham o que querem ouvir, que construam um gosto, uma conscientização sobre as obras musicais, e, por conseguinte, a educação musical seria uma forma de possibilitar isso.

## 2.5. A.C., 23 Anos

A.C. tem 23 anos e cursa o 6º período de música na Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes. Atualmente se dedica mais à viola caipira (mas também sabe tocar violão) porque na universidade, mesmo não tendo a habilitação em viola caipira, o professor proporcionou a ele a possibilidade de estudar esse instrumento. Sua relação com a música vem desde criança, com a convivência com o avô e os tios que tocavam nas folias de reis<sup>13</sup>, em missas e em reuniões familiares; e com eles, aprendeu a tocar violão e viola caipira. Ele explica:

A minha relação com a música desde o início, é desde criança mesmo. Meu avô materno era folião, tocava nas folias, tocava sanfona e tocava violão, caixa também. E do meu lado paterno era meu tio que tocava violão nas missas e nas reuniões de família. [...]. Aí no caso eu aprendi com meu tio paterno. Meu avô já estava com a idade bem avançada e eu aprendi a tocar com meu tio paterno, violão. Só que com meu tio materno, filho de meu avô materno. (A.C., 2017)

Em relação ao acesso aos bens culturais, ele respondeu que foi insuficiente, visto que sua experiência estava relacionada apenas aos contextos culturais da família. Na escola, teve acesso limitado ao teatro, à literatura e ao cinema; e somente depois de ingressar na

<sup>13</sup>Manifestação cultural e religiosa brasileira que é praticada por adeptos e simpatizantes do catolicismo. Tem o objetivo de rememorar a atitude dos três reis magos que, de acordo com a tradição católica, partiram numa jornada à procura de Jesus na época do seu nascimento a fim de oferecer-lhe presentes. O grupo de músicos, todos os anos, faz uma jornada de visitação às casas da comunidade do dia 25 de dezembro (Natal) até o dia de Santos Reis (celebrado no dia 6 de janeiro).

universidade, esse acesso melhorou, na verdade, porque ele procurou conhecer os diversos contextos culturais. Foi a *shows* de *rock* e sertanejo na cidade de Montes Claros e no Rio de Janeiro, e conheceu os ritmos do Sul em Santa Catarina. Em relação a outras linguagens artísticas, o principal contato foi na universidade devido ao fato de ter feito amizades com acadêmicos do curso de artes visuais e de teatro, que sempre o convidavam para as exposições e apresentações. Ele conta que

Agora na idade adulta eu tive acesso, porque a gente vai atrás mesmo. A minha influência de criança mesmo é a música caipira e a música regional, mas também na adolescência eu também já escutei *rock* e essas coisa, *né*. Quando eu vim para Montes Claros, eu fui em show de *rock*, de sertanejo, exposição, show em centro cultural, aí eu tive mais acesso. Também já fui no Rio de Janeiro para ver uma banda de *rock*: Guns N' Rolls. Também já fui em Santa Catarina para ver o pessoal tocando lá os ritmos do sul. Porque eu fui atrás mesmo sabe. (A.C., 2017)

A.C. expôs que há um tempo tinha uma padaria na cidade de Luislândia, norte de Minas Gerais, estudava Administração e, ao mesmo tempo, também fazia aulas no CELF. Formou-se em Administração, mas não quis investir na carreira, guardou o diploma e passou a se dedicar somente à música. Em seguida, desistiu da padaria e se mudou para Montes Claros, conseguiu passar no vestibular e iniciou o curso de Música.

A experiência como acadêmico do curso de música, para ele, foi fundamental. Quando estudou no CELF, ele não morava em Montes Claros, mas em Luislândia-MG (distante 129 km de Montes Claros) e, portanto, frequentava apenas às aulas, não convivia com as diversas manifestações artísticas que interagiam naquele ambiente. Quando entrou para a universidade, mudou-se para a cidade de Montes Claros, passou a conhecer as pessoas e a frequentar os ambientes artísticos, o que possibilitou contato mais aprofundado com as diversas linguagens artísticas.

Atualmente, a principal forma de ter acesso à arte e à cultura é por meio da internet. A.C. explicou que tem o hábito de compartilhar e de receber vídeos e *links* dos amigos por meio do aplicativo *WhatsApp*<sup>14</sup>, muitas vezes, esta prática envolve a própria *performance* artística de cada um, oportunidade na qual eles fazem um vídeo tocando determinada obra e enviam para os outros colegas. Desse modo, podemos pensar nas oportunidades de acesso à cultura que não precisam necessariamente depender do estado ou das instituições. O entrevistado conta sua experiência na internet nos dizeres que seguem:

A principal maneira hoje em dia é com os colegas que sempre trazem uma coisa nova, uma novidade e a internet. Internet hoje para mim é a principal maneira. Muitos

---

<sup>14</sup> Aplicativo de mensagens eletrônicas que pode ser instalado em celulares. Permite a troca de mensagens, fotos, vídeos em *link* de forma privada ou em grupo.

colegas passam um endereço, um *link*, né, falando para olhar um material, como é interessante. E também pelo *WhatsApp*, às vezes um colega meu grava uma coisa e manda pra mim. O principal é a internet, claro que se for para eu pegar um material eu tenho que filtrar. (A.C., 2017)

Sobre a universidade, A.C contou que tinha um primo formado em música, e, por isso, possuía informações sobre a dinâmica e a estrutura curricular do curso. O acadêmico relatou que na época queria apenas tocar violão, mas percebeu que era necessária a formação acadêmica, pois entendeu que sua formação era deficiente porque as pessoas com quem havia aprendido na Folia de Reis tocavam como *hobby* por causa da religiosidade e, com apenas esses conhecimentos, seria difícil passar em um curso de bacharelado. Para A.C., o processo de aprendizado de música é mais difícil do que de outros cursos, como Administração, por exemplo, tendo em vista que no curso de Administração ele explica que estudava a parte teórica e estava livre para o lazer, mas com a música isso não é possível, já que é preciso, além da parte teórica, estudar bastante a parte prática.

Além disso, ele considera que há no curso um excesso de matérias pedagógicas, o que atrapalha o desenvolvimento da prática musical necessária ao professor de música. No momento em que o entrevistado foi indagado em relação à experiência no curso de música e às expectativas anteriores, ele explicou que:

Eu acho que quem estuda música tem que estudar três vezes mais. Por quê? Porque tem que estudar a teoria, tem que estudar a prática e tem que estudar a técnica. Então estuda três vezes mais. Hoje o estudo da música meu é mais pesado do que quando eu estudava administração. Eu pegava aquele livro de administração, de matemática estudava aquilo tudo e acabou, aquela parte teórica. E depois ia para o barzinho tocar, sair com os amigos. Música não, eu pego a partitura, fico estudando, estudando, estudando, beleza, estudei. Aí vem a parte prática, aí tem que ficar estudando técnica, estudando a partitura. Eu acho bem mais pesado e este exagero dessas matérias fez com que eu não aproveitasse tanto. (A.C., 2017)

Novamente aparece aqui o conflito entre o curso, que forma licenciados, e as perspectivas pessoais do acadêmico. Notadamente, a falta de vontade de seguir uma carreira docente, principalmente em escolas de ensino básico, é relevante, apontando a existência alunos que frequentam o curso com outra finalidade e que a carreira de professor de música não é vista como suficientemente atraente.

Em relação aos gostos musicais, A.C. ressalta gostar muito de *reggae*, *rock*, *hip hop*, música sertaneja e MPB; além disso, costuma também explorar músicas bem diferentes do nosso contexto cultural, como a música indiana. Disse não gostar de *funk* e quanto a isso já tem uma consciência formada, não por causa do ritmo, mas das letras que, em sua opinião, são imorais, e essas músicas fazem sucesso porque não é oferecido algo melhor para as pessoas. A

explicação do sucesso das obras midiáticas aqui é associada ao fato de que não há uma formação cultural ou educacional para que as pessoas possam julgar a música com propriedade.

Sobre atuação no campo profissional da música, ele percebe que o professor deve entender tanto o erudito quanto o popular, pois quando estiver na prática profissional será preciso direcionar as aulas para as preferências dos alunos; o mesmo acontece quando tiver de apresentar seu repertório, pois é imprescindível cativar o público. Claro que isso não impede o artista ou o professor de mostrar outras perspectivas, até mesmo para permitir uma comparação entre uma música mais trabalhada e outra que não recebeu esse cuidado. Desse modo, ele defende que, quando o professor for ministrar aulas de música, precisa fazer uma minientrevista com o aluno, perguntar sobre o que ele gosta e o que costuma escutar, pois há variedade de estilos musicais. É preciso também ensinar o que o aluno gosta, mas também proporcionar a ele as diversas possibilidades musicais disponíveis no mundo. O entrevistado explica esta perspectiva:

É bom senso de mostrar que essa aqui é uma música trabalhada que alguém trabalhou em cima, claro que essa outra aqui também poderia ser trabalhada, mas foi feita avacalhada porque quis. Hoje em dia tem os meios de fazer, afinar, fazer uma aula de canto. (A.C., 2017)

Quando questionado sobre o que espera do futuro depois de se formar em música, A.C. afirmou que deseja mesclar as aulas de viola com as apresentações musicais, haja vista que já iniciou sua experiência como professor de viola, no anexo do CELF, na cidade de Bocaiúva-MG, mas percebeu que, pelo fato de a viola ser um instrumento exótico, ele consegue mais dinheiro dando aulas particulares.

Para ele, o mercado de atuação do professor de música ou músico profissional é bom para aqueles músicos que são bons. Se algum estabelecimento contrata o profissional para fazer uma apresentação e ela não sai conforme o desejado, o músico não será mais contratado. Ele reclamou sobre os colegas de profissão que ministram aula ou fazem apresentações por um preço irrisório, desvalorizando a profissão. Na concepção dele, a formação musical é importante para a sociedade, pois possibilita a perpetuação de uma cultura musical. Além disso, é o profissional da música que vai ensinar música, desenvolver os projetos na área, organizar e atuar nas apresentações.

No próximo capítulo, abordaremos sobre as questões referentes ao marxismo cultural que são fundamentais para elucidação do problema de pesquisa.

### 3. CAPÍTULO III: MARXISMO E CULTURA

A investigação almeja compreender as perspectivas dos sujeitos entrevistados e a instituição pesquisada, no intuito de entender como se processam as relações culturais nesse ambiente. Nesta abordagem o objetivo é abandonar qualquer idealismo sobre a produção musical, a universidade e as relações sociais, e neste ponto de raciocínio, compreender como esses estudantes percebem suas relações com a música no passado, no presente e como a projetam para o futuro.

Neste capítulo, abordaremos a base teórica que nos permitirá desenvolver a análise cultural envolvendo a universidade, os entrevistados e o ambiente cultural que envolve o curso de música da Unimontes.

#### 3.1. Materialismo Cultural

O materialismo histórico-dialético proposto por Karl Marx parte da concepção de que os fenômenos sociais estão diretamente ligados à produção material e, conseqüentemente, submetido aos processos históricos. O materialismo entende que a história é dialética e está em constante transformação, portanto não pode ser admitida uma forma estática ou definitiva. Na verdade, a perspectiva é abandonar uma concepção idealista do homem e da sociedade.

Essa concepção marxista permite a constatação da problemática que envolve a sociedade e sua organização capitalista, na qual a massa de trabalhadores é constantemente explorada pela burguesia que detém a posse dos meios de produção material. Neste processo, os trabalhadores, que não possuem nada além da força de trabalho, precisam vendê-la para conseguir recursos materiais básicos para sobrevivência. Dessa situação decorre o fato de que os próprios trabalhadores, que produzem os diversos objetos e serviços essenciais em nossa sociedade, não podem usufruir deles.

A partir daí o materialismo cultural faz uma adição à obra de Marx de forma que se possa compreender melhor o fenômeno cultural, com toda a sua complexidade. Para isso, a obra de Raymond Willians é fundamental, pois permite a reflexão sobre os aspectos culturais dentro da dinâmica social, conectado com os desejos, concepções e conflitos inerentes à sociedade. Cevalco (2008) explica que

O impulso de sua obra era dar um passo além dessa tradição – estabelecendo os instrumentos teóricos (o materialismo cultural) e conceituais para pensar além dela -

que transformava a cultura em algo abstrato e absoluto, desconectado do chão social onde se realiza. No mesmo movimento, reelaborou uma teoria marxista de cultura, levando as últimas consequências o legado de Marx de pensar a cultura como uma atividade material da sociedade. Além disso, vai se posicionar contra os limites do “estruturalismo crítico” de inspiração althusseriana, considerando então a forma dominante de crítica literária marxista (CEVASCO, 2008, p. 109). (grifos do autor)

Poderia supor que um curso superior de música, que muitas vezes parece estar distante dos problemas da sociedade, estaria localizado em espaço abstrato desligado da produção cultural da sociedade, imerso na produção erudita. Ao contrário, para nós é fundamental a compreensão de que a produção cultural no curso de música da Unimontes não está desligada desse “chão social” onde se localiza, recebendo influência das diversas produções locais, e se construindo e reconstruindo de acordo com os acadêmicos e com os professores que frequentam este espaço. Isso já se percebe na apresentação dos entrevistados, por meio dos quais percebemos várias concepções sobre a produção musical, bem como o papel das vivências anteriores na compreensão daquilo que é apresentado pela universidade. Ademais, os conhecimentos e as habilidades desenvolvidas naquela instituição de formação não têm destino pré-determinado por ela, os graduados poderão atuar nos espaços sociais e culturais que lhe agradem ou que tiverem oportunidade.

Dessa forma, compreendemos que as construções culturais se estabelecem num movimento dinâmico e contínuo da economia, da política e dos grupos sociais. É preciso, portanto, localizar a questão da arte no materialismo histórico e compreendê-la sob a perspectiva de produção de sentido que se utiliza dos meios de produção material no processo comunicativo. Assim, o que os Estudos Culturais propõem é contrapor-se à concepção de cultura como algo idealista, alheio a dinâmica social. Melhor dizendo,

[...] a produção artística é ela mesma material, não só no sentido de que produz objetos e notações, mas também no sentido de que trabalha com meios materiais de produção. A questão central é levar às últimas consequências a contribuição do materialismo histórico, acabando de vez com descrições idealistas e logrando ver as artes como práticas reais, elementos de um processo social totalmente material, e não como “um reino separado das artes e das ideias, da ideologia, da estética ou da superestrutura, mas de muitas práticas produtivas e variáveis, com intenções específicas e condições determinadas” (CEVASCO, 2008, p.67). (grifos do autor)

Nessa direção, os Estudos Culturais chamam a atenção para a questão da ideologia que os meios de comunicação estariam a propagar na fabricação de seus produtos culturais. Escosteguy (2010) afirma que se deve pensar a partir de duas questões primordiais, “[...] entender a cultura em relação à estrutura social e sua contingência histórica; assumir que a sociedade capitalista é uma sociedade dividida desigualmente e que a cultura é um dos principais níveis em que esta divisão é estabelecida e, também contestada” (ESCOSTEGUY,

2010, p. 66), ou seja, a cultura se comunica por meio das suas diversas linguagens, aspectos das relações sociais e de classe, as divisões sexuais, raciais que foram construídas historicamente. E também, a cultura é um fator de desigualdade que aparece de acordo com a classe social.

Nesse sentido, observa-se que no curso de música da Unimontes há uma variedade de formações culturais e que elas não se referem necessariamente a uma decisão própria de cada acadêmico ou professor, mas são oferecidas, ou limitadas pelas condições materiais e sociais de cada indivíduo. Assim, a cultura participa dos processos materiais da sociedade e, portanto, está submetida a condições semelhantes de desigualdade. Nesse sentido, alguns possuem acesso à cultura por meio das instituições de ensino especializadas, outros tiveram acesso à cultura com os familiares, outros ainda procuraram por outros meios.

No entanto, é preciso destacar que a crítica dos Estudos Culturais em relação ao marxismo está relacionada a certo reducionismo e economicismo que levam a uma contestação do modelo base-superestrutura. Destarte, “Os Estudos Culturais atribuem à cultura um papel que não é totalmente explicado pelas determinações da esfera econômica” (ESCOSTEGUY, 2010, p. 66). Neste sentido, a cultura age com uma “autonomia relativa” que permite compreender que ela não é dependente das relações econômicas, nem reflexo, mas tem influência e sofre consequências das relações político-econômicas. Cevasco (2008) explica a proposta de Raymond Williams e apresenta uma concepção de que as artes participam ativamente na vida social.

A metáfora da base/superestrutura tem o inconveniente de favorecer um pensamento que postula a arte em domínio separado e impedir a percepção de seu caráter concreto. Para Williams é necessário complementar o legado de Marx. Não há dúvida de que a arte na sociedade está sujeita a determinações econômicas (as relações interpessoais são determinadas pelo estágio de desenvolvimento das forças materiais produtivas) e sociais (a das relações de classe, por exemplo, em que os significados e valores de uma classe dominante tendem a ser os formalizados pelas artes). Mas as artes e as práticas culturais em geral não apenas refletem essa situação determinante: elas também produzem significados e valores que entram ativamente na vida social, moldando seus rumos. Nesse aspecto, são forças produtivas que operam, como, por exemplo, as da indústria, segundo as pressões e os limites exercidos pelo modo de produção dominante (CEVASCO, 2008, 112-113).

Nesse segmento, a cultura como força produtiva atual de maneira fundamental nas sociedades não é um domínio separado que paira sobre as comunidades como uma instância independente, como quer os idealistas, pois “Ao pensar a cultura como força produtiva, o materialismo cultural coloca-a no mundo real, como uma consciência tão prática quanto a linguagem em que é veiculada e interpretada” (CEVASCO, 2008, p. 114). Pensar dessa maneira parece estar mais adequado ao modo que a sociedade hoje trata os produtos culturais, através dos seus meios de produção e de reprodução. Assim, “o objetivo do materialismo



cultural é definir a unidade qualitativa do processo sócio-histórico contemporâneo e especificar como o político e o econômico podem e devem ser vistos neste processo” (CEVASCO, 2008, p. 114).

Envolve, portanto, uma mudança de pensamento na concepção de cultura e da adoção de uma visão “de cultura como um modo de vida justamente para demonstrar que se trata de algo comum a toda a sociedade, que inclui além das grandes obras [...] os significados e valores que organizam a vida” (CEVASCO, 2008, p.110). Ao mesmo tempo, compreende uma tomada de posição em relação à cultura, assumindo que não são os produtos da alta cultura que devem ser disseminados à classe popular, mas que é preciso viabilizar o acesso a qualquer produção da cultura a todos os sujeitos e promover assim uma discussão em termos igualitários. E esta discussão faz todo o sentido numa época em que a expansão dos meios de comunicação poderia possibilitar a inversão do fluxo normal de produção cultural<sup>15</sup>. Assim, o materialismo cultural concebe, a cultura como forma de luta para construção de uma sociedade mais justa e igualitária.

Ademais, a cultura é um elemento fundamental para a sociedade e, portanto, também um campo de luta para modificar o modelo de organização capitalista, ou seja, “a questão é pensar uma teoria materialista da cultura que leve em conta seu papel social e contribua para a construção de uma alternativa de sociedade mais justa igualitária” (CEVASCO, 2008, p. 111). E essa igualdade não se refere apenas ao acesso às condições básicas de sobrevivência como moradia e alimentação, mas também oferecer um “letramento cultural”, abrindo a possibilidade para que todos tenham a possibilidade de conviver com qualquer produto artístico e poder usar seus signos para se expressar. (CEVASCO, 2008)

Portanto, a realidade humana está sim submetida às relações de produção material que geram as desigualdades e a divisão da sociedade em classes. No entanto, há aí um elemento que pode escapar da dinâmica pré-estabelecida: o sujeito, que participa de grupos sociais e que pode questionar essas estruturas vigentes, e construir posicionamentos e ações críticas, tanto no que se refere à questão econômica e social, quanto em relação à cultura. Quanto a isso, Williams (2011) explica que “[...] nenhum modo de produção e, portanto, nenhuma sociedade dominante ou ordem da sociedade e, destarte nenhuma cultura dominante pode esgotar toda a gama da prática humana, da energia humana e da intenção humana” (WILLIAMS, 2011, p.59).

---

<sup>15</sup> Este fluxo normal envolve “[...] um número pequeno de produtores controlando e impingindo sua versão de cultura, hoje em dia mais comumente a de lixo cultural, a uma massa de consumidores” (CEVASCO, 2008, p.110).

Desse modo, ao abordar o ambiente cultural da Unimontes, sobretudo os entrevistados, buscaremos enxergar a cultura nesta perspectiva de produção de sentido em meio a organização social baseada no capitalismo. Nesse enfoque, o papel da cultura é fundamental, pois embora sofra influência constante da esfera econômica, estabelece-se como espaço de sentidos diversos que são disputados ou negociados dependendo do contexto.

### **3.2. Análise Cultural**

A investigação proposta se direciona especificamente à análise cultural, pois almeja compreender as perspectivas dos acadêmicos de música da Unimontes, dentro do contexto cultural da instituição. Envolve, portanto, além da instituição, as influências que este contexto recebe da sociedade, dos meios de comunicação, das experiências dos acadêmicos e da proposta curricular da universidade. Desse modo, é necessário entender o que é a análise cultural e como ela pode auxiliar na elucidação do problema de pesquisa apresentado.

Para Williams (1998) existem três pensamentos sobre a definição de cultura e os processos de análise cultural. A primeira é a cultura relacionada ao conceito de “ideal”, que diz respeito a um processo de perfeição humana que pensa em termos de certeza absoluta e valores universais. Assim, a análise cultural seria descoberta nas obras artísticas desses valores e em sua referência para condição humana universal. A segunda é a concepção de “documentário”, que relaciona a cultura com a gravação e registro do pensamento e a experiência humana em um trabalho intelectual e imaginativo. Nessa perspectiva, a análise cultural seria o diagnóstico crítico desses pensamentos e das experiências deixadas como obra artística. Por isso, uma tentativa de análise das obras particulares é relacioná-las às tradições na quais elas aparecem. No terceiro pensamento, há uma relação da cultura com o social, no qual os significados e os valores não estão relacionados apenas à arte, mas também às instituições e comportamentos comuns. Assim, a análise cultural incluirá além da relação das obras com as tradições e as sociedades particulares também a organização da produção e as instituições familiares, educacionais, políticas, pelas quais os sujeitos se comunicam (WILLIAMS, 1998). Então, é importante compreender que essas três definições principais devem ser abordadas para uma análise cultural mais substancial, próxima da realidade. Ademais,

Existe uma referência significativa nos três tipos principais de definição, e, se for assim, a relação entre elas devem reivindicar nossa atenção. Parece-me que qualquer teoria da cultura adequada deve incluir as três áreas as quais as definições apontam e, inversamente que qualquer definição específica, em qualquer uma das categorias, que

exclua a referências as outras, é inadequada<sup>16</sup>. (WILLIAMS, 1998, p. 49-50, tradução nossa).

Nessa mesma perspectiva, é preciso estar ciente de que em qualquer análise real não é possível isolar um elemento dos outros. De fato, a arte não pode ser analisada fora do seu contexto social sendo, da mesma forma, um erro supor que a explicação social é determinante e que, desse modo, a arte seja um mero subproduto. Na verdade, a arte aparece como uma produção entre as outras dentro da estrutura social que não pode ser estudada isoladamente.

Se a arte faz parte da sociedade, não há um todo sólido fora dela, ao qual poderíamos conceder prioridade. A arte está lá, como uma atividade que se relaciona com a produção, o comércio, a política e a criação de famílias. Para estudarmos adequadamente as relações, devemos estudá-las ativamente, vendo todas as atividades como formas particulares e contemporâneas de energia humana<sup>17</sup>. (WILLIAMS, 1998, p.51, tradução nossa).

Apesar da centralidade na cultura, a análise cultural recorre à ação humana ao invés da ideologia e das forças determinantes. Desse modo, o foco é pensar efetivamente naquilo que é vivido pelos sujeitos, suas ações e seu pensamentos e, por consequência, nos sentidos que expressam, ou seja, as práticas culturais são enfatizadas não apenas como reprodutoras, mas como produtora de significados e valores em formações sociais específicas.

É preciso, ainda, levar em considerações as formulações de Moraes (2015) que caracterizam a “análise cultural como um instrumento de análise cujos vínculos com o materialismo cultural se dão na relação do método analítico com o método de abordagem” (MORAES, 2015, p.5). Assim, Moraes (2015) propõe que a análise cultural leve em conta a política, a conjuntura, as estruturas de sentimento e a articulação entre produção e consumo. A abordagem política é necessária devido à sua ligação com o pensamento marxista, que propõe uma reflexão sobre a situação humana dentro de um modo de produção capitalista. Ao ponderar a conjuntura, a análise cultural leva em consideração um projeto dos Estudos Culturais como uma prática contextual, antiuniversalizadora, comprometida com a complexidade e contra todo o reducionismo. Partindo dessa concepção, a análise cultural leva em consideração as estruturas de sentimento que pode ser considerado o sentimento real, vivido, ligado a experiência coletiva

---

<sup>16</sup> There is a significant reference in each of the three main kinds of definition, and, if this is so, it is the relations between the that should claim our attention. It seems to me that any adequate theory of culture must include the three areas of fact to which the definitions point, and conversely that any particular definition, within any of the categories, which would exclude reference to the others, is inadequate. (WILLIAMS, 1998, p.49-50)

<sup>17</sup> If the art is part of the society, there is no solid whole, outside it, to which, by the form of our question, we concede priority. The art is there, as an activity, with the production, the trading, the politics, the raising of families. To study the relations adequately we must study them actively, seeing all the activities as particular and contemporary forms of human energy (WILLIAMS, 1998, p.51).

e histórica dos sujeitos, e ainda, como as experiências vividas se dão justamente em uma sociedade capitalista. Portanto deve-se levar em consideração que os produtos culturais interagem numa relação de produção e consumo, ou seja, sua relação com a esfera produtiva e seu consumo por meio dos meios de comunicação e, por conseguinte, como os sujeitos interpretam essas mensagens.

Assim, ao analisarmos aqui as produções de sentido dos acadêmicos do curso de música da Unimontes, espera-se imergir nas experiências culturais que são vividas nesse contexto educacional, partindo da concepção de que a análise da experiência será pensada sobre estes quatro pontos sugeridos por Moraes (2015): sua relação com a organização política da sociedade que não dá a todos os sujeitos oportunidades de acesso; sua natureza conjuntural que mostra que os sujeitos abordados, são únicos em um determinado tempo e espaço; que as experiências vividas podem ser entendidas como estruturas de sentimento ligadas a experiência coletiva e histórica dos sujeitos que culminam na escolha do curso superior de música; e por fim, os resultados das produções, seja como professores de música ou como músicos, que estão dentro de uma lógica de consumo capitalista.

### **3.3. Sobre a Música**

A música possui um papel central neste trabalho, pois ela faz parte da escolha de graduação dos acadêmicos entrevistados. Da mesma forma, entre os diversos objetos culturais, a música adquire destaque, já que, além da capacidade de emocionar as pessoas, ela pode, com facilidade, ser comercializada, principalmente devido à criação e desenvolvimentos dos suportes tecnológicos atuais. A música ocupa os mais variados lugares com um poder de inserção nas diversas produções artísticas, como o cinema, o teatro, as artes visuais e a dança, além de estar de forma contundente na vida das pessoas: nas festas populares, nas celebrações religiosas, nas TVs, na internet, nos celulares, nas campanhas de *marketing* entre outros.

Igualmente, a música, na sociedade contemporânea, parece ter um poder de comunicação de fundamental relevância, de tal modo que, enquanto objeto cultural destaca-se das outras modalidades artísticas. É produzida tanto nas instituições, como igrejas, universidades, escolas, quanto nas comunidades tradicionais, nas festas populares, nos movimentos políticos e sociais. Ela é impressa tanto na linguagem dos grandes compositores mundiais, quanto nas canções anônimas e populares. Além disso, é fator importante na

economia, seja como produto a ser vendido, seja como elemento essencial para vender produtos.

Dentro do conjunto cultural contemporâneo, a música merece destaque, não apenas por suas qualidades expressivas, mas, sobretudo, pela sua presença constante nos mais variados contextos. Isso porque é marcada por sua natureza fugidia, sua apresentação se dá no tempo, sem nenhuma palpabilidade, mas guarda em si uma imensa capacidade de interagir com as emoções humanas.

É preciso lembrar que antes das condições técnicas que temos hoje, a experiência estética musical só era possível “ao vivo” e sua preservação acontecia apenas devido ao registro das partituras e pelos relatos de outros. Nessas condições, as apresentações artísticas se perdiam no tempo e nas lembranças. Entretanto, atualmente a apreciação musical é possível em diversos espaços e tempos, pode ser preservada pelos inúmeros aparelhos modernos que tem a capacidade de armazenar e reproduzir sons (discos, cds, gravadores, *pendrives*, computadores, internet, *smartphones* etc.).

Antes de nos determos sobre as relações econômicas que envolvem o produto cultural música, é preciso refletir sobre o conceito de música. Nessa direção, as várias mudanças históricas e sociais fazem com que seja necessário repensar os conceitos para que eles se tornem mais próximos da realidade. Atualmente, parece não ser possível mais concordar com a definição de que a música seja “a arte de reunir os sons de maneira agradável ao ouvido” (ROUSSEAU *apud* CANDÉ, 2001, p.12), já que não é possível determinar uma maneira na qual uma música seja agradável a qualquer exemplar da raça humana, independente de raça ou cultura<sup>18</sup>. Faz-se inadequado ainda pensar a concepção de que a música se circunscreve apenas aos sons ditos racionais que entram na hierarquia das chamadas escala. Dessa forma, estaríamos simplesmente descartando as obras produzidas em outros contextos culturais, como da África ou da Índia, que não se utilizam dos sistemas ocidentais<sup>19</sup>. Com efeito, estaríamos ainda desprezando toda uma gama de experiências apresentadas na música moderna e contemporânea<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> A música religiosa, militar e até mesmo aquelas derivadas das experiências modernas do início do século XX não tinham como principal objetivo serem agradáveis ao ouvido.

<sup>19</sup> Em suma, o sistema musical ocidental é uma escolha mais ou menos aleatória de alguns sons entre aqueles possíveis. Admite-se que, mesmo sendo uma escolha baseada em princípios racionais, ele abarca uma concepção mais cultural do que universal.

<sup>20</sup>Microtonalismo, Serialismo, Dodecafonismo, Atonalidade etc.

Por outro lado, deve-se chamar a atenção para um aspecto de fundamental importância que é a intencionalidade da composição musical. Nesse sentido, pretendemos compreender a música como um elemento de um sistema de comunicação, no qual se inter-relacionam aqueles que emitem a música e os que a recebem na busca de compreender a mensagem. Assim sendo, a interpretação do sentido comunicativo se estabelece completamente na cultura, em que essa inter-relação acontece. Assim, em consideração a este pensamento, adotaremos a definição, conforme CANDÉ (2001), de que

em suma, a música parece ter sido, até hoje, a ação de agregar sons em função de um projeto comunicável, sem referência a uma realidade exterior. Ou então: a música é a comunicação de um agregado de sons organizados, agregado não significante, mas coletivamente interpretável (CANDÉ, 2001, p.14).

Esse conceito abrange tanto a perspectiva de que a música trata-se da arte de organizar sons, mas também de que essa composição tem uma intencionalidade, que é justamente a de comunicar. O conceito defende ainda que esse aspecto comunicativo não faça referência direta a algo no exterior (por exemplo, a concepção recorrente de que uma melodia representa uma determinada paisagem), mas é interpretável na sociedade na qual essa música surge, ou seja, utilizam-se aspectos sonoros que são reconhecidos e entendidos pelos ouvintes de uma determinada comunidade. Outro aspecto importante é definir que a música é organização de sons e não de notas musicais próprias do sistema musical do ocidente. Isso abre a perspectiva de encarar como música tanto as obras contemporâneas que extrapolam o sistema, quanto àquelas provindas de outras culturas.

A música, no campo da cultura, estabelece-se como aspecto de manifestação do simbólico ligado a uma luta pela hegemonia, na qual interagem, em constantes trocas, a música erudita e a música popular e a música hegemônica. Assim, a música chamada de erudita ou clássica<sup>21</sup>, refere-se àquela composta pelos músicos considerados como grandes compositores da humanidade, e que foi cultivada nas classes consideradas mais cultas e abastadas da sociedade. Diz-se, principalmente, da música composta pelos grandes gênios do ocidente que contribuíram para o sistema musical partindo do sistema modal, passando pelo tonal, até a atonalidade do século XX<sup>22</sup>. Além disso, o termo música erudita já traz um preconceito na própria nomenclatura, pois nos faz acreditar que esse estilo é composto apenas para pessoas

---

<sup>21</sup> Não se utilizou aqui a expressão “música clássica” por entendermos que esta está mais relacionada aquelas composta no período clássico compreendido entre 1730 a 1820.

<sup>22</sup> Cf. WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. Uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

mais douradas da comunidade. Segue, assim, uma concepção prejudicial, porém comum, de que há uma música para pessoas cultas e outras para as não cultas. Estas últimas, que são a grande maioria, não possuiriam condições de apreciação musical.

Nesses termos, a música popular é normalmente definida como aquela que não é composta pelos considerados eruditos, mas sim pelo povo. Dessa forma, a organização sonora funciona como um suporte comunicacional de fundamental importância para a vida das pessoas e para as práticas sociais, em festas, comemorações, celebrações religiosas e culturais, marcando os momentos da vida das pessoas e das comunidades. Por isso, possuem forte característica étnica, como as músicas afro-brasileiras e indígenas, que apresenta significado profundo, principalmente no seio cultural de onde provém; é a música folclórica, mas não somente ela.

Por fim, a música que impera nos meios de comunicação, comumente chamada de música de massa, que estabelece os padrões culturais da atualidade, chamaremos de música hegemônica, ou seja, aquela criada originalmente para o entretenimento contemporâneo, sem compromisso com o desenvolvimento da sociedade e da cultura, e, por conseguinte, da arte musical. Ao contrário, trata-se de uma música feita para ser lucrativa e facilmente compreendida, que utiliza melodias, harmonias e letras repetitivas com objetivo de enriquecimento econômico.

Nesta reflexão sobre a música, percebe-se que a música está ocupando espaços cada vez maiores. Além das festas e comemorações, em que ela, há muito tempo, faz-se presente, ela está também na casa das pessoas, em seus aparelhos *mp3-players*, nos *smartphones* e acompanha os jovens e adultos por todos os lados interligados por meio dos fones de ouvido, além de que as produções artísticas, os programas de TVs, de rádio, de internet têm presença constante da música. Portanto, pode-se cultivar o gosto pela música sem nunca ter presenciado a execução “ao vivo” de um artista ou de uma banda. Praticamente, tudo está ao alcance dos ouvidos sem necessidade de especialistas ou técnicos. Além disso, a experiência musical na atualidade está, em muitos casos, mais relacionada ao aparelho tecnológico usado e suas especificações técnicas, do que os outros aspectos relacionados à *performance* musical.

Notadamente, a principal questão acerca do consumo de música na atualidade reside no fato de que qualquer tipo de música, independente de seu propósito, tornou-se um produto nas prateleiras das lojas. Não somente a música hegemônica, mas também a popular e a erudita possuem valores precificados pelo mercado e são comercializadas como qualquer outra mercadoria. Assim, a diferença parece residir apenas no fato de que, além do propósito comercial, a música erudita e a popular desejam construir um valor de cultura, enquanto a outra

busca fórmulas de sucesso que já são admitidamente provisórios. Ao se tornar produto, a natureza da música não muda, mas o modo com que ela é tratada na sociedade sofre uma transformação.

Além disso, a música pode aparecer até mesmo como um instrumento de resignação dos próprios sujeitos submetidos às condições desiguais de uma sociedade capitalista. Mas ainda, um produto de entretenimento, que fornece subsídios para suportar a exploração e dominação constante. Ademais, sem a oportunidade de ter tempo livre para apreciar música em *shows*, concertos e apresentações artísticas, os trabalhadores podem obter aparelhos com essa função. O que é oferecido é a possibilidade de ouvir música em fones de ouvido, enquanto se permanece submetido à lógica exploratória do sistema. Para tanto, Martin-Barbero (2015) esclarece esse processo e suas consequências para as culturas populares, dizendo que o

[...] processo de laicização, o des-encantamento do mundo induzido pela expansão dos novos modos de conhecer e trabalhar, que radicalizam a ruptura entre a cultura da minoria e da maioria [...]. De outro lado, a divisão do trabalho e a standardização de certos utensílios – cerâmicas, relógios, lençóis – e a organização dos espetáculos por instâncias institucionais vão deixando sem solo a rede de intercambio de que se alimentavam as culturas populares (MARTIN-BARBERO, 2015, p. 108).

Assim, a indústria cultural é prejudicial para as culturas populares. Nessa mesma linha de pensamento, não é de se espantar que a música disseminada pela indústria do entretenimento tenha que ser de fácil compreensão, pois não é qualquer tipo de música que pode ser explorada, uma vez que o foco se estabelece apenas naquelas que podem gerar maior montante de lucro. Fornecendo força de trabalho menos qualificada e mais barata, a oportunidade de ser massa consumidora de seus produtos. Para que tudo funcione, é preciso que a música seja massiva, simples e de fácil acesso. Dentro desse escopo, deve proporcionar diversão e não pensamento e reflexão, isto é,

Terreno por excelência da negação do social, é sem dúvida aquele em que de modo mais forte se demarcam as diferentes formas de relação com a cultura. Fabuloso paradoxo que sendo a música a mais “espiritual” das artes não haja nada como os gostos musicais para afirma a classe e distinguir-se. Eis aí a palavra que em seu jogo semântico articula as duas dimensões da competência cultural: a *distinção*, feita de diferenças e de distância, conjugando a afirmação secreta do gosto legítimo e estabelecimento de um prestígio que procura a distância irrecuperável para aqueles que não possuem *gosto*” (MARTIN-BARBERO, 2015, p. 119). (Grifos do autor)

A música marca, portanto, posições de pertencimento e distinções em relação a pessoas e grupos sociais e, desse modo, muitas vezes, evidencia a concepção do distanciamento entre aqueles que se apresentam como possuidores de bom gosto e prestígio e àqueles que, muitas vezes são considerados a grande massa sem cultura e sem pensamento crítico. Diante



disso, um grupo projeta sobre outros seus valores estéticos, não no intuito de compartilhar aquilo que o outro desconhece, mas no intuito de impor seus padrões estéticos como mais elevados, no entanto, no jogo material e simbólico, essa dinâmica não se estabelece como via de mão única.

Por outro lado, é preciso destacar que o aparente conflito entre música erudita e popular coloca-se apenas quando há uma hierarquização indicando que um determinado objeto cultural é colocado como melhor do que o outro, usando, como justificativa, a estética, a origem da obra. Na realidade, o verdadeiro conflito se constitui quando a música é tornada produto e passa a massificar gostos e a ocupar os espaços da música erudita e a música popular. Tal fato faz com que o comércio de produtos culturais substitua manifestações expressivas do desenvolvimento artístico do povo.

Desse modo, a música erudita pode ser colocada em oposição à música hegemônica, na medida em que não aceita a simplificação das composições para serem usadas como objetivo comercial. Ao mesmo tempo, apresenta sua base teórica construída durante séculos de desenvolvimento, como forma de apresentar pontos de análise que possam esclarecer uma visão de produção artística limitada, referindo-se aos produtos disponibilizados pela indústria do entretenimento.

No mesmo sentido, a música popular contrasta com a música hegemônica, pois tem seu território reduzido e sua produção tradicional relacionada àquilo que é antigo e ultrapassado. Ao mesmo tempo, a indústria do entretenimento retira, da cultura popular, elementos e os transformam para serem comercializados, o que faz com que sejam banalizadas e percam seu sentido original. A cultura popular chama a atenção para o povo e para sua produção simbólica, mas está cada vez mais ameaçada, por uma produção comercial que não respeita os sujeitos e suas produções culturais.

A partir desses apontamentos, no próximo capítulo faremos a análise das entrevistas levando em consideração o cenário desenvolvido neste capítulo e as perspectivas reflexivas sobre a identidade e a construção do sujeito.

#### **4. CAPÍTULO IV: A IDENTIDADE E A CONSTRUÇÃO DO SUJEITO**

Ao partir de uma concepção epistemológica, a qual considera que os sujeitos se constituem de modo histórico e dialético num ambiente de construções e disputas materiais, pode-se concluir que a identidade cultural não está relacionada a um ponto de vista idealista, essencialista, ou considerada absoluta. Na verdade, apresenta-se como uma construção histórica, social que é marcada fundamentalmente por subjetividades.

Nesses termos, a singularidade da realidade brasileira precisa ser pensada com todas as suas idiossincrasias, em conformidade com um país de proporções continentais, que possui uma grande diversidade de povos e de culturas, que se espalha por todo território nacional. Notadamente, o Brasil é um país com uma longa história de colonização e exploração estrangeira, aniquilação das comunidades indígenas e de exploração do trabalho escravo, no qual os colonizadores europeus sempre tiveram o domínio econômico, social e cultural subjugando as matrizes culturais mais vulneráveis. E essa classe invasora, exploradora e escravocrata que surge a burguesia brasileira, domina os meios de produção, inclusive os principais meios de comunicação.

Além disso, com a intensificação do processo de globalização e o desenvolvimento das ferramentas da internet, temos a geração de novos aspectos culturais ao país, que já é tão diverso. O Brasil, antes de se reconhecer como uma nação colonizada, explorada, de formação cultural diversa, derivada principalmente de índios, negros e europeus, encontra-se com uma diversidade de culturas, ideias e produtos originários de várias partes do mundo. Dessa forma, a concepção de uma identidade cultural brasileira é marcada por pluralidades que muitas vezes nos impedem de, pelo menos a princípio, extrair dela características comuns.

##### **4.1. Identidade e Memória**

Ao entrevistar os acadêmicos de música, trabalhamos também com a memória, pois ao abordar as questões referentes à relação com a música, inevitavelmente eles revelaram questões pessoais e familiares que foram fundamentais. É fundamental notar como os fatos exteriorizados nas entrevistas estão marcados na memória de tal forma que integram a perspectiva que cada um tem sobre a música. R.E., por exemplo, contou duas experiências marcantes na sua relação com a música: a primeira diz respeito às vivências em família, principalmente com o pai e a existência de uma prática de escuta musical importante; a segunda uma apresentação na igreja, na qual ela se apresentou com sucesso e acabou decidindo se

dedicar ao canto e não aos outros instrumentos que já tinha estudado. Os trechos abaixo mostram esses momentos

A música era uma vivência dentro da minha casa. Porque meu pai ficava ensaiando os dobrados dentro de casa junto com a minha mãe, pegando o tempo, o compasso essas coisas. A gente pequeno, do lado, via isso e tinha essa vivência. Meu pai tinha uma vitrola, e ele tinha discos antigos. Ele colocava todos os filhos ao redor, colocava o disco e deixava a gente ouvindo isso. Não podia conversar no momento que estivesse ouvindo. (R.E., 2017)

Aí em um destes eventos durante o ano de 2012 descobriram que eu cantava. Aí pediram para eu fazer uma participação neste concerto cantando, solando duas músicas. Eu estava tocando violoncelo, me levantei e fui cantar, um evento importante da igreja que fecha o ano. Aí foi praticamente quando eu iniciei, que eu vi o que eu queria. (R.E., 2017)

Essas vivências relevantes com música, tão marcadas na memória, são fontes para avaliações e decisões fundamentais na vida desta entrevistada. R.E., ao avaliar a indústria da música, destaca o fato da importância de uma escuta atenta, semelhante aquela vivenciada em casa. Nesse caso, a experiência ajuda a referenciar sua concepção de música, ou mesmo de educação musical.

Essa coisa da música que não é pelo prazer, mas pelo recurso financeiro, para aquilo que te trás retorno. Eu não acho isso bacana, eu acho que a música devia ser como meu pai fazia na vitrola, você sentar refletir aquilo, ouvir os acordes e achar bacana. (R.E., 2017)

Na mesma linha, a experiência de R.E., no evento de 2012, conforme citação anterior, permitiu a certeza sobre a escolha da graduação em música. Como também demonstra o trecho abaixo:

Em 2012 quando eu cantei neste evento eu já tinha cantado neste evento, para canto, aí saiu o resultado que eu tinha passado eu vi que era realmente o que eu queria. (R.E., 2017)

Desse modo, a escolha pela música, aparece em conjunto com uma experiência significativa. Em suma, é uma decisão que envolve uma reflexão sobre si mesmo em conjunto com o que se vivenciou. Nesse sentido, percebemos que em uma entrevista, ao contar sobre sua relação com a música, há uma seleção de memórias significativas para o sujeito, e essas memórias fazem parte daquilo que a pessoa é, e, portanto, referem-se a sua identidade. De acordo com Pollak (1992), a memória, diferente da história social, é um fenômeno individual, relativamente íntimo da própria pessoa, que está relacionada com suas percepções da realidade. Embora a memória seja também construída com um fenômeno coletivo e social, que apresenta, portanto, flutuações, transformações e mudanças constantes, ela na maioria das vezes exhibe marcos e pontos invariáveis. (POLLAK, 1992). Na verdade,

É como se, numa história de vida individual [...] houvesse elementos irreduzíveis, em que o trabalho de solidificação da memória foi tão importante que impossibilitou a ocorrência de mudanças. Em certo sentido, determinados números de elementos tornam-se realidade, passam a fazer parte da própria pessoa, muito embora outros tantos acontecimentos e fatos possam se modificar em função dos interlocutores, ou em função do movimento da fala (POLLAK, 1992, p. 201).

Melhor dizendo, a memória pode ser chamada de individual ou coletiva. É individual, quando os acontecimentos são vividos pessoalmente e, é coletiva, quando os acontecimentos são vividos por uma coletividade que o sujeito sente pertencer. Assim, “são acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou, mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não” (POLLAK, 1992, p. 201). Esse autor afirma que na memória coletiva ocorre uma projeção com o passado que é tão forte que poderia se falar até em uma memória quase herdada. Além dos acontecimentos, a memória é constituída de pessoas e personagens. Cada um deles não precisa necessariamente ter sido sentida pessoalmente, podem originar-se de experiências coletivas, vividas por um grupo da qual a pessoa se sente pertencente. Nesses casos também a memória apresenta fenômenos de projeção e transferência. Pollak (1992) explica que

Esses três critérios, acontecimentos, personagens e lugares, conhecidos direta ou indiretamente, podem obviamente dizer respeito a acontecimentos, personagens e lugares reais, empiricamente fundados em fatos concretos. Mas pode se tratar também da projeção de outros eventos. É o caso, na França, da confusão entre fatos ligados a uma ou outra guerra. A primeira Guerra Mundial deixou marcas muito fortes em certas regiões, por causa do grande número de mortos. Ficou gravada a guerra que foi mais devastadora, e frequentemente os mortos da Segunda Guerra foram assimilados aos da Primeira. Em certas regiões, as duas viraram uma só, quase que uma grande guerra (POLLAK, 1992, p. 202).

Em relação aos acontecimentos e suas relações com as datas gravadas na memória, Pollak (1992) afirma que “em função da experiência de uma pessoa, de sua inscrição na vida pública, as datas da vida privada e da vida pública vão ser ora assimiladas, ora estritamente separadas, ora vão falar no relato ou na bibliografia” (POLLAK, 1992, p.203). Dessa forma, pessoas mais ligadas à família podem ser muito mais precisas em fornecer dados referentes aos acontecimentos da vida familiar – como os nascimentos de parentes –, porém imprecisas em relação às datas ligadas a vida pública. Em campo oposto, quando se entra em contato com uma personagem pública, a vida privada quase que desaparece.

Desse modo, chegamos a uma compreensão de que “a memória é seletiva, nem tudo fica gravado. Nem tudo fica registrado” (POLLAK, 1992, p. 203). Assim, é seletiva na medida em que as preocupações do momento constituem um elemento estruturador. Isso se observa também na memória coletiva, especificamente nas disputas pelas datas comemorativas que vão

ser gravadas na memória do povo, isto é, “Todos sabem que até as datas oficiais são fortemente estruturadas do ponto de vista político” (POLLAK, 1992, p. 204). Assim, a memória é um fenômeno construído, um produto de um processo de organização, feito de forma consciente ou não, em função das preocupações pessoais e políticas do momento. De fato, “o que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização” (POLLAK, 1992, 204).

Nesse sentido, parece haver uma ligação estreita entre memória e identidade, pois possuem elementos comuns, ou seja, estão relacionados à imagem que uma pessoa constrói de si mesma ao longo da vida e também a imagem que ela constrói para aos outros. Para Pollak (1992) há três elementos constituintes da identidade: a compreensão da unidade física (o corpo) e o pertencimento a um grupo; a continuidade dentro do tempo (fisicamente, moralmente e psicologicamente); e o sentimento de coerência e de unidade desses elementos. Pollak (1992) explica que “a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual quanto coletiva” (POLLAK, 1992, p 204). E essa identidade envolve a participação de outros. Se há uma relação entre a memória individual e a memória dos outros, quer dizer que a identidade compreende valores disputados por meio de embates entre vários grupos sociais. Dessa maneira,

se assimilarmos aqui a identidade social à imagem de si, para si e para os outros, há um elemento dessas definições que necessariamente escapa o indivíduo e, por extensão, ao grupo, e este elemento, obviamente, é o Outro. Ninguém pode construir uma auto-imagem isenta de mudança, de negociação, de transformação em função dos outros. A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio de negociação direta com os outros. Vale dizer que memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas, e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou grupo (POLLAK, 1992, p. 204).

De certo modo, a entrevista com os acadêmicos aparece como um momento no qual a identidade é demonstrada na medida em que se pergunta sobre a relação com a música, o acesso aos bens culturais e sobre suas experiências musicais. E essa identidade não é fixa, portanto, expressa as condições do momento e não uma condição permanente. Muitos fatos que não apareceram poderão ser lembrados posteriormente ou as opiniões podem mudar de acordo com outras experiências vívidas. Além disso, há certamente uma seleção das memórias compartilhadas, algumas foram expressas e outras provavelmente escondidas.

## 4.2. A Identidade: História em Constante Construção

A identidade, do ponto de vista dos Estudos Culturais, indica que essas construções identitárias não são fechadas e muito menos puras. Ao contrário, são, sem exceção, etnicamente híbridas, produtos de conquistas e absorções de um povo por outro. Principalmente em um país como o Brasil, onde a mistura cultural é tão característica, as identidades culturais se tornam inextricavelmente multiculturais. No intuito de compreender como se constroem essas identidades no curso de música da Unimontes, vamos fazer uma breve abordagem sobre cada um dos acadêmicos.

Primeiramente, L.F. depois de ter se envolvido com a música, não conseguiu ter acesso às aulas que o permitissem aprender a tocar o instrumento que gostava. Diante da adversidade, criou o próprio itinerário e começou a aprender sozinho utilizando-se de aulas gratuitas disponíveis na internet. Além disso, aprendeu a gostar de *rock*, frequentou grupos musicais religiosos, tocou em bandas locais e decidiu frequentar o curso de licenciatura em música. A partir daí, encontrou na universidade experiências musicais que nunca havia tido acesso e passou a incorporar esses conhecimentos a seus gostos musicais. Portanto, sua trajetória histórica marca sua identidade que liga as experiências musicais do ambiente virtual, experiências em bandas e as descobertas na universidade. Sobretudo, é uma identidade que não aceita a sua condição e ao invés de desistir da demanda, procura outras formas de conseguir seus objetivos.

Já R.E. teve acesso à música desde pequena, dentro de um contexto religioso, influenciada por seus pais e parentes. Na verdade, a família exerceu bastante influência nesse processo, uma vez que as vivências em casa e na igreja propiciaram o desenvolvimento das habilidades musicais e o desejo de se dedicar a esta linguagem artística. Também aprendeu a tocar alguns instrumentos na igreja, outros no CELF e, por fim, depois da experiência de cantar sozinha em um evento religioso, escolheu o canto. Essa identidade se relaciona com todo esse processo de aprendizagem e as vivências que a levaram a decidir pelo curso superior em música. De acordo com essas vivências, o gosto musical também foi mudando e se ampliando, passando do *gospel*, para o *soul* e para o *jazz*. Na universidade encontra-se com o erudito e com a música popular brasileira. Dessa forma, é a identidade, que apesar de estar, desde o início, atrelada ao campo religioso, também está em constante disponibilidade para novo, desde que não contrarie sua fé.

C.A. experimentou a música primeiramente em casa, ouvindo os parentes tocarem. Iniciou, os estudos musicais no CELF, concluindo o curso de violão popular e de violão

clássico. Ela tentou fazer o curso de música na Unimontes, mas na primeira vez não deu certo, e acabou cursando Biomedicina. Ela até concluiu o curso e atuou na área, mas estava sempre em contato com a música, tocando e ministrando aulas de violão. Por fim, tentou novamente entrar no curso de música e conseguiu. Depois disso, abandonou a área de Biomedicina e está se dedicando à música. Sobremaneira, é a identidade que se constrói na reflexão da própria experiência e, mesmo gostando de muitas bandas da indústria da música, se coloca em oposição a esta proposta.

Quanto a R.C., entrou quase obrigado no CELF, mas, depois desse contato, começou a se dedicar com bastante afinco à música. Ainda na adolescência, começou a trabalhar profissionalmente com a música atuando como músico *freelance* em diversas bandas e grupos musicais da cidade. Na verdade, tinha um pouco de preconceito em relação à universidade, prevendo que no curso de licenciatura em música da Unimontes poderia focar muito em teorias que não ajudariam na prática instrumental. Surpreendeu-se, no entanto, com os conhecimentos musicais que conseguiu adquirir e, por isso, pretende se dedicar ainda mais a música, só que agora no contexto universitário. Trata-se da identidade que sempre esteve ligada à música e descobre na universidade um campo de atuação, no qual poderia ser mais realizado.

A.C. interessou-se pela música no contexto da Folia de Reis vendo seus parentes tocarem viola e violão. Por algum tempo precisou viajar para frequentar as aulas no CELF. Além disso, sempre se interessou pela música sertaneja de raiz, principalmente tocada pela viola caipira; também integrou a orquestra de viola do CELF, na qual aprofundou a sua paixão pelo instrumento. Ao mesmo tempo, formou-se no curso de Administração, mas decidiu se dedicar à música. Como acadêmico do curso de música, vem experimentando o desenvolvimento instrumental e o conhecimento de outras referências culturais. Trata-se de um sujeito que não abandonou suas raízes, que está disponível para conhecer outros estilos de música, e que convive bem com o fato da música ser tratada como produto.

Como se pode ver, as identidades não são fixas, e, portanto, são construídas a partir do entendimento de cada um sobre as próprias experiências. Essa perspectiva lembra o conceito de identidade cultural como diáspora defendido por Hall (2003), que permite compreender a situação das trocas culturais no contexto da modernidade. Ele entende que em determinado momento da história a identidade cultural era definida como fortemente centrada, tendo como referência um tipo particular de “etnicidade” e apresentando-se num lugar e numa história específica. No entanto, em virtude do avanço do processo de globalização, há um rompimento dessa identidade cultural nacional e a erosão da concepção de Estado-nação.

No Brasil, colonizado pelos portugueses, parece nunca ter havido uma identidade cultural fortemente centrada, já que, desde o início, o país é formado por vários povos, em uma relação de disputas e acordos. Destaca-se que é um país formado, na maioria das vezes, por sujeitos que deixaram sua terra natal, pela própria vontade ou forçados, e se instalaram aqui. Mesmo os índios, primeiros moradores, tiveram suas terras tomadas e vivem, na maioria das vezes, em lugares diferentes do seu espaço original. Portanto, a grande maioria sente em si mesmo a experiência da diáspora. Todas as nossas diferenças não puderam até o momento se constituir numa identidade cultural centrada, como, por exemplo, a britânica citada por Hall (2003). Apesar de todo histórico, ainda formamos uma nação com uma variedade de povos e culturas que interagem por todo o território nacional. Realmente,

[...] entre nós, a identidade é irrevogavelmente uma questão histórica. Nossas sociedades são compostas não de um, mas de muitos povos. Suas origens não são únicas, mas diversas. Aqueles aos quais originalmente a terra pertencia, em geral, pereceram há muito tempo – dizimados pelo trabalho pesado e a doença. A terra não pode ser “sagrada”, pois foi “violada” – não vazia, mas esvaziada. Todos que estão aqui pertenciam originalmente a outro lugar. Longe de constituir uma continuidade com os nossos passados, nossa relação com essa história está marcada pelas rupturas mais aterradoras, violentas e abruptas. Em vez de um pacto de associação civil lentamente desenvolvido, tão central ao discurso liberal da modernidade ocidental, nossa “associação civil” foi inaugurada por um ato de vontade imperial. [...] A via para a nossa modernidade está marcada pela conquista, expropriação, genocídio, escravidão, pelo sistema de engenho e pela longa tutela da dependência colonial (HALL, 2003, p. 30). (grifos do autor)

A análise de Hall (2003) faz referência à situação do Caribe, no entanto, pode servir para analisar a identidade brasileira. A história é bem parecida, já que temos também episódio dos índios que, massacrados pelos colonizadores, perderam suas terras e, até hoje, lutam por respeito e espaço na sociedade brasileira. De modo similar, os negros arrancados violentamente de seu país para serem escravizados no Brasil lutam para serem tratados como iguais em uma sociedade marcada pelo preconceito. Ademais, revoluções, golpes de estado e ditaduras marcam a história de um Brasil de identidade cultural fragmentada, que não surge de um acordo entre os grupos sociais, mas de movimentos violentos de dominação de uns sobre os outros.

Esse contexto de longo e violento processo de colonização não é apenas material, mas também é simbólico, na medida em que a imposição de uma exploração econômica está ligada as condições de sobrevivência dos sujeitos. Desse modo, por mais que se estabeleça uma relação de dominantes e dominados há um enlace de culturas diferentes que, apesar dos conflitos, interagem-se nos diversos ramos da produção artística e das práticas sociais. Para Bosi (2016),



A colonização é um processo ao mesmo tempo material e simbólico: as práticas econômicas dos seus agentes estão vinculadas aos seus meios de sobrevivência, à sua memória, aos seus modos de representação de si e dos outros, enfim aos seus desejos e esperanças. Dito de outra maneira: não há condição colonial sem um enlace de trabalhos, de cultos, de ideologias e de culturas (BOSI, 2016, p.377).

Ao ser dominado e submetido ao sistema econômico, o colonizado precisa garantir a própria sobrevivência e de sua família. Nesse processo, perde sua terra, sua cultura, seus modos de sobrevivência, veem seu tecido social fragmentar-se e a estabilidade anterior ser abalada. E por consequência disso, vendo-se inferior ao colonizador, é obrigado a migrar em busca de condições propícias ou a ceder ao novo sistema implantado. De forma semelhante, as populações tradicionais fazem o mesmo movimento em direção às cidades, em que são obrigados a abandonar o seu lugar e a submeter-se em outro. Privado de sua cultura e seus meios de sobrevivência, o sujeito que chega à cidade se encontra fraturado e, por conseguinte, sujeitar-se passa a ser sua única opção. De acordo com Bosi (1992),

Não há dúvida de que, nos traumas sociais e nas migrações forçadas, os sujeitos da cultura popular sofrem abalos materiais e espirituais graves, só conseguindo sobrenadar quando se agarram à tábua de salvação de certas engrenagens econômicas dominantes. Tal sobrevivência não dá, nem poderia dar, resultados felizes em termos de criação cultural, pois é conduzida às cegas pelos caminhos da exploração do sistema. O migrante que chega à cidade ou à terra alheia é um homem mutilado, um ser reduzido ao osso da privação (BOSI, 1992, p. 51).

Esse sujeito reduzido na cidade grande, na luta para sobreviver, longe de suas raízes culturais, é exposto a toda uma dinâmica cultural da modernidade. Nesse encontro, o sujeito não vive sua cultura popular, mas também não adota totalmente os produtos culturais do entretenimento, nem poderia, já que possui apenas o mínimo para sobreviver. De fato, a violência da imposição cultural e a distância de suas raízes colocam o migrante diante de um dilema sobre a sua própria condição. Bosi (1992) explica que

More alguém nos bairros pobres das redondezas de São Paulo, do Rio de Janeiro, de Buenos Aires ou de Lima, e verá no que resultou essa condição peculiar do migrante, nem mais folclórica nem ainda totalmente absorvida pela indústria cultural que oferece infinitamente mais do que o povo pode consumir. O capitalismo sempre desenraizou, de um lado, e reutilizou, de outro (e só na medida estrita do seu interesse), a força de trabalho do homem que emigra das zonas tradicionais ou marginais. E de que fonte vem este bebendo energias para viver, ainda que de raro em raro, um palmo acima do chão frio da necessidade? Na maioria dos casos, só daquela alma do mundo sem alma que plasmou a crença e o rito, a palavra e o canto, a prece e o transe, e que só a devoção comunitária alcança exprimir (BOSI, 1992, p.52).

Portanto, o pensamento de que há uma cultura homogênea dentro desse vasto processo de trocas e mudanças, é difícil de ser verificado. Na realidade, o domínio social e econômico passa aos poucos a ser também cultural, mas sempre com embates que demonstram que esse processo não é tão simples como parece. Bosi (1992) explica que a até se pode referir

a uma cultura homogênea de certos grupos étnicos antes de sofrerem a invasão e a aculturação dos brancos, mas, na medida em que esse processo se desenvolve, “[...] a cultura tende também a rachar-se, a criar tensões, a perder a sua primitiva fisionomia que, ao menos para nós, parecia homogênea” (BOSI, 1992, p.308).

É nesse contexto que se encontram os acadêmicos pesquisados, ou seja, vivendo em um país com problemas históricos, geradores de outros problemas sociais e econômicos, que atingem principalmente a população mais pobre. De tal modo, a identidade se forma nessa sociedade de desigualdade, exploração, tensões, privações, incorporações e rejeições culturais. E o sujeito se constrói nesses processos, em sua individualidade vai diariamente formando sua identidade.

R.E., uma das entrevistadas, teve parte significativa de seu itinerário formativo dentro de uma instituição religiosa. Ela salienta que esse processo foi interessante, mas sua formação ainda estava um pouco limitada às músicas *gospels*, no entanto instituições importantes, como o conservatório e a universidade, proporcionaram a descoberta de outros estilos musicais, e, por conseguinte, novas formas de se expressar pela música.

Aí foi crescendo este interesse por música, aí eu acabei dentro do conservatório e dentro da universidade na disciplina de história da música conhecendo sobre tropicália, sobre MPB, aí comecei a pesquisar sobre isso. Aí me interessei por *Jazz* por *Blues*, hoje minha cabeça é muito mais voltada para isso. Eu confesso que eu não escuto muita música brasileira, a maioria das músicas do meu celular são músicas internacionais, sempre voltada para *Soul*, *Black*, *Blues*, *Jazz*, sempre assim. (R.E., 2017)

Assim, o fato de ter sido formada em uma tradição evangélica, e seus processos culturais estarem limitados a uma tradição religiosa, outros foram sendo adicionados sem que tenha havido um conflito. Essa incorporação é marcada pela reflexão e pelo desejo do sujeito. As expressões “comecei a pesquisar” e “aí eu me interessei”, marcam a dimensão do processo de construção da identidade cultural. Ele não acontece como uma imposição de fora para dentro, mas, apesar de considerar o exterior e suas possibilidades, é o próprio sujeito que decide quais os caminhos a seguir.

Esse fato mostra que a concepção de identidade de Hall (2003) pode ser usada como critério de análise. Para esse autor, o que foi chamado de Estado-nação não é apenas uma entidade política, mas uma formação simbólica que produz a concepção de uma “comunidade imaginada”, ou seja, uma maneira que o próprio povo enxerga a sociedade em que vive. Essa maneira de “enxergar”, muitas vezes, pode aparecer como uma tentativa de estabelecer identidades culturais etnicamente “fechadas” e puras a procura de se estabelecer o que seria

uma identidade nacional. No entanto, atualmente, as mais diversas pessoas e nas mais distintas condições, parecem ser membros simultaneamente de muitas e sobrepostas “comunidades imaginadas”. Constata-se, pois, que é possível viver numa comunidade de uma grande cidade brasileira e participar de diversas “comunidades imaginadas” sem ao mesmo tempo se declarar pertencente a nenhuma delas ou mesmo rejeitar as outras. Assim, não há problema, conflito, ou inadequação no fato de participar ao mesmo tempo da comunidade religiosa, da comunidade do conservatório, da comunidade da universidade, da comunidade do *rock*, e do *blues*, mesmo que elas não concordem em vários pontos.

Assim, é preciso reconhecer a diversidade brasileira, não só no fato de conviverem juntos nos mesmos territórios as culturas indígenas, afro-brasileiras e europeias, mas que estas culturas interagem constantemente com as diversas partes do mundo através dos meios de comunicação, criando, neste movimento, novas formas de expressão. Pode-se confirmar, então, que a diversidade de práticas culturais artísticas, no Brasil, parte desse povo tão diferente que, apesar das adversidades, insiste em se expressar das suas mais diversas formas. Bosi (1992) explica que

[...] logo perceberemos que um sem-número de fenômenos simbólicos pelos quais se exprime a vida brasileira tem a sua gênese no coração dessa vida, que é o imaginário do povo formalizado de tantos modos diversos, que vão do rito indígena ao candomblé, do samba-de-roda à festa do Divino, das Assembléias pentecostais à tenda de umbanda, sem esquecer as manifestações de piedade do catolicismo que compreende estilos rústicos e estilos cultos de expressão (BOSI, 1992, p.322).

Assim, se o mundo cultural é tão diverso, a identidade também precisa ser vista nesta perspectiva. Escosteguy (2010), afirma que “a identidade é uma busca permanente, está em constante construção, trava relações com o presente e com o passado, é história e, por isso mesmo, não pode ser fixa, determinada num ponto para sempre, implica movimento”. (ESCOSTEGUY, 2010, p.148), ou seja, surge de formações históricas específicas que se constituem como um posicionamento provisório, o qual podemos chamar de identidade.

No entanto, nesse processo há um aspecto escapa na relação entre a identidade e a história. Nessa perspectiva, há uma tendência determinista de se pensar que os sujeitos são totalmente passivos neste processo. Assim, pode-se seguir a concepção de que as condições de existência já estão dadas e, desse modo, a vida seria uma questão de sorte. Mas não é o caso e as histórias dos entrevistados corroboram para uma superação dessa perspectiva. Notadamente, trata-se do aprendiz que estuda sozinho pela internet, do outro que desiste de outras profissões mais bem vistas socialmente, ou daquele que desiste de um instrumento musical que estudou há anos para se dedicar a outro que lhe dá mais prazer. Além disso, eles têm consciência da

posição do professor de música, do músico e da própria música na sociedade, e estão dispostos a atuar nesse contexto sem abandonar suas próprias concepções. Realmente, são fatos da própria modernidade e do sistema capitalista que indicam, em muitos casos, um enfrentamento, que parte dos profissionais da área. Acerca disso, ESCOSTEGUY (2010) explica que,

Assumindo que o reconhecimento da diversidade cultural é imperativo na contemporaneidade, Hall sinaliza que o grande risco surge de formas de identidade cultural e nacional que tentam firmar-se adotando versões “fechadas” de cultura e pela recusa a engajar-se na problemática de viver com a diferença. Por essa razão, enfaticamente propõe posicionar-se “nas margens” para a partir desse lugar reconhecer um modo de existência que não se deixa classificar como simplesmente de assimilação cultural (ESCOSTEGUY, 2010, p. 154).

Assim, esses acadêmicos não se contentam mais apenas com aquilo disponibilizado pela indústria da música, eles reconhecem a problemática que envolve a colocação da música como um produto, e se posicionam em relação a isso. Este movimento de enfrentamento pode ser analisado por dois caminhos que exprimem a uma crítica operada pelos acadêmicos. O primeiro diz respeito à constatação da realidade do mercado de trabalho para os licenciados em música (que parte da própria condição da música na sociedade), o segundo, para o embate indireto, que se localiza nas margens e propõe uma conquista de terrenos. Há, de fato, um entendimento de que a escolha pela música, pelo menos uma música que não esteja diretamente ligada ao mercado, não proporciona uma estabilidade financeira e prestígio que outras profissões por si só podem proporcionar. Apesar disso, a escolha se fundamenta no próprio respeito a suas concepções, assim o valor da prática musical está relacionado à felicidade, ao bem-estar, à paz e à tranquilidade. Nessa direção, a relação com música hegemônica está conectada a uma atitude de confronto em relação a organização cultural da sociedade. Sobre isso, um dos sujeitos da pesquisa citou que,

[...] por mais que eu tivesse outras habilidades, outras opções de curso, isso era o que mais me dava prazer, satisfação. Eu nunca fui muito de visar recursos financeiros, de ir para o que vai me dar estabilidade financeira. Acho que eu sou a doida da família (risos) eu sempre fui para o que me dá prazer, o que me motiva. Por mais que eu não esteja estável financeiramente, mas aquilo que eu tenho paz, que eu consiga trabalhar, que eu goste. Porque eu sempre vi assim, eu vou trabalhar a vida inteira com alguma coisa que eu não gosto, vou ser aquela pessoa estressada, aquela pessoa não realizada (R.E., 2017).

A escolha da acadêmica não é uma preferência teórica, mas uma vivência na comunidade de músicos que revela que ceder ao mercado da música, apesar de ser mais viável economicamente, parte de uma descaracterização das próprias concepções e dos gostos musicais. Perfaz-se, assim, um ataque a própria identidade, ou seja, é a constatação de que ser um artista exigiria uma subserviência às vontades do mercado musical e não uma expressão

própria na arte, seus aprendizados e suas vivências. Tal comprovação verifica-se na seguinte citação:

Bem complicado, *né*, eu acho que fazer o que você ama, não é fácil hoje na música. Porque para você sobressair na música hoje supondo que você quer ser um artista, você tem que ir pelo que *tá* na moda, tem que ir pelo que *tá* no gosto do povo. Então você sai daquilo que você aprendeu, que você gosta de ouvir e se encaixa no que a mídia pede. Por exemplo, tem várias pessoas que eu conheço que gostam de ouvir MPB, gostam de cantar MPB, mas que *tá* partindo para o sertanejo, para o pop, porque sabe que é o que vai dar dinheiro e estabilidade. Para você sobressair na área de cantor mesmo, para você cantar hoje, principalmente cantando o estilo que você gosta, sabendo que isso não está na moda é muito complicado (R.E., 2017).

De outra forma, um dos acadêmicos, que experimentou e experimenta há muito tempo a música em vários contextos culturais na cidade de Montes Claros – MG, revela que mesmo cedendo ao apelo econômico da indústria, isso não garante retorno financeiro como se poderia imaginar. Visto ainda que os cachês são baixos exigindo do músico uma jornada desgastante que muitas vezes não cobre sequer a manutenção dos instrumentos. Nesse caso, a solução estaria na integração com o sistema educacional que, mesmo não proporcionando um salário tão bom, permite a estabilidade financeira e a possibilidade de desenvolver outra proposta, diferente do mercado fonográfico. Essa concepção pode ser elucidada pela citação abaixo:

De músico, eu não sei como é no resto do mundo, mas aqui na cidade (pausa) foi até um dos motivos de eu estar mais dedicado a universidade e tudo mais, para dar aula, ser professor. Porque de músico mesmo está muito desgastante sabe, aqui na cidade músico cada vez recebe menos. É muito difícil você comprar um jogo de corda de R\$ 80 e às vezes tocar por R\$50 é muito complicado então (pausa) A questão de músico está muito desgastante mesmo. Você tem que tocar qualquer coisa. (R.C., 2017).

Para além da constatação da situação do mercado profissional para os graduados em música, está a proposta de luta e, talvez por perceber o poder hegemônico da indústria do entretenimento, os acadêmicos não propõem uma luta direta contra esse poder, mas um movimento de conscientização do público e dos alunos. Essa conscientização, afinal, passa pela educação musical nos diversos seguimentos das instituições escolares e pela concepção de que é necessário respeitar os gostos e preferências dos alunos, conforme demonstra a citação seguinte:

O que eu mais priorizo em relação ao repertório é não impor nada ao aluno. Vai chegar alunos para mim que vão querer cantar sertanejo, uma vertente que eu não gosto, mas ele quer cantar, meu intuito é preparar a voz dele para isso. Então nessa questão de repertório eu penso muito em trabalhar canto, a saúde da voz, mas sempre um repertório ligado ao aluno, ligado ao que ele gosta de cantar e eu vou ajudar ele em cima disso. Mas sempre deixar de influenciá-lo, sem deixar de fazê-lo conhecer um gênero musical diferente. Sem deixar de apresentar novas coisas para ele. (R.E., 2017).

Esse processo envolve o respeito pelo outro como sujeito igual, que precisa ser considerado no processo educativo. Ao mesmo tempo, o reconhecimento de que em uma turma de aprendizes a variedade de gostos e de cultura é bem grande, e a solução evidente para o professor é considerar a diversidade. E assim possibilitar um repertório amplo, que encontre na cultura fator de agregação e de conhecimento ao invés de exclusão e classificação. O relato do sujeito LF, cujo trecho apresenta-se a seguir, aponta-nos tal questão:

Bom esse repertório vai variar muito, primeiro que quando você vai dar aula, porque você não vai dar aula para uma pessoa só, você deve buscar a vivência musical de cada um, de forma que eles não se sintam acanhados. Se você impor um certo estilo e músicas para eles. Se você buscar um estilo de música que dê para todo mundo sempre variar esse estilo de música você acaba que vai valorizando as culturas de todo mundo busca o interesse na aula. Então esse repertório vai ser, dependendo da turma, bem grande (L.F., 2017).

Na atuação como músicos em diversos contextos culturais, os acadêmicos expressam uma divisão, mas sempre apontando que a cultura de massa não deve ser desconsiderada. Primeiramente, eles apresentam que é preciso agradar o público, para que a música produzida seja aceita e para que possa proporcionar alguma comunicação entre o artista e aqueles que o ouvem. Nesse sentido, há uma compreensão de que o espaço de formação da escola não se repete nos espaços de trocas culturais, talvez entendendo que um local de formação, no caso a escola, não se assemelha ao espaço do entretenimento. Vejamos os dizeres abaixo:

Engraçado que a música que eu fico mais à vontade para tocar acaba sendo a música de massa mesmo. Porque tem a aceitação do público sabe, se for para eu fazer um *show*, acaba sendo a música de massa mesmo. Porque vai ter aceitação quando tiver tocando em um barzinho. [...]. Na aula de música você tem que ensinar o que o aluno gosta e abrir o olho dele para o que *tá* no mundo. Mas se for para tocar mesmo eu fico mais a vontade para tocar essas músicas, mas aí depende do público. Porque se passar só o erudito, o aluno desiste. O aluno vai pensar: não estou gostando disso não. E também pelo mercado, se você vai tocar num barzinho, fazer um *show*, você senta lá fora e “debulhar” meia hora de Carcassi<sup>23</sup> o povo vai embora e xinga. (Risos). Quem foi contratar esse cara? (A.C., 2017).

Assim, há uma compreensão de que há músicas adequadas para os diversos espaços sociais, ou seja, a música que se estuda e se toca na universidade não se toca nos bares e vice-versa. De outra maneira, há o pensamento de que é preciso seduzir o público de maneira lenta para, em seguida, adicionar ao repertório músicas autorais que realmente estejam relacionadas à produção artística do músico. A estratégia seria, portanto, inserir-se na indústria da música,

---

<sup>23</sup> Matteo Carcassi (1792-1853) famoso compositor e guitarrista italiano. Suas composições para violão são bastante estudadas por aprendizes do violão erudito desde o nível básico até o avançado.

utilizar-se de sua estrutura e de seus meios de divulgação para que assim possa desenvolver uma proposta musical pessoal. Isso se confirma na citação a seguir:

Então de mim se você tem que conquistar o público a partir do momento que você conquista um certo público que vai está junto com você pode começar e mudando um pouco colocando as composições autorais e aquilo vai aos poucos agradando as pessoas. Então quando você vê realmente você já está tocando as músicas aquilo que você acha que são boas e as pessoas não tá ouvindo aquilo e não tá gostando então primeiro você tem que conquistar no dia de hoje a gente tem que acabar tocando as músicas da moda mesmo (L.F., 2017).

Assim, é preciso compreender a natureza da resistência e quais os seus princípios. Bosi (1992) explica, quanto a isso, que a resistência é democrática, ecológica, distributiva, aberta às correntes progressistas e possibilita a luta pela igualdade e pela liberdade. Essa concepção permite pensar as possibilidades de uma resistência na área de educação musical e como ela seria útil para uma mudança lenta no interior das instituições educacionais. Sobre isso, Bosi postula que:

A cultura de resistência é democrática (e, no limite, se confunde com a “desobediência civil”), porque nasceu sob o signo da ditadura; é ecológica, porque vê os estragos do industrialismo selvagem no campo e na cidade; e é distributivista, porque se formou em um país onde há uma das maiores concentrações de renda do mundo. Quando enformada por doutrinas religiosas (em particular, a Teologia da Libertação, formulada no começo dos anos 70 na América Latina), é aberta às correntes progressistas que militam ao seu lado e contra os mesmos alvos. Quando leiga, é respeitosa dos valores que chama os crentes a lutar pela igualdade e pela liberdade. Em ambos os casos, provém de uma escolha política que não renunciou a detectar algum sentido no aparente caos da história contemporânea (BOSI, 1992, p.365). (Grifos do autor)

Diante disso, o que se apreende é que, por mais que se perceba a força da indústria do entretenimento, os acadêmicos tentam permanecer resistentes diante dos objetos culturais que lhes são apresentados diariamente. A partir desse embate, surge a compreensão de que a homogeneização possui uma grande força, que age sobre nós em todo momento, mas é possível compreender a possibilidade de criar formas de oposição e resistência e, ao mesmo tempo, tomar consciência da pluralidade e diversidade humana. No entanto, Hall chama atenção para uma questão importante: esse movimento de resistência não deve vir eivado por uma recusa a modernidade. Seja na medida em que se torna fundamentalista pressionado pelas forças da cultura global, seja no reconhecimento desse espaço como um lugar mítico sem relações com o presente. Ele salienta, além disso, que justamente aí se encontra uma das principais características da identidade cultural de nosso tempo. Nos termos de Escosteguy (2010), a

[...] identidade é um espaço onde um conjunto de novos discursos teóricos se interseccionam e onde um novo grupo de práticas culturais emerge. Trata-se de uma categoria política e culturalmente construída em que a diferença e a etnicidade são

seus elementos constituintes; a experiência da diáspora se transforma em emblema do presente; a hibridação deixa sua marca e a fluidez da identidade torna-se ainda mais complexa pelo entrelaçamento de outras categorias socialmente construídas, além das de classe, raça, nação e gênero (ESCOSTEGUY, 2010, p.156).

Destarte, não é possível mudar de um lugar a outro sem afetar ou ser afetado pela cultura que se experimenta em todo momento. Essas experiências se misturam numa porção cultural marcada pela diversidade, na qual os elementos são adquiridos, rejeitados, rearranjados e adaptados. E esse movimento não é apenas um componente acessório. Além do mais, estar ciente desse processo faz com que cada um reconheça suas diferenças em relação aos outros e se constitua sujeito consciente do seu próprio contexto cultural. Na verdade, é um movimento de se descobrir negro, indígena, baiano, capixaba, mineiro, branco, imigrante etc., de se descobrir enquanto identidade que se constrói na modernidade num movimento constante e dialético.

No mesmo viés, a identidade cultural dos acadêmicos do curso de música se encontra nesse lugar de interação com a cultura global, de vivências que unem passado e presente e do desenvolvimento de um pensamento sobre sua própria experiência com a música. Eles entendem o poder da indústria de entretenimento e convivem com ela de forma dialética, algumas vezes rejeitando suas fórmulas de sucesso rápido, outras aceitando algumas obras que de certa forma contribuem para sua expressão musical. Compreendem também as diferenças entre as próprias experiências e as experiências dos outros e, portanto, recusam a imposição de qualquer repertório musical.

Desse modo, não permanecem inertes aceitando tudo que é proposto pela indústria de entretenimento e organizam, na compreensão da diversidade cultural, uma luta contra a homogeneização. Nesse sentido, essa luta contra a homogeneização é também uma concepção sobre a sociedade e sobre o modelo econômico vigente, rejeitando o pensamento de que os excluídos estão presos inadvertidamente ao processo consumista. Pelo contrário, eles “[...] percebem nesta uma rede simbólica dúctil, vivaz e resistente à coisificação das relações humanas operada pela universalização da mercadoria” (BOSI, 1992, p.375).

A universidade, sobretudo no contexto cultural, também é um lugar de lutas, não apenas no sentido físico, mas especialmente na esfera do simbólico e do discursivo. Torna-se, para tanto, um espaço, no qual a hegemonia pode ser ganhada ou perdida. Nesse conjunto, os alunos e professores com suas experiências, o projeto político pedagógico do curso, a perspectiva da universidade e todo o contexto externo expõem movimentos de construção e reconstrução da identidade cultural de um tempo e lugar específicos.



## 5. CAPÍTULO V: A QUESTÃO DO ACESSO À CULTURA

Na entrevista com os acadêmicos foi discutida, em vários momentos, a questão da cultura. Por óticas diferenciadas pôde se perceber que há uma dificuldade de saber o que realmente é cultura, principalmente sua abrangência, ou melhor, qual a gama de atividades ou objetos está dentro desta categoria. No mesmo sentido, quando se divide a cultura em erudita, popular ou hegemônica é complexo saber qual obra se localiza em qual categoria, ou seja, quais os limites de cada uma. C.A., ao ser indagada sobre a música popular respondeu o seguinte

Pois é, é um dilema com este termo música popular, né. Pode englobar tudo? Até Zezé de Camargo e Luciano? Pode englobar um monte de coisa. (C.A., 2017)

Buscamos, a partir dessas reflexões, um conceito de cultura que pudesse ser útil na análise do problema deste trabalho. Como nossa investigação se relaciona com o acesso à cultura, é preciso compreender do que realmente estamos tratando e quais os seus limites. Ademais, a questão levantada pela entrevistada precisa ser pensada dentro desse contexto de produção musical. O que realmente é a cultura popular?

Em um primeiro momento, a cultura popular era aquela coletânea de formas e práticas culturais que tinham em comum não serem aceitas no cânone da cultura erudita. Tal perspectiva revela um ponto de vista de exclusão, um julgamento que amplia o domínio de determinada classe social sobre as outras. Nesse sentido, a questão fundamental está localizada justamente em qual seria a importância da cultura popular. Alguns defendem que o valor do popular está exatamente na beleza das suas reproduções de caráter simples e tradicional, que se estabelece em relação a sua representatividade, enquanto prática humana, que se relaciona ao modo de experimentar a vida. No entanto, Martin-Barbero (2015) explica que isso

quer dizer que diante de toda tendência culturalista, o valor do popular não reside em sua autenticidade ou em sua beleza, mas sim em sua representatividade sociocultural, em sua capacidade de materializar e de expressar o modo de viver e pensar das classes subalternas, as formas como sobrevivem as estratégias através das quais filtram, reorganizam o que vem da cultura hegemônica, e o integram e fundem com o que vem de sua memória histórica (MARTIN-BARBERO, 2015, p. 113).

Nesse aspecto, o conceito de popular perpassa pela concepção de povo, que normalmente se refere às classes subalternas, submissas, econômica e politicamente às classes dominantes. Realmente o povo é composto de classes subalternas, mas não apenas por elas. Nesse contexto, “forma-se nesses casos um grande elo, uma identificação em torno de um objetivo muito forte, uma coisa que aglutina e que tem um caráter de oposição ao *status quo*.”

Povo, neste sentido, é todo um conjunto lutando contra algo e a favor de algo, com vistas aos interesses da maioria” (PERUZZO, 2004, p. 117). Neste sentido,

o povo não tem estatuto teórico universal, não se podendo, portanto, vê-lo sob uma categoria de análise pré-fixada. É preciso apanhá-lo em seu contexto, como uma realização histórica, cuja composição e cujos interesses variam em função de fatores determinantes, estruturais e conjunturais, constituindo-se sempre num todo plural e contraditório (PERUZZO, 2004, p. 117).

Da mesma forma, a categoria relacionada à definição de povo, que aglutina sujeitos históricos em oposição a algo, também se aglutina culturalmente compartilhando experiências que lhe são próprias. Desse modo, o conceito de cultura popular advém também pela concepção de herança de valores, de costumes e de objetos de um grupo humano relativamente coeso. Esse grupo difere daquele das universidades e dos setores dominantes para abarcar certa parcela da população excluída. Bosi (1992) esclarece que

[...] é indispensável reter o conceito antropológico do termo *cultura* como conjunto de modos de ser, viver, pensar e falar de uma dada formação social; e, ao mesmo tempo, abandonar o conceito mais restrito, pelo qual cultura é apenas o mundo da produção escrita provinda, de preferência, das instituições de ensino e pesquisa superiores (BOSI, 1992, p.319). (Grifos do autor)

Para Bosi (1992, p. 324), “no caso da cultura popular, não há uma separação entre uma esfera puramente material da existência e uma esfera espiritual ou simbólica”. Assim, ao falar de cultura popular, falamos dos modos de viver, pensar e falar das pessoas, das manifestações artísticas, independente do conhecimento científico, que envolve, portanto, a camada mais carente da população. Sobretudo, nos referimos àqueles conhecimentos relacionados à experiência vivida que, muitas vezes, são considerados inferiores à culta, ou seja,

há bem pouco tempo o popular era tal ponto considerado o contrário do culto, que seria automaticamente descartado de tudo aquilo que cheirasse a “cultura”. Nos livros de história, podíamos nos informar sobre as formas de vestir ou comer, a música de que gostavam ou como os ricos organizavam suas moradas; sobre os pobres somente nos falavam de sua estupidez ou de suas revoltas, sua exploração, seu ressentimento e seus levantes [...] (MARTIN-BARBERO, 2015, p. 111). (Grifos do autor)

Por isso mesmo, é fundamental essa ressignificação em relação ao popular, no intuito de distinguir aqueles que eram considerados como uma turba invisível. Essa parte da vida humana, que não era reconhecida e nem valorizada, passa a compor o cenário como um dos elementos principais. Assim, o povo que foi constantemente negligenciado pela história passa a ser encarado sob outra perspectiva, que revela novas direções a outras concepções e sentidos para o conceito de cultura. Deste modo,

não se trata de um acréscimo do saber em cifras e dados, mas de um primeiro deslocamento que re-situa o “lugar” do popular ao assumi-lo como parte da memória constituinte do processo histórico, presença de um sujeito-outro até há pouco negado por uma história para a qual o povo só podia ser pensado “sob o rótulo do número e do anonimato”. [...] no conjunto, o que começa a se produzir é um descentramento do conceito mesmo de cultura, tanto em seu eixo e universo semântico como no pragmático, e um re-desenho global das relações cultura/povo e povo/classes sociais” (MARTIN-BARBERO, 2015, p. 98). (Grifos do autor)

À vista disso, a cultura popular parece trazer à tona o cerne das vivências verdadeiramente humanas e sociais, com toda sua pujança, revelando identidades e desvelando máscaras. Outrossim, traz consigo toda uma gama de conflitos e ambiguidades que fazem parte do mundo vivido, mas que são constantemente encobertos por uma visão maniqueísta da vida. Martin-Barbero (2015) explica essa relação aparentemente conflituosa entre o erudito e o popular por meio do choque entre a cultura clerical e a camponesa na Idade Média. De maneira especial, é importante notar que, ao invés de permanecer em constante luta, esses elementos culturais, anteriormente em oposição, são rearranjados por meio de diversos movimentos de incorporação e resistência. Martin-Barbero (2015) esclarece que esse

choque que se situa basicamente no conflito entre o racionalismo da cultura eclesíastica – separação taxativa entre o bem e o mal, o verdadeiro e o falso, os santos e os demônios – e a equivocidade, a ambiguidade que permeia toda a cultura folclórica por sua crença em forças que são ora boas, ora más, num estatuto movedição e variável, visto que mais pragmático que o ontológico verdadeiro e do falso. De forma que o dualismo maniqueísta e o esquematismo surgem paradoxalmente não como modo originalmente populares, mas sim impostos a partir da tradição erudita. [...] Mas nem o conflito nem a repressão paralisam o intercâmbio. Por vezes inclusive o estimulam, uma vez que, ao aproximar muito de perto “corpo a corpo”, as culturas enfrentadas, elas as expõem. Com o tempo a oposição vai dando lugar a um diálogo feito “de pressões e repressões, de empréstimos e resistências” entre Cristo e Merlin, santos e dragões, Joana D’Arc e Meluiana. (MARTIN-BARBERO, 2015, p. 100-101). (Grifos do autor)

Da mesma forma, é importante, portanto, compreender a relação entre o povo e a cultura popular de maneira histórica e dialética. Conforme Escosteguy (2010), na América Latina a discussão do popular é permeada por três contornos: a ideia de folclore, a relação do popular com a cultura massiva e, ainda, a relação do popular com a política populista. Melhor dizendo,

a característica do olhar do folclore é a nostalgia. É um olhar que vê a pureza da cultura popular ameaçada pela industrialização, fundamentalmente, pelos meios de comunicação. O popular associado à cultura “moderna” ou à cultura mediática é produção comercial e industrializada, associando-se muito mais à ideia de popularidade. E o ponto de vista expresso pelo populismo político, característica da história latino-americana, tem finalidade pragmática – usa o popular para referendar e sustentar uma determinada aliança política (ESCOSTEGUY, 2010, p. 116). (Grifos do autor)

A partir de uma perspectiva semelhante, Peruzzo (2004) afirma que se pode falar de popular sobre três perspectivas: o Popular-Folclórico que abarca as expressões culturais tradicionais e consideradas genuínas do “povo”; o Popular-Massivo que relaciona a indústria cultural e seus processos de comunicação de massa; e o Popular-Alternativo que se refere ao universo dos movimentos sociais, que liga comunicação e cultura e a luta do povo por melhores condições de existência.

No entanto, a definição do que seja ou não popular permanece problemática, pois, se por um lado confunde-se o popular com o que é muito consumido, por outro, a concepção de compreender a cultura popular como aquela que é a única cultura genuína não parece ideal. A partir daí, ambas as concepções colaboram para a dificuldade de compreensão do conceito, porque não se pode considerar o popular em relação apenas ao mercado, porque assim desprezamos os aspectos de dominação e subordinação presentes nas relações culturais. Da mesma forma, parece não ter amparo na realidade uma cultura popular completamente autêntica e autônoma, já que os processos culturais se dão nas relações de poder e de dominação, que não permitem que os aspectos culturais sejam fixos. Sob outra ótica, o popular ligado apenas às expressões culturais tradicionais e folclóricas não abarcaria a diversidade e a adaptabilidade da cultura em nossa sociedade.

No mesmo sentido, o popular ligado ao massivo transmitiria uma concepção de que os elementos culturais apresentados pela grande mídia são recebidos de forma passiva pelo povo, o que não tem amparo na realidade. Considerar uma abordagem do popular relacionado à comunicação, numa perspectiva de luta por melhores condições de existência, restringir-se-ia o popular apenas àquela produção que questiona e enfrenta as questões sociais. Na verdade, o popular parece estar além disso, pois envolve a própria necessidade do povo em se comunicar, não apenas a respeito da questão política e do social, mas em um aspecto mais amplo da experiência humana. Assim, entende-se o popular como espaço cultural, histórico e dialético de produção de sentidos, no qual o povo se expressa, num movimento de incorporação e resistência, por meio das linguagens artísticas e culturais, tendo em vista a necessidade de comunicar, principalmente suas experiências de vida.

Tal definição permite compreender melhor a natureza da cultura popular. Diferentemente da cultura erudita e acadêmica, ela está sempre aberta às possibilidades artísticas das diversas perspectivas, renegando o preconceito das diferentes formas. Igualmente, recebe a cultura do outro de forma generosa e assimila-a, mas não permanece neutra, a refaz de acordo com suas necessidades expressivas. Notadamente,

dentro desse molde interno bastante amplo e dúctil, que já traz em si as potencialidades da arte toda, pois funde abstrato com expressivo, a cultura popular está generosamente aberta a múltiplas influências e sugestões, sem preconceito de cor, classe ou nação. E o que é rico de conseqüências, sem preconceito de tempo. A cultura do povo é localista por fatalidade ecológica, mas sua dialética humilde é virtualmente universal: nada refuga por princípio, tudo assimila e refaz por necessidade (BOSI, 1992, p. 55).

Assim, quando se fala aqui de cultura, não falamos apenas de arte, mas também de modos de viver dos sujeitos, considerados os aspectos fundamentais da experiência vivida humana. Do mesmo modo, procuramos valorizar a expressão cultural independente do lugar histórico ou social de onde ela provém. Ao mesmo tempo, o que se quer é compreender os sentidos das relações culturais da maneira como elas acontecem na sociedade, e não como elas deveriam ser.

No entanto, o problema se coloca quando percebemos que não há acesso igualitário aos bens culturais, porque os ricos podem ter acesso ao que desejarem, enquanto os pobres mal possuem recursos suficientes para sobreviver. A análise das entrevistas com os acadêmicos mostrou que eles também sofrem com esse problema, e na cidade de Montes Claros isso se agrava devido à distância dos grandes centros produtores de bens culturais. Diante dessa constatação, nessa pesquisa, o acesso à cultura será examinado por meio de quatro categorias: i) cultura como *status*, ii) cultura como produto, iii) o papel dos meios de comunicação e iv) as instituições que mostrarão os aspectos principais do problema, bem como os limites dele, na perspectiva dos entrevistados.

### 5.1. Cultura como *Status*

Como dito anteriormente, um dos assuntos abordados na entrevista refere-se ao que os acadêmicos pretendem fazer depois da graduação em música. Por meio dessa abordagem, chegamos a uma constatação de que profissão de músico e de professor de música aparece desvalorizada, tendo em vista que, C.A., ao ser perguntada sobre qual a análise ela tem sobre a profissão no mercado de trabalho, conclui que

É uma profissão desvalorizada, de músico (pausa) a pessoa fala que é professora de violão, aí eles perguntam, mas você trabalha com outra coisa? Tipo eles acham que eu não trabalho. Dar aula de música não é trabalho. É uma profissão desvalorizada... (C.A., 2017).

O estudante de música acredita que o seu trabalho é uma atividade profissional como todas as outras, no entanto, como a pergunta relacionou com o mercado de trabalho, destacou-se uma avaliação sobre as poucas oportunidades de atuação, bem como um *status*

inferior a outras profissões. A valorização social, em termos profissionais, parece estar relacionada ao poder e à remuneração econômica. Assim, os licenciados em música, apesar de trabalharem com a cultura, percebem que não logram de uma valorização social que outros possuem. Na verdade, os acadêmicos julgam que é uma profissão desvalorizada, justamente porque a sociedade não a considera uma atividade profissional. Quando o questionamento incorre na avaliação da sociedade sobre a própria profissão, a análise foi à seguinte

Para a sociedade quase nenhuma. As pessoas estão ligadas muito ao *status*. A profissão de medicina, as profissões voltadas para a área da saúde têm muito mais *status* que um músico. A profissão de direito tem muito mais *status*. Se eu falar que eu sou formada em Biomedicina, se eu falar que eu sou formada em música, as pessoas não entendem nem "bio" eles entendem medicina. Todo mundo fica alegre. Se falar que é da área da saúde tem um *status* maior. A profissão de músico, eles não consideram como profissão (C.A., 2017).

A partir dessa perspectiva, o *status* social é um critério de valor na sociedade, ele pode estar relacionado ao poder econômico ou político. No caso dos acadêmicos, é possível perceber que há um *status* melhor em cursos de graduação que possuem a possibilidade de atingir algum poder social ou econômico dentro da coletividade. Desse modo, é possível deduzir que, o que é buscado pelos acadêmicos não é uma ascensão social, pois se assim fosse haveria outras opções de curso e de profissão que seriam muito mais adequadas. Por outro lado, poder-se-ia indagar que a busca poderia ser indireta, na qual eles procurariam por sucesso e conseqüentemente poderiam obter a ascensão social. Aliás, o sucesso na indústria da música realmente possui a capacidade de produzir fama, altas somas de dinheiro e, como resultado, uma melhor posição social. No entanto, ao serem perguntados sobre suas perspectivas profissionais após a experiência universitária, nenhum dos acadêmicos citou a tentativa de fazer sucesso na indústria da música. Na maioria das vezes, o futuro estava relacionado à docência em música e à atividade musical que estava conectada a uma produção musical pouco direcionada ao grande público. Por isso, quando perguntados sobre o valor que a profissão de músico possui para a sociedade, a resposta veio por meio de uma comparação com outras áreas de atuação.

Se há entendimento de que a sociedade trata desigualmente professores-músicos e outras profissões, há também um embate entre artista e sociedade. A explicação para este conflito é histórica, e pode explicada por Arendt (2014). Ela elucida que há um conflito entre o artista e a sociedade, que tem como resultado a produção artística chamada de arte moderna. Esse conflito mostra “[...] a existência de um antagonismo entre sociedade e cultura anterior ao ascenso da sociedade de massas” (ARENDR, 2014, p. 253). Tal fato se traduz no aparecimento de um comportamento chamado de “filisteísmo” que “[...] designava uma mentalidade que

julgava todas as coisas em termos de utilidade imediata e de valores materiais, e que não tinha consideração alguma por objetos e ocupações inúteis tais como os implícitos na cultura e na arte” (ARENDDT, 2014, p. 253), ou seja, há um distanciamento da proposta artística e cultural num movimento que passa a considerar a cultura como um valor social, uma questão de *status*. Por conseguinte,

A sociedade começou a monopolizar a “cultura” em função de seus próprios objetivos, tais como posição social e status. Isso teve uma íntima conexão com a posição socialmente inferior das classes médias europeias, que se viram – tão logo adquiriram a riqueza e o lazer suficientes – em uma luta acirrada contra a aristocracia e o desprezo desta pela vulgaridade do mero afã de ganhar dinheiro. Nessa luta por posição social a cultura começou a desempenhar um enorme papel como uma das armas, se não a mais apropriada, para progredir socialmente e para “educar-se” ascendendo das regiões inferiores e supra-reais onde o belo e o espírito estariam em seu elemento (ARENDDT, 2014, p.254). (Grifos do autor)

Os artistas viram nesse “filisteísmo educado” um perigo para a arte, pois toda a sua produção de sentido comunicativo poderia se perder. De fato, o mundo cultural poderia se deteriorar numa constante tagarelice sofisticada, fazendo com que os objetos culturais perdessem sua principal característica. Ora, se os objetos culturais com suas características tangíveis, e sua fundamental possibilidade de compreender o passado dos países, das nações e até mesmo da humanidade são usados para outros fins, o que se deseja, em última instância, é que a arte seja desconstruída naquilo que lhe é fundamental. Arendt (2014) explica que

O ponto crucial da questão é que tão logo as obras imortais do passado se tornam objeto de refinamento social e individual e do *status* correspondente perdem sua qualidade mais importante e elementar, qual seja, a de apoderar-se do leitor ou expectador, comovendo-o durante os séculos (ARENDDT, 2014, p. 255) (Grifos do autor)

Na verdade, usar a arte com finalidades dissimuladas, com pretextos de autoeducação ou de autoaperfeiçoamento, buscando uma melhor posição social, torna a cultura uma mercadoria social, convertida em moeda que pode ser trocada por valores sociais ou individuais. Assim, “[...] os valores culturais eram tratados como outros valores quaisquer, eram aquilo que os valores sempre foram, valores de troca, e, ao passar de mão em mão se desgastaram como moedas velhas” (ARENDDT, 2014, p. 256).

Ainda hoje, a perspectiva filisteísta pode ser encontrada no campo da cultura, mesmo em uma sociedade influenciada pelos meios de comunicação. Isso se revela no pensamento arraigado de que cultura é coisa que alguns têm e outros não, e a concepção elitista de que a massa não pode ou não sabe apreciar a verdadeira cultura é, na maioria das vezes, reduzida a cultura ocidental, cristã e branca. Além disso, é preciso ter conhecimentos e formações determinadas para poder compreender as propostas artísticas, ou seja, além das

divisões sociais e econômicas que dividem a sociedade, a cultura se insere também como forma de distinção e de separação.

Portanto, esse embate entre artista e sociedade se relaciona ao ambiente do curso de música, principalmente nessa relação entre a profissão e a questão do *status* social. Destaca-se que as habilidades artísticas vinculadas a uma boa formação cultural são bem quistas pela sociedade. No entanto, a dedicação a esta atividade como professor ou mesmo como músico profissional não tem o mesmo valor social, por isto este movimento em que a cultura se torna um valor social negociável faz com que aumente a distância entre o artista e a sociedade. Tal movimento de distanciamento será maximizado com a emergência da indústria cultural.

Pensar a universidade nesse contexto é interessante, pois ela historicamente está relacionada a um espaço de ensino e aprendizado de uma classe social mais favorecida. Nessa direção, é comum a crítica direcionada a universidade por sua relação elitista, e, à vista disso, a falta de oportunidade a todos de forma democrática. Neste mesmo sentido, seria coerente atribuir a um curso de artes ou de música uma relação intrínseca entre cultura e *status* social, ou seja, frequentar uma graduação em música deveria proporcionar *status* social, no entanto, isso não foi verificado nas entrevistas.

Mesmo assim, ainda há algum prestígio na universidade, como confirma R.C. que percebeu que o músico da noite, que não teve uma formação universitária, pode ser ainda mais desvalorizado. Se há certo estigma social que se impõe a profissionalização do músico em nível superior, mais difícil se torna para o músico popular que não detém esta formação e, por conseguinte, apresenta-se em outros espaços que não o universitário. Nesses termos, mesmo que os músicos apresentem uma dedicação semelhante, no que diz respeito ao desenvolvimento musical, aquele ligado à universidade apresenta um *status* social mais bem avaliado.

Agora como a sociedade vê, como eu estou nos dois mundos, o músico da noite e faculdade. Eu acho que quando você é um músico da noite que ficou ali 70 anos estudando para tocar bem na noite, eu acho que não faz diferença sabe. O pessoal fala ele mexe com música, deve fazer outra coisa. Agora na faculdade, quando o músico é um concertista, a visão da sociedade com músico é diferente. Aí tem aquela visão, olha estudou muito para estar lá. Dedicou vários dias, teve que fazer, um curso de não sei o quê. Acho que tem essa visão, tem um pouco de preconceito, né. Você dedicou o mesmo tempo nos dois lugares, mas o pessoal tem uma visão diferente (R.C., 2017).

Isso indica que, muitas vezes, a avaliação sobre a cultura não se baseia em critérios estéticos relacionados à boa elaboração da obra artística, mas a um julgamento social que inclui quem se apresenta e de onde vem a obra que é apresentada. Apesar da constante busca pelo reconhecimento social por parte dos músicos, é notória a perspectiva de que o mínimo prestígio só pode aparecer em determinados contextos culturais.



Como a cultura e a música não são atividades de primeira necessidade, elas não possuem, para uma parte significativa das pessoas, a atenção sobre o seu importante significado para a sociedade. Desse modo, em um país, no qual a prioridade é garantir as condições básicas de sobrevivência, gastar com cultura dificilmente será uma prioridade. Aliado a isso, mesmo em condições financeiras favoráveis, a cultura adquire outras finalidades que não a sua própria. Essa concepção revela-se na citação abaixo:

A sociedade, a massa mesmo, ela não vai pagar uma aula e deixar de investir este dinheiro em outra coisa. Com certeza não, a maioria não. Às vezes, se paga uma aula de música é aqueles pais que tinham muita vontade, aí coloca no filho, deposita aquela vontade no filho. Ou querem mostrar para a sociedade que o filho toca e tal. (C.A., 2017).

Desse modo, a arte ainda guarda esse valor social, apesar de não ser considerada uma boa perspectiva para uma profissão. Ao mesmo tempo, as atividades relacionadas à cultura podem adquirir *status* terapêuticos com intuito de conseguir uma melhor posição social. Para algumas famílias que possuem recursos e tempo necessário, a arte é um auxílio para tratar o *stress* e a rotina turbulenta que grande parte dos indivíduos está submetida na sociedade atual. Nesse caso, a atividade artística muda de campo de atuação, passando de expressão cultural para produto da área da saúde. Conforme demonstra o sujeito da pesquisa,

A maioria das pessoas são muito ocupadas, que tem trabalhos que não tem tempo para nada. Procura a gente para usar a música como se fosse uma terapia. A música tem este poder de deixar a pessoa mais relaxada, uma pessoa que trabalha muito, *né*. Muitos que não tiveram oportunidade, até pessoas mais velhas me procuram para aprender tocar. Muitas até com indicação de psicólogo. Várias pessoas que eu dou aula são indicações de psicólogos. Uma psicóloga me conhece também (risos) aí direto ele indica. Faz aula de violão ou qualquer outro instrumento. É uma forma de terapia para você. A música age como uma melhora no psicológico da pessoa. A pessoa quer muito aprender a tocar uma música, ela fica feliz, ela se sente motivada em aprender. É interessante. (C.A., 2017).

Nessa perspectiva, é salutar que a arte possa ter essa função, motivando, acalmando, distribuindo energias positivas, de certa forma, melhorando a vida dos indivíduos. Ora, se a arte não tem *status* social significativo, principalmente para os artistas que trabalham com ela, por que não encontrar uma função dentro de uma área benquista? De fato, é um discurso bastante sedutor, já que é uma forma de encontrar uma função para a arte em uma área de *status* significativo, que tem a atenção de parte significativa da sociedade. Ademais, a área de atuação profissional pode se tornar mais atrativa, conquistar vários campos de atuação, pode ser considerada um ótimo argumento para a inserção nos serviços públicos. No entanto, corre-se o risco de atribuir a arte e a cultura significados e utilidades que são apenas acessórias e não principais.

Um debate semelhante acontece na justificativa para a inserção da música nos sistemas de educação. Nesse contexto, o debate sobre o significado da música enquanto produtora de sentidos na sociedade, e a possibilidade de desenvolvimento das capacidades de expressão por meio do som são substituídos por tendências em que ela é considerada uma ferramenta para desenvolver habilidades físicas e mentais alheias à produção artística.

Nessa questão está incluso o antigo debate sobre a finalidade da arte, algo de difícil consenso. Se for complicado dizer para que sirva a arte ante a produção material da sociedade, podemos afirmar para que ela não possa servir. No entanto, ela não deve ser reduzida a mero tratamento de saúde, ou mesmo a instrumento para desenvolvimento de capacidades consideradas mais úteis como memória, atenção ou agilidade.

## 5.2. Cultura como Produto

A questão da cultura como *status* foi apenas o início do distanciamento entre artista e sociedade. Quando a cultura se torna produto há um acirramento desse conflito, o que reverbera na relação entre os acadêmicos entrevistados e a música. Nesse ponto, as entrevistas revelaram que há um entendimento de que os entrevistados não tiveram acesso à cultura, o que é demonstrado nos trechos abaixo:

Eu tinha vontade de começar a tocar a partir dos 8 anos, mas eu não tinha condição aí eu só comecei a tocar bem mais tarde. Eu tinha mais ou menos uns 13 anos de idade. [...]. Quando criança eu não tive muito acesso não, eu até tinha vontade de fazer o conservatório, ou então participar de algum teatro (L.F., 2017).

Eu não tive quase acesso nenhum (pausa) assim, igual concerto eu fui assistir um concerto em Juiz de Fora, no ano de 2014, já estava na faculdade, eu nunca tinha ido num concerto (C.A., 2017).

Não. O acesso meu foi muito pouco (pausa) mesmo relacionado à música foi pouco. Teatro, literatura, cinema, essas formas de arte na minha infância eu não tive (R.C., 2017).

Além de que não tinha informação, tinha coisa que já existia no mundo todo, mas era em CD e um CD era caro, um toca-CD era muito caro também. Tinha disco, mas aí até você achar um disco era complicado, porque disco tinha acabado de acabar, tinha parado de fabricar disco, o CD estava no auge, você não achava disco, não achava vitrola (R.C., 2017).

O problema levantado pelos entrevistados, provavelmente, não está relacionado apenas ao Norte de Minas, mas a outras regiões do país, principalmente àquelas mais carentes. Aliás, é um problema que pode se relacionar a regiões geográficas dentro do país, mesmo dentro de uma cidade, mas que, no entanto, refere-se, mais especificamente, à falta de recursos

financeiros e à desigualdade. O que se percebe é que o desejo de ter acesso à cultura ou conhecimento não são garantias da possibilidade de frequentar uma apresentação artística, ou uma aula de instrumento musical. Acima disso, são necessários recursos financeiros e tempo disponível, o que não é a realidade para a maioria, conforme demonstra os trechos abaixo

Era até desconhecido para mim o fato de em Montes Claros ter peças teatrais, para mim nem existia (R.E., 2017).

Bom lá em Bocaiúva esses tipos de apresentação são bem difíceis de acontecer, mas às vezes tinha na escola (L.F., 2017).

Porque eu moro em Montes Claros, a cidade por si só já tem pouco acesso cultural. Era uma cidade que até então não tinham nenhum museu, veio ter a pouco tempo, para você ter ideia. [...]. Então quando eu era mais nova eu não tinha dinheiro para ir nos lugares, não tinha acesso nenhum. O dinheiro que eu tinha, minha mãe que tinha que pagar para mim, aí às vezes ela não tinha *né*. Aí às vezes deixava o dinheiro para outra coisa. Então é devido à falta de dinheiro e por eu morar em Montes Claros (C.A., 2017).

Alguns relacionam a cidade com a falta de acesso à cultura e talvez aí esteja latente a hipótese de que se tivessem sido criados em outro local, a história poderia ser diferente. O fato indica que as desigualdades econômicas, que não permitem um acesso à cultura, podem também estar relacionadas a uma questão regional. Diante disso, as entrevistas revelam a compreensão dos acadêmicos de que as representações políticas que governaram as cidades da região, pouco se preocuparam com o direito ao acesso à cultura.

Além disso, alguns apontamentos mostram questões relevantes sobre a perspectiva dos acadêmicos frente à relação entre cultura e sociedade; eles relatam a falta de conhecimento das apresentações artísticas da própria cidade, as poucas oportunidades disponibilizadas pela instituição escolar, a disponibilização de apresentações artísticas que muitas vezes não contempla a diversidade de gostos, a frequência em determinados *shows* musicais pela falta de escolhas. Todas essas perspectivas nos levam a compreender que a cultura tratada como produto colabora para a desigualdade no acesso, tal fato determina uma política de mercado segmentada, na qual a cultura é disponibilizada para cada classe social de acordo com sua condição econômica. Essa desigualdade é perceptível nas aulas, na universidade, visto que enquanto alguns têm um amplo aspecto de vivências artísticas desde a música erudita até a música popular, outros só tiveram acesso às obras disponibilizadas pela indústria cultural. É relevante notar que isso não diminui a vontade de aprender e de dedicar-se à música.

E ao falar das cidades e seus problemas na área de cultura, aparecem questões pontuais que envolvem o poder público e as políticas de acesso à cultura. Como exemplo disso, um dos entrevistados revela que há um desejo latente de produção artística local, mas que, no

entanto, ele esbarra em situações que demandariam do poder público e dos próprios agentes culturais um projeto consistente que possibilitaria uma melhora na qualidade, exemplificado na citação abaixo:

Bicho, eu acho que a cidade até tem alguma coisa sabe. Não vamos dizer que é um negócio que tem muita qualidade, bem produzido e tudo mais, não é. A parte do teatro não é um negócio tão bem elaborado, os lugares para apresentação não são bons. O centro cultural tem a pior acústica que existe no mundo. Qualquer lugar em Montes Claros tem a acústica ruim. Não tem lugar bom para você apresentar, não tem equipamento de som bom. Aqui é tudo muito na gambiarra, mas acontece, tudo faz muito esforço para não acontecer, mas a galera vai lá e faz. Tem banda boa, tem teatro, tem artes plásticas, tem muita coisa. A cidade não ajuda aos artistas a fazerem alguma coisa, *né*, é um pouco complicado. (R.C., 2017).

Essa afirmação de que as apresentações acontecem mesmo em situações difíceis, permitem reflexões sobre alguns pontos: será que os acadêmicos simplesmente não tinham interesse, ou talvez não sentissem necessidade, em ter acesso aos bens culturais e por isso acreditavam que essas apresentações não aconteciam? Ou, por outro lado, essas apresentações aconteciam em apenas em círculos fechados, sem a facilidade de acesso para a maioria das pessoas? De fato, parecem que apresentações artísticas estão sendo realizadas, mas as questões fundamentais são: “quais apresentações?” e “para quem?”. Evidentemente, parece haver uma distância entre a produção artística/cultural e o acesso a elas. Mesmo havendo produções e eventos artísticos diversos, muitas vezes há dificuldades relacionadas à própria dinâmica do entretenimento que exige recursos financeiros – que nem todos possuem – e à escolha de um público-alvo para que não haja prejuízos.

Arendt (2014) explica que a sociedade de massa não nasce da demanda por cultura, mas da demanda por entretenimento, pois trata-se de uma necessidade vital da sociedade passar o tempo que sobra depois de uma extenuante jornada de trabalho e do descanso provido pelo sono. Na verdade, “A sociedade de massas [...] não precisa de cultura, mas de diversão, e os produtos oferecidos pela indústria de diversões são com efeito consumidos pela sociedade exatamente como quaisquer outros bens de consumo” (ARENDR, 2014, p.257).

Assim como qualquer outro produto necessário à sobrevivência, os objetos culturais estão nas prateleiras para serem consumido, e depois de satisfeita essa necessidade de divertimento, eles são simplesmente esquecidos. Nas palavras de Arendt (2014), “[...] são bens de consumo, destinados a se consumirem no uso, exatamente como quaisquer outros bens de consumo” (ARENDR, 2014, p.258). Nesse momento, a questão acaba revelando outro aspecto; se os objetos culturais são produtos de entretenimento, porque a crítica que se faz a indústria se refere a sua incapacidade de serem permanentes? Não é justo, portanto, criticar a indústria de entretenimento por não produzir obras duradouras. Ela está exatamente cumprindo o seu projeto

que está direcionado a promover diversão e lazer. Desse modo, “[...] enquanto a indústria de divertimentos produzir seus próprios bens de consumo, não podemos mais censurá-la pela não-durabilidade de seus artigos [...]” (ARENDDT, 2014, p.259).

Nesse sentido, a indústria do entretenimento já não é uma novidade para nós, pois estamos acostumados com seus produtos e seus métodos de divulgação, e como sujeitos que convivem nesse contexto diariamente, é comum estabelecer uma comparação entre as músicas antigas e as músicas novas. Alguns acadêmicos apresentaram certo saudosismo, cuja perspectiva supõe que anteriormente a música era de boa qualidade, ao contrário de hoje. Nessa relação temporal há uma preferência por desacreditar na música atual, devido ao seu processo de comercialização, como pode ser verificado no trecho abaixo que ilustra essa concepção:

A música popular hoje em dia assim (pausa) tem muita música boa e também tem muita música que é falha, a gente pode pegar anteriormente as músicas passadas, tem muitas músicas que são ótimas e hoje a gente pega muito mais os jovens escutando músicas passadas do que atualmente. Porque aquelas músicas realmente tinha um contexto para passar uma mensagem e tem muita música hoje em dia que é mais a questão de venda então acaba perdendo, o artista perde o foco dele e passa apenas a fazer música para vender (L.F., 2017).

Quando o produto precisa ser comercializado, precisa, além disso, atingir um grande número de pessoas e produzir o máximo de lucro possível. Nesse processo, o aspecto comunicativo, um dos principais aspectos da arte fica prejudicado. Por isso, o acadêmico sente falta de “uma mensagem”, “um contexto para passar” nas músicas atuais. Entretanto, talvez um aspecto que deva ser analisado vai além desse, mas o fato de que a comparação do presente com o passado se estabelece de maneira desigual. Com efeito, o que ficou como produto cultural do passado já foi julgado muitas vezes e foi considerado de boa qualidade, por isso não desapareceu com o tempo. O fato de essas obras poderem ser apreciadas hoje pode significar que há um esforço de certas parcelas da sociedade em preservá-las. Por outro lado, a música atual não passou por esses julgamentos, ainda não houve tempo para estabelecer um parâmetro de qualidade.

Nessa mesma direção, um dos acadêmicos chama a atenção para o fato de que artistas que produziram obras “razoáveis” no passado, no afã de se manterem na mídia e reconquistar o público perdido, acabam diminuindo a qualidade de suas produções atuais. Na verdade, trata-se de uma tentativa de seguir tendências que estão na moda, que na opinião do entrevistado, empobrecem suas próprias carreiras artísticas, conforme expressado abaixo:

O negócio é feito de qualquer jeito mesmo. E caras das antigas que nunca foram extremamente bons, mas dava para ouvir, eles começam a misturar uns negócios. Roberto Carlos mesmo cada dia faz um negócio pior, para ver se ele consegue

acompanhar os novinhos, mas não consegue, fica feio demais. Os caras das antigas com Chitãozinho e Xororó ficam se metendo com os caras de hoje para tentar, e está feio. Esses caras das antigas eles têm o público deles, mas (pausa) (R.C., 2017).

Depois da experiência da fama, parece existir uma necessidade de fabricação de novos produtos que possibilitem uma continuação da fórmula de sucesso. Quanto a isso, o acadêmico chama a atenção para o fato de que essa tentativa de fazer parte de uma tendência do mercado consumidor de música dificulta a criação de uma obra artística relevante. Assim, esse mercado de obras artísticas prescreve algumas regras e aqueles que não produzem de acordo com ele, correm o risco de estar fora da indústria do entretenimento, o que pode gerar prejuízo econômico, perda de fama, sucesso e prestígio, e, na pior das hipóteses, ter a carreira levada ao ostracismo.

A análise crítica dos acadêmicos sobre a produção musical na contemporaneidade faz-nos pensar sobre uma posição de confronto deles com a sociedade, que se traduz na não aceitação dessa realidade, porque há sempre a constatação de que há espaços para uma produção musical que não esteja direcionada ao entretenimento. Na verdade, a experiência com a música se relaciona com uma experiência pessoal de significado que vai além dos desejos de fama ou dinheiro.

Esse produto cultural envolve uma rede de outros produtos que sustentam uma indústria de entretenimento. No caso da música, podem ser comercializados além dos *shows*, CDs e DVDs, ainda videoclipes, bonecos, programas de TVs, sites e até mesmo a vida pessoal desses artistas. Nesse caso, segue-se uma tendência de mercado que agrega produtos a uma personalidade artística de sucesso. Também, a produção musical que envolve a organização sonora ganha outras características que a tornam também visual.

A música hoje é muito visual para você lançar uma música, você tem que lançar um videoclipe junto, para ficar bacana, porque só a música as pessoas não se interessam. Então a música não é mais ouvida, apreciada, ela é mais vista. Essa coisa da música que não é pelo prazer, mas pelo recurso financeiro, para aquilo que te traz retorno (R.E., 2017).

Na opinião da acadêmica entrevistada, a junção dos elementos visuais aos sonoros na produção atual descaracteriza a própria apreciação musical. Entretanto, o sucesso no mundo do entretenimento impõe regras que devem ser respeitadas para que o produto seja comercializado com sucesso. De forma impressionante, a questão musical muitas vezes fica em segundo plano, podem ser mais valorizados elementos como: visual do grupo, videoclipe, componentes do *show*, etc. Novamente, a produção musical passa ter seus sentidos relativizados, e a própria composição sonora é relegada ao segundo plano.

Aliás, a questão se torna controversa, quando se estabelece que essa indústria do divertimento representa uma ameaça ao mundo cultural. Nesse sentido, os objetos culturais, por ela produzidos, ocupariam o lugar da “verdadeira arte” e, assim, desvirtuariam o gosto das massas, alimentando uma decadência cultural da modernidade. Arendt (2014) não concorda com este posicionamento e acredita que o entretenimento é uma necessidade de todos os sujeitos, faz parte do ciclo vital, e, portanto, é possível para todos se divertirem com esses produtos. Ademais,

A verdade é que todos nós precisamos de entretenimento e diversão de alguma forma, visto que somos sujeitos ao grande ciclo vital, e não passa de pura hipocrisia ou esnobismo social negar que possamos nos divertir e entreter exatamente com as mesmas coisas que divertem e entretém as massas de nossos semelhantes (ARENDR, 2014, p. 259).

No entanto, uma questão permanece como crítica, na medida em que esses produtos são disponibilizados para o público e são utilizados por ele, sua fórmula se desgasta e acaba desaparecendo. Desse modo, a indústria precisa sempre de novos produtos que entretenham mais e mais, e possam atingir a maior número de pessoas possível. “Nesta situação premente, os que produzem para os meios de comunicações de massa esgaravatam toda a gama de cultura passada e presente na ânsia de encontrar material aproveitável” (ARENDR, 2014, p. 259). No processo de torná-los entretenimento é preciso uma mudança substancial em suas características, ele precisa ser preparado para o consumo fácil. Esse movimento de adaptação dos produtos culturais para o grande público representa, para Arendt (2014), um perigo para a cultura, pois pode acontecer que na sanha insaciável de produzir novos itens de consumo, os objetos originais sejam destruídos. Destarte, a questão principal não se localiza na disponibilização para um grande número de pessoas, mas sim na sua modificação para produzir entretenimento. Por exemplo,

Quando livros ou quadros em forma de reprodução são lançados no mercado abaixo do preço e atingem altas vendas, isso não afeta a natureza dos objetos em questão. Mas sua natureza é afetada quando estes mesmos objetos são modificados – reescritos, condensados, resumidos (*digested*), reduzidos a *kitsch* na reprodução ou na adaptação para o cinema. Isso não significa que a cultura se difunda para as massas, mas que a cultura é destruída para produzir entretenimento. O resultado não é a desintegração, mas o empobrecimento [...] (ARENDR, 2014, p. 260). (Grifos do autor)

Essa reflexão de Arendt (2014) é também um alerta para a universidade, porque, em tempos de mudanças, e da imposição de uma constante necessidade de formar mão de obra para o mercado profissional, é preciso pensar no quanto estamos dispostos a seguir esse modelo. Da mesma forma, devemos analisar o quanto podemos ceder ante as imposições da sociedade capitalista e quais seriam as consequências para a produção musical universitária. De outro

lado, o mercado deseja a produção de entretenimento, o que é bem mais lucrativo. E o que deseja a universidade? E se ela seguir essa tendência quem preservará a cultura construída durante todo o desenvolvimento da nossa sociedade? São questões que precisam ser pensadas pela universidade, sobretudo professores e acadêmicos.

Igualmente, os acadêmicos do curso de música da Unimontes estão inseridos nesse processo e são forçados, durante a sua vida acadêmica ou profissional, a decidir qual a sua concepção do seu trabalho artístico. Nessa direção, sua condição enquanto produtor de música ou professor de música lhes impõe encarar que o resultado de seus esforços artísticos, bem como sua habilidade de ensinar música, também seja considerado produto disponível para a venda. Muitas vezes não há uma escolha, pois, a condição já está posta na sociedade e há sempre a necessidade de produzir recursos financeiros com o trabalho para prover a própria sobrevivência e da família.

De fato, em uma sociedade na qual o produto cultural é uma mercadoria que se vende de acordo com determinados grupos, os acadêmicos precisam compreender o fato de que ensinar música também é, muitas vezes, um produto que se vende. Como todos os outros trabalhadores, eles venderão sua mão de obra ao estado ou a iniciativa privada em troca de recursos financeiros. No entanto, não é qualquer aula de música que pode gerar recursos. Sobre esse enfoque, um dos acadêmicos chama a atenção para o fato de que um negócio na área de música precisa não apenas de um bom profissional, mas também de um bom administrador. Ele expõe a perspectiva de que

O mercado de trabalho para o músico, para o professor, ele é bom. Mas assim, ele só é bom se o músico for bom. Mas o músico tem que ser bom em várias áreas. Não adianta o cara ser bom só no instrumento, ele tem que ser bom administrador, tem que ter a cabeça lá na frente (A.C., 2017).

Além de um planejamento de negócio, é preciso um entendimento de quanto vale o próprio trabalho, afinal estamos falando de pessoas que dedicaram boa parte da vida ao estudo de um instrumento musical. Notadamente, as horas que ele investe no aprimoramento de um aluno precisam ser bem remuneradas. É comum se observar em professores de música a concepção de que os esforços para desenvolver as habilidades instrumentais não suficientemente bem remuneradas. Nessa busca por uma definição sobre quanto vale o próprio serviço inicia-se um conflito, pois esses preços são diferentes de acordo com cada um, que pode ser comprovado nos dizeres a seguir:

Hoje em dia o pessoal fica admirado sabe (pausa) olha você é professor de música. O pessoal gosta, sabe. Eles perguntam, você é professor de música? Quanto é que você cobra? Eu falo R\$150, aí o povo fica mais admirado mesmo (risos). Dizem você cobra



R\$ 150? Está caro. Eu digo *tá* não (pausa) Aí o cara fica te ligando todo dia 6 da manhã para você abaixar o preço, aí você não abaixa o preço, aí eles dão valor. Se o cara não está abaixando é porque não está precisando (risos). Se o cara não está abaixando é que o trabalho dele vale. Mas aí tem os que estragam, dá aula de violão aí por R\$70. O povo fica admirado quando você fala que é professor de música, músico nem tanto. Eles acham que músico é à toa. Do mesmo jeito que te falei que tem professor que dá aula por R\$70, tem também músico que vai tocar no barzinho a troco de uma caixa de cerveja, isso queima demais, isso acaba com a classe (A.C., 2017).

O fato de que alguns definem preços muito baixos para a aula de violão ou para uma apresentação musical, leva o acadêmico a concluir que esse é um dos motivos dos problemas financeiros ligados à carreira de professor de música. Claro que isso pode ser verdade em muitos casos, no entanto, é importante observar que esses valores não são definidos por uma simples vontade interna dos professores ou músicos, mas resultado das condições sociais e econômicas que influenciam a escolha de forma decisiva. Em condições financeiras desfavoráveis, baixar o preço é uma necessidade para conseguir quantidade de alunos suficientes. Por outro lado, nem todos entendem a profissão como atividade econômica principal, muitos têm outras ocupações e veem a música apenas como *hobby*. Nesse caso, o preço pode, na prática, não representar uma referência exata.

Por certo, a área da música não funciona como a maioria das profissões. Talvez seguindo a lógica de que a cultura não tem dono e de que ela é uma prática social, não se exige uma graduação de nível superior para aprender a tocar um instrumento e até mesmo fazer disso um meio de obter recursos financeiros. Dessa maneira, a única exceção seria o caso da atuação em estabelecimentos de ensino infantil, fundamental e médio, principalmente em escolas pública, nos quais se exige, segundo a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Brasileira – LDB 9.394 de 1996, a formação em nível superior<sup>24</sup>. Diferentemente, de médicos, advogados, dentistas e diversas outras atividades profissionais, no campo da música o desenvolvimento artístico pode ser informal, tanto com o aprendizado autodidata, quanto na família, nas instituições religiosas ou por meio de professores particulares. Dessa forma, ao se optar por um curso superior em música, subentende-se um desejo de trabalhar com essa área como atividade profissional principal e não apenas como um *hobby*. Disso decorre que as exigências e expectativas em relação ao campo de trabalho são relativamente mais altas.

Nesse processo, em que a cultura se converte em produto, a sociedade perde sua referência de pensamento, criatividade, de experiência vivida, de história e de memória que a

---

<sup>24</sup> “Art. 62. A formação de docentes para atuar na educação básica far-se-á em nível superior, em curso de licenciatura plena, admitida, como formação mínima para o exercício do magistério na educação infantil e nos cinco primeiros anos do ensino fundamental, a oferecida em nível médio, na modalidade normal” (BRASIL, 1996).

arte deixa impressa em suas obras. Nesse universo, os maiores prejudicados são os indivíduos que, na sua maioria, não possuem recursos que lhes permitam o acesso à arte e à cultura. Por conseguinte, a experiência fica limitada aos produtos criados pela indústria do entretenimento, que podem ser manipulados para transmitir valores, ideologias, ditar tendências, com o propósito de produzir lucro. Ademais, são nessas experiências que a identidade é construída, efetivamente naquilo que é vivido, e nessa direção, como consequência, as diferenças perdem o poder de produzir o novo na cultura.

Passar a considerar a arte e a cultura como produtos é necessária para se refletir sobre o papel dos meios de comunicação nesse processo. Afinal, o produto só pode ser vendido em grande escala se for divulgado em grande escala. Desse modo, a seguir, passaremos à reflexão sobre o papel dos meios de comunicação como veículos de acesso à cultura.

### **5.3. O Papel dos Meios de Comunicação no Acesso à Cultura**

Os entrevistados apontam relevância para os meios de comunicação no papel de acesso à cultura. Nesse aspecto, as redes sociais, os aplicativos de vídeo, de música, o rádio e a TV são fundamentais para esses estudantes, tendo em vista a distância deles dos grandes centros produtores de arte. No entanto, a relação com os meios de comunicação não é sempre positiva, pois os meios de comunicação são a ferramenta para promover os produtos da indústria do entretenimento. Como consequência disso, supomos que há um processo de diminuição dos espaços para a música erudita e para música popular.

Os meios de comunicação são todos os tipos de aparatos analógicos ou digitais utilizados para transmitir informações em diversos formatos para um público vasto, disperso e heterogêneo. Nesse contexto, os meios mais conhecidos são os livros, jornais, revistas, rádio, televisão e internet. Eles são utilizados como formas de potencializar a comunicação humana, de modo que, as mensagens, sejam elas, impressas, gravadas ou digitalizadas, possam ser replicadas milhões de vezes.

Assim, depois do desenvolvimento desses meios de comunicação ao final do século XX, atualmente é possível supor que parte significativa da população possui acesso quase instantâneo aos diversos tipos de informações. Isso faz com que haja muitas transformações nas formas de educação e de comunicação. Por outro lado, os donos dos meios de comunicação possuem grande poder para disseminar sua própria versão sobre fatos históricos, notícias e sobre diversos aspectos da vida política, social e cultural de um país.

Para mais além, de acordo com os entrevistados, a internet se tornou uma das principais formas de acesso à cultura. Através desse meio de comunicação, é possível ter acesso a qualquer tipo de cultura, seja por meio de textos, de imagens, de áudio e de vídeo, colaborando para que o usuário conheça aquilo que não pode estar disponível para ele, devido a sua condição social ou até mesmo a localização geográfica. No caso da música, principal interesse dos acadêmicos, há atualmente aplicativos de *streaming* que possibilitam às pessoas ouvirem diversos estilos musicais no próprio celular. A maioria desses aplicativos cobra uma taxa mensal para a utilização do *software* de forma livre, com planos que incluem até mesmo os membros da família. Essa taxa atualmente gira em torno de R\$ 20,00 reais mensais, mais barato que a maioria das apresentações artísticas e, ainda, com a vantagem de que tudo pode ser utilizado em qualquer lugar e em qualquer horário. Sobre esse fato, a entrevistada comenta que,

Por exemplo, agora tem o *Spotify* o *Deezer* você pega e baixa qualquer música de acervo que você poderia não ter acesso. Você paga um valor e tem acesso a tudo. Eu tenho *Deezer*, eu tinha o *Spotify* mais eu não gostei muito não. Eu tenho mais acesso a isso (C.A., 2017).

No entanto, a pergunta que se faz é: qual o critério para a disponibilização desses acervos nos aplicativos? Na verdade, por mais que as facilidades desses *softwares* revolucionem a forma de ouvir música nos tempos atuais, que garantia se tem de que essa seleção permite que o usuário tenha acesso à diversidade musical humana e não se trata apenas de mais uma seleção consoante com os desejos da indústria da música? É fato que um aplicativo de música que pretende ser adotado por muitas pessoas vai precisar investir na variedade de seu repertório, pois deve agradar o maior número de pessoas. Apesar disso, é claro que, independente de sua proposta eclética, provavelmente a disponibilização musical deverá agradar a maioria, pois precisa ser lucrativa. Desse modo, é possível pensar que, por mais que esses aplicativos facilitem o acesso à música, devido ao seu baixo preço e portabilidade, provavelmente será mais útil para ouvir o que se gosta do que para descobrir novas possibilidades musicais.

Nesse intuito, a internet proporciona ainda a criação de grupos com interesses comuns e que possam comunicar em tempo real com a utilização de suportes de mídias como texto, áudio e vídeo. Assim, os grupos de aplicativos, como o *WhatsApp*<sup>25</sup>, favorecem essas trocas culturais, em que os estudantes podem compartilhar suas próprias produções e apreciar as produções dos amigos e conhecidos. Certamente, a facilidade se apresenta porque os aplicativos estão instalados nos *smartphones* que as pessoas carregam consigo o tempo todo, o

---

<sup>25</sup> Aplicativo para celular muito popular no Brasil. Possibilita a comunicação instantânea entre usuários ou o compartilhamento de informações em grupos.

que permite que as trocas culturais aconteçam a qualquer momento. O trecho a baixo ilustra a explicação pontuada:

Muitos colegas passam um endereço, um link *né*, falando para olhar um material, como é interessante. E também pelo *WhatsApp*, as vezes um colega meu grava uma coisa e manda para mim. O principal é a internet, claro que se for para eu pegar um material eu tenho que filtrar. Até para estilos internacionais, quando eu fui para Santa Catarina, eu fiz amizade com uns argentinos e eu escutei muitas músicas argentinas e achei aquilo curioso. Aquele ritmo (fez o ritmo com palmas) Aí eu vi muita música argentina na internet também. Como fiz amizade com eles no *WhatsApp* eles mandam os *links*, mostrando uma apresentação, um estilo de música (C.A., 2017).

Outra questão que denota a importância da internet faz referência justamente ao aprendizado musical. Na internet, além dos grupos de amigos e conhecidos, com os quais se tem uma verdadeira relação social, existem os grupos com interesses em comum. No caso, aqueles que desejam ensinar e aprender música, seja na teoria ou na prática de algum instrumento musical. Essas pequenas comunidades se tornaram grandes *sites* especializados no ensino de música, com obras de vários estilos musicais, cifradas<sup>26</sup> para vários tipos de instrumentos. Além disso, com a facilidade em disponibilizar vídeos *online*, esses *sites* também fornecem aulas específicas que ensinam cada detalhe da interpretação de uma música. Essa informação é ilustrada pela citação abaixo:

Facilita, e muito. Foi justamente a ferramenta que facilitou para eu estar entrando neste mundo da música. Até então eu não tinha professor particular então como eu já tinha o violão dentro de casa. Pensei o seguinte agora é caçar um meio de estudar, pesquisando na internet eu achei várias videoaulas bem instrutivas (pausa) aí eu acabei aprendendo pela internet mesmo (L.F., 2017).

Alguns desses *sites* são pagos, mas existem materiais bem completos disponíveis gratuitamente. Atualmente, muitas pessoas utilizam esses meios para o aprendizado musical, seja de maneira autodidata ou como suporte às aulas que já tem acesso. Essa ferramenta é muito importante, pois permite que uma pessoa, desde que tenha uma conexão com a internet, possa se desenvolver na prática musical. Assim, são úteis até mesmo em situações difíceis como: a falta de professores, a falta de recursos financeiros, a falta de instituições de ensino e música ou mesmo a distância de grandes centros de produção cultural.

Assim, os meios de comunicação possuem uma capacidade para promover a formação educacional e cultural das pessoas. Diante disso, a facilidade com que as informações podem ser disseminadas, desde as possibilidades abertas pela TV, pelo rádio e pelas mídias como discos, fitas cassetes, CDs e até a internet podem substituir parte dos materiais educativos e culturais por arquivos digitais que podem ser baixados em qualquer ambiente, dependendo

---

<sup>26</sup> Representação gráfica colocada em uma música para indicar a ocorrência de acordes.

apenas de uma conexão com a internet e um aparelho que a suporte. Nesses termos, as possibilidades dos meios de comunicação, comumente, levam a crer que um projeto educacional realmente eficaz para um país de dimensões continentais como o Brasil deve passar necessariamente por eles. Faz-se imprescindível, entretanto, pensar em quem detém a posse desses meios e quais são os reais objetivos. Bosi (1992), quanto a isso, afirma que

[..] uma política de educação de um número alto de brasileiros talvez deva passar forçosamente pelos meios de comunicação de massa. O que não significa que são esses meios, na sua pura materialidade e quantidade, que vão transformar, no sentido positivo de humanizar e socializar, a mentalidade dos usuários. Eles a transformarão na linha determinada pela filosofia de valores própria do projeto político-social que os utilizar. Até o momento, essa linha tem sido neocapitalista modernizante, com fases mais ou menos acentuadas de conformismo ou inovação. Não se deve esperar da cultura de massas e, menos ainda, da sua versão capitalista de indústria cultural, o que ela não quer dar: lições de liberdade social e estímulos para construção de um mundo que não esteja atrelado ao dinheiro e ao status (BOSI, 1992, p.322).

Assim sendo, a vantagem que os meios de comunicação têm sobre o processo comunicativo da sociedade está atrelada ao seu domínio no campo econômico. Mesmo assim é difícil acreditar que esses mesmos meios poderiam trabalhar para disseminar uma visão de mundo que não esteja atrelada ao dinheiro. Seriamente, em um tempo em que o desenvolvimento tecnológico não possibilita o acesso à cultura de forma igualitária, é fundamental entender que todo esse poder é utilizado para produzir lucro e, ao mesmo tempo, propagar uma visão burguesa e capitalista da vida. Nas palavras de Cevasco (2001), isso é um sinal da sociedade que somos. Portanto, “O fato de que por mais que se desenvolvam estes meios, essa aplicação continua longínqua é uma exposição, um julgamento e uma condenação da qualidade dessa sociedade” (CEVASCO, 2001, p. 73)

Além disso, os meios de comunicação exercem um lugar fundamental no acesso à cultura e também no aprendizado da música. Destaca-se a internet, já que os outros meios não contam com tamanha liberdade de escolha por parte do usuário. Na internet é possível acessar o que quiser a qualquer hora, independentemente do local, o que possibilita ao usuário aprofundar-se naquilo que realmente interessa. Nesse ponto, um dos entrevistados chama a atenção para um aspecto que nos parece fundamental, a diversidade de mídias e o fato de que não há um direcionamento significativo dos sistemas. Nesses termos, o direcionamento significativo deveria vir de um sujeito que tivesse conhecimentos importantes para conduzir o usuário para ver e ouvir os produtos fundamentais para sua formação. Esta a situação está expressa na citação abaixo:

Cara eu fico o dia todo conectado, escutando música, *youtube* rodando o dia todo, tudo que eu estou fazendo, ou eu *tô* parando para apreciar ou eu *tô* deixando alguma

coisa rodar, conhecendo alguma coisa nova. Mas é daquele jeito *né* tem coisa demais, então tem hora que é difícil você garimpar o negócio. Se você procurar a música de alguém hoje na internet, você acha todo mundo tocando a música menos o cara que gravou a original, que gravou primeiro. A internet tem muita informação. Às vezes as menos importantes, menos relevantes vem em primeiro (R.C., 2017)

Grosso modo, se as ferramentas tecnológicas fornecem ao usuário a possibilidade de se libertar das amarras do Estado e da sanha de lucro do mercado, não fornecem direcionamentos que poderiam ser importantes na escolha do que procurar. Apesar da quantidade de materiais disponíveis, é preciso que o usuário saiba o que quer encontrar, e mais, é preciso compreender que os sistemas de busca trabalham com os resultados mais relevantes e isso, podem não ser necessariamente o que se procura. Isso se verifica nas aulas de música, já que, mesmo possuindo habilidades de manipulação dos recursos tecnológicos, os acadêmicos precisam ser direcionados para o que ver e ouvir para desenvolver suas habilidades musicais. Assim, a cultura musical precisa ser mediada para que os resultados do processo de desenvolvimento possam ser significativos.

Mas como estes meios de comunicação agem hoje? É certo que a produção e reprodução de produtos culturais influenciam a dinâmica cultural das comunidades. Durante a entrevista com R.C., foi discutido justamente esse ponto, pois, no entendimento dele, os eventos da cidade, principalmente a Expomontes<sup>27</sup>, estão adotando pouca variedade artística. De forma pontual, a avaliação é de que a festa abarcava vários estilos artísticos, disponibilizando espaço para o *rock* nacional, o sertanejo raiz, a MPB, o samba e vários outros e que, atualmente, todos os dias da festa são dedicados a apenas àqueles artistas que estão fazendo sucesso naquele momento. Hoje em dia, esse espaço é ocupado quase que exclusivamente pelas duplas sertanejas, pois garantem um maior número de público pagante e, portanto, maior lucro. Abaixo a avaliação do entrevistado.

A própria Expomontes que tem aqui que sempre foi uma coisa voltada para encher né, sempre veio coisa que estava rolando na mídia. Mas hoje em dia é uma coisa que (pausa) tem que ser super mídia mesmo. Igual a gente estava falando da Expomontes aqui, o que tem dessa música de massa é o que está tocando exatamente neste momento. Enquanto está tocando lá, está tocando no rádio e todo mundo *tá* pedindo. O negócio é muito rápido, nenhum ano dura, *né*. É uma música muito malfeita, já foi bem feita. Eu acho que ela já foi bem feita, mas hoje *tá* muito malfeita. É feita de qualquer jeito mesmo. Pega uma letra ali qualquer, vê que o refrão vai funcionar, solta e boas... (R.C., 2017).

---

<sup>27</sup> Exposição Agropecuária de Montes Claros. Tradicional festa que acontece todos os anos na cidade de Montes Claros-MG. Promovida pela Sociedade Rural de Montes Claros – MG, a festa dura cerca de uma semana, conta com *shows* musicais todas as noites e diversas oportunidades de negócio relacionados a agricultura e a pecuária.

Nesse sentido, os meios de comunicação também fazem parte do processo de legitimação do modo de vida burguês e do sistema capitalista. Essa legitimação acontece pela trama complexa que envolve a produção e a circulação de produtos culturais como filmes, novelas, músicas, programas de TV, propagandas e noticiários. Portanto, o sistema econômico e financeiro de um país reflete-se nas produções produzidas pelos meios de comunicação. Conforme a citação abaixo:

a cultura escolar e a cultura para as massas são formações institucionalizadas pelo Estado e pela empresa com o fim de transmitir conhecimento ou preencher horas de lazer de uma fração ponderável da população brasileira. São organizações modernas e complexas que administram a produção e a circulação de bens simbólicos. O seu crescimento tem uma relação direta com o crescimento econômico do país: a sua mentalidade básica, também. (BOSI, 1992, p. 322).

Dessa forma, a relação entre os meios de comunicação e a cultura popular pode ser considerada, em muitos casos, como negativa para a última. Na mesma medida, os meios de comunicação têm a possibilidade de fazer com que a cultura seja divulgada, conhecida e preservada, mas o que verdadeiramente se faz, na maioria das vezes, é ocupar as horas de lazer do trabalhador e explorar sua cultura. Assim, devasta o que a cultura popular tem de mais significativo que é justamente seus sentidos sobre a experiência do povo na sociedade. Conforme Bosi (1992),

A cultura de massa entra na casa do caboclo e do trabalhador da periferia, ocupando-lhe as horas de lazer em que poderia desenvolver alguma forma criativa de auto-expressão: eis o seu primeiro tento. Em outro plano, a cultura de massa aproveita-se dos aspectos diferenciados da vida popular e os explora sob a categoria de reportagem popularesca e do turismo. O vampirismo é assim duplo e crescente: destrói por dentro o tempo próprio da cultura popular e exhibe-se para consumo do telespectador, o que restou desse tempo, no artesanato, nas festas, nos ritos (BOSI, 1992, p.328-329).

Nesse ponto da discussão, seria comum concluir que os meios de comunicação seriam uma ameaça a cultura popular. Essa aculturação poderia chegar a tal ponto que a cultura popular poderia desaparecer e, como consequência, toda a experiência a ela ligada seria fadada ao esquecimento. Na verdade, essa desagregação da cultura popular está mais ligada às imposições do sistema capitalista do que ao contato do povo com os meios de comunicação, como bem explica Bosi (1992):

São, portanto, muito delicadas as relações entre cultura de massa e cultura popular. Do ponto de vista do dinamismo capitalista, a flecha parece sempre ir no sentido de uma desagregação da segunda pela primeira. Esse fenômeno existe, quer no plano moral, quer no plano estético, mas, como destribalização do índio, é fruto mais de uma investida técnico-econômica violenta do sistema capitalista do que de uma eventual exposição do primitivo ou do rústico a certas formas de cultura de massa (BOSI, 1992, p. 330).

Assim, engane-se, porém, quem acredita que o povo é passivo nessa relação com os meios de comunicação. Na verdade, o povo não pode ser considerado como uma massa não pensante, que segue os pensamentos que lhe chegam de maneira subserviente. Nesse contexto, são sujeitos que, independente de sua posição inferior na constituição da sociedade, também possuem a capacidade de julgar, avaliar, adotar ou rejeitar aquilo que lhe é apresentado. Efetivamente, o povo assimila tudo com o que entra em contato, mas não o faz de forma inadvertida, ao contrário, rejeita, incorpora e adapta a seu modo.

O povo assimila, *a seu modo*, algumas imagens da televisão, alguns cantos e palavras do rádio, traduzindo os significantes no seu sistema de significados. Há um filtro, com rejeições maciças da matéria impertinente, e adaptações sensíveis da matéria assimilável. De resto, a propaganda não consegue vender a quem não tem dinheiro. Ela acaba fazendo o menos quer: dando imagens, espalhando palavras, desenvolvendo ritmos, que são incorporados ou re-incorporados pela generosa gratuidade do imaginário popular (BOSI, 1992, p. 329). (Grifos do autor)

Partindo dessa perspectiva, os Estudos Culturais encaram o popular e o massivo não somente como lugar de reprodução ideológica, no qual a burguesia estabelece procedimentos de dominação do proletariado. Mas também como escritura legítima do processo de comunicação, no qual trabalham a história e a pulsão artística em conjunto, da mesma forma que na cultura erudita. Para Escosteguy (2010),

De uma forma geral, ou seja, com validade para ambos os itinerários, a noção de popular a partir do olhar dos Estudos Culturais não se refere diretamente às mercadorias produzidas pelas indústrias culturais, muito menos refere-se às tradições folclóricas. Ao invés, o popular refere-se a uma visão específica da relação entre povo e poder, a visão de onde e como o poder está localizado na vida das pessoas (ESCOSTEGUY, 2010, p. 118).

Essa concepção parte de duas vertentes, primeiramente, sob a perspectiva do conceito da hegemonia, buscando desviar-se da concepção de pensar o popular como bloco homogêneo de oposição, ligado ao pertencimento fixo de classe; e em segundo lugar, pensar nas diversas posições de enfrentamento cultural como classe, gênero e raça. (ESCOSTEGUY, 2010). Portanto, o que se quer é adotar uma perspectiva mais abrangente que desmistifique as relações de trocas culturais, tanto na medida em que trata o povo como submisso aos produtos culturais produzidos e divulgados pelos meios de comunicação, quanto na perspectiva de que esse mesmo povo se coloca sempre em uma posição de contestação. Sobre isso, Martin-Barbero (2015) diz que

Se algo nos ensinou é a prestar atenção à trama: que nem toda assimilação do hegemônico pelo subalterno é signo de submissão, assim como a mera recusa não o é de resistência, e que nem tudo que vem “de cima” são valores da classe dominante,



pois há coisas que, vindo de lá, respondem a outras lógicas que não são as da dominação (MARTIN-BARBERO, 2015, p. 114). (Grifos do autor)

Nesse viés, a manifestação do poder que se estabelece nos contextos sociais e políticos, solidifica-se na cultura quando determinada produto cultural se torna hegemônico. Ele estabelece aspectos de prevalência sobre os outros, o que revela uma vitória momentânea. No entanto, esta não é uma conquista que permanece, mas apenas um movimento que será em breve também vencido por outro. É nesse movimento, em que interagem diversos aspectos da relação entre cultura e sociedade, que o conceito de hegemonia de Gramsci lança luz ao processo cultural, pois nela há a participação dos sujeitos e atuação de forças que fazem e se desfazem na produção de sentidos diversos. Desse modo, o conceito de hegemonia possibilita

[...] pensar o processo de dominação social já não como imposição a partir de um *exterior* e sem *sujeitos*, mas como um processo no qual uma classe hegemônica, na medida em que representa interesses que também reconhecem de alguma maneira como seus as classes subalternas. E “na medida” significa aqui que não há hegemonia, mas sim que ela se faz e desfaz, se refaz permanentemente num “processo vivido”, feito não só de força, mas também de sentido, de apropriação do sentido pelo poder, de sedução e de cumplicidade (MARTIN-BARBERO, 2015, p. 112). (Grifos do autor)

Especificamente, é aqui que o conceito de hegemonia adquire fundamental importância para a compreensão do campo da cultura, em que os diversos produtos da indústria de entretenimento, nos seus mais variados formatos, não podem ser entendidos como meros acessórios na vida dos sujeitos. Eles são incorporados e vividos de tal forma que se tornam um sentido de realidade para a maioria das pessoas, “[...] um sentido absoluto por se tratar de uma realidade vivida além da qual se torna muito difícil para a maioria dos membros da sociedade mover-se, e que abrange muitas áreas de suas vidas” (WILLIAMS, 2005, p.53). É por isso que o modelo base e superestrutura, proposto por Marx, não é suficiente para compreender, por si só, as dinâmicas culturais do nosso tempo. Pois, não é a simples propagação de uma ideologia, que pressupõe uma imposição e uma manipulação específica, mas algo que faz parte realmente da vida das pessoas,

pois a hegemonia supõe a existência de algo verdadeiramente total, não apenas secundário ou superestrutural, como no sentido fraco de ideologia, mas que é vivido em tal profundidade, que satura a sociedade a tal ponto que, [...] constitui mesmo a substância e o limite do senso comum para muitas pessoas sob sua influência, de maneira que corresponde à realidade da experiência social muito mais nitidamente que qualquer noção derivada da fórmula de base e superestrutura (WILLIAMS, 2005, p. 51-52).

Assim sendo, em um curso superior de música, não é possível separar os acadêmicos de suas experiências culturais, sejam elas quais forem, pois, esses conhecimentos fazem parte desses sujeitos. Nessa circunstância, não se pode considerar que essas pessoas não

têm cultura, ou mesmo que são dominados pelos meios de comunicação. Muito acima disso, enquanto produção de sentido, essas experiências culturais são significativas para eles, porque justamente foi por meio delas que eles fizeram essa escolha. O professor, nesse sentido, utiliza suas referências culturais para ampliar as possibilidades musicais daquele acadêmico e não para subjugar-las.

Essa cultura disseminada pelos meios de comunicação é comumente chamada de cultura de massas, no entanto, Williams (2011) fornece subsídios para que se possa pensar esse termo, principalmente, no que tange a sua perspectiva de valor. Para ele, quando se fala em cultura de massas, estabelece-se uma hierarquização de culturas, pois o termo já indica que sua constituição não é positiva. Assim, as massas são sempre os outros, o que denota um posicionamento classista e preconceituoso, que considera os produtos culturais divulgados pelos meios de comunicação como parte apenas da vida dos outros, conforme exemplifica a citação abaixo:

Não acho que meus parentes, amigos, vizinhos, colegas, conhecidos, são as massas; nenhum de nós pode fazer isso ou faz. As massas são sempre os outros, que nós não conhecemos e não podemos conhecer. No entanto hoje, em nosso tipo de sociedade, nós vemos esses outros regularmente em sua infinidade de variações; fisicamente, estamos parados ao lado deles. Eles estão aqui, e estamos aqui com eles. E o fato de estarmos com eles é, é claro toda a questão. Para outras pessoas nós também somos massas. Massas são as outras pessoas (WILLIAMS, 2011, p.325).

Então, a concepção de cultura de massa carrega o preconceito de certo grupo social que se considera superior aos outros e que se considera munido do poder de definir o que é ou não cultura. Os participantes desse grupo consideram que os outros são simplesmente tocados ao sabor da indústria, uma massa que não pensa e que é o tempo todo tutelada por outros. É, portanto, uma concepção é comumente relacionada às classes trabalhadoras que, pelo seu pouco valor social, devem ser afastadas por seus gostos e hábitos inferiores. Nos termos de Williams (2011),

No entanto, massas era uma palavra nova para turba, e as características tradicionais da turba foram mantidas em sua significância: ingenuidade, volubilidade, preconceito de rebanho, vulgaridade de gosto e de hábitos. As massas, por essa evidência, formaram a ameaça perpétua a cultura. Pensamento de massa, sugestão de massa, preconceito de massa, ameaçariam subjugar os considerados pensamentos e sentimentos individuais (WILLIAMS, 2011, p.324).

Grosso modo, o fenômeno de difusão massiva de objetos artísticos é visto como ameaça ao mundo da cultura. Neste sentido, os meios de comunicação e as massas estariam contaminando o “bom gosto”. No entanto, não consideram que, na maioria das vezes, essa parte da sociedade, considerada como massa, não teve acesso aos objetos culturais denominados

“eruditos” e, por isso, seu gosto reflete uma seleção daqueles, que eles tiveram acesso pelos meios de comunicação. Trata-se, portanto, de um posicionamento que insiste na possibilidade inverossímil de que se possa gostar daquilo a que nunca se teve acesso. Na verdade, o que Williams (2011) quer mostrar é que não existem massas, mas sim outros humanos, os quais, não se conhecem, mas que partilham do mesmo espaço social. Então, o que se faz é interpretar os outros com fórmulas pessoais, desprezando o fato de que todos estão sendo massificados o tempo todo.

A proposta de Williams (2011) para o problema da cultura é o estabelecimento de uma cultura comum. Essa é uma concepção de sociedade verdadeiramente democrática, solidária e igualitária, na qual todos teriam acesso a qualquer bem cultural independentemente de sua classe social, ou qualquer outra característica. Trata-se de uma cultura para a expansão da consciência da sociedade em geral. Assim, a expectativa é de que não haja uma separação hierárquica entre cultura erudita, ou popular, ou massiva, mas cultura de todos e para todos. No entanto, o autor não quer se perder na utopia e aponta o quanto tal perspectiva seria difícil e problemática. Para ele, “uma cultura em comum, em nossos dias, não será a simples sociedade tudo em todos do sonho antigo. Será uma organização muito complexa exigindo ajuste e redesenho contínuo” (WILLIAMS, 2011, p. 356), ou seja, a cultura comum só poderia se realizar em uma sociedade transformada. Apesar do aparato tecnológico que poderia facilitar sobremaneira a realização dessa concepção, pode-se perceber o quanto estamos longe de algo assim, principalmente no Brasil, que é marcado por graves problemas políticos e econômicos, bem como os altos graus de desigualdade social, preconceito e discriminação.

Se há impedimentos de diversas ordens na possibilidade de os meios de comunicação promover o acesso à cultura de forma igualitária vamos analisar o papel das instituições neste processo.

#### **5.4. As Instituições Educacionais e o Acesso à Cultura**

As entrevistas indicaram que os acadêmicos dão ênfase a suas instituições formadoras: à família, às instituições religiosas, ao conservatório de música e à própria universidade. À família como o berço dos primeiros contatos, no qual as atividades e as celebrações se relacionavam com a prática musical; ao conservatório como espaço de ampliação dessas referências culturais; e à universidade como a oportunidade de compreender música além de uma perspectiva geral, ou seja, seus aspectos técnicos específicos.

Iniciamos com a família, que pode ser definida como núcleo social de pessoas unidas por laços afetivos, que geralmente compartilham o mesmo espaço e mantém uma relação solidária (HOUAISS, 2017). Na verdade, são geralmente os pais, as mães e os filhos, e ainda outros membros como, avós, tios, primos e sobrinhos. Exatamente nesse contexto é que estão as primeiras experiências no campo da cultura, muitas vezes as mais marcantes. Tal assertiva é comprovada pelos excertos abaixo:

Mas eu creio que essa paixão pela música veio mais pelo lado do meu tio, eu via ele sempre estudando música desde o início eu sempre criei aquela vontade de querer tocar também (L.F., 2017).

Meu pai tinha uma vitrola, e ele tinha discos antigos, ele colocava todos os filhos ao redor, colocava o disco e deixava a gente ouvindo isso. Não podia conversar no momento que estivesse ouvindo. Eu colocava música de banda, de orquestras, de duplas, músicas boas, sabe (pausa) A gente ia pegando este gosto. Essa vivência musical começou dentro de casa, se meu pai não tivesse introduzido isso na gente, a gente não teria interesse (R.E., 2017).

Era mais o ambiente, o convívio. Porque sempre tinha as folias nas casas das tias, dos avós, dos vizinhos, sempre tem. (A.C., 2017).

Dessa forma, a oportunidade de conviver com a música, em uma atividade comum das relações sociais, suscita o desejo de conhecer mais e aprender a se expressar de forma similar a dos familiares. Certamente, a atenção que se volta para tio que estuda música, para a vitrola dos pais, para as celebrações culturais na casa dos familiares, conduz a um desejo pessoal de imitação. Mas esse desejo, muitas vezes, não surge apenas de uma inspiração pessoal, mas da própria vontade dos pais que querem, de alguma maneira, influenciar a formação dos filhos. Contata-se, nesse universo, que a família vê alguma importância na prática da música e, por assim pensarem, desejam compartilhar esta experiência. Essa concepção é confirmada pelos excertos abaixo:

Então meu pai me passava o “Bona” e tomava os exercícios de mim todos os dias. A gente cantava, solfejava e tinha a divisão rítmica, ele ficava contando o tempo e a gente tinha que cantar dentro do tempo, solfejar (pausa) uma coisa que até me ajudou depois no canto, que foi o solfejo (R.E., 2017).

Desde quando eu tinha 11 de idade minha mãe me obrigou a entrar no conservatório, né, acabei entrando a força mesmo. Depois eu comecei a gostar e tal e desde o momento que eu entrei, comecei a praticar mais (R.C., 2017).

A gente poderia até ver a banda, mas não teria este interesse. Na verdade, a minha família colocou a gente dentro desse... (R.E., 2017).

Nesse sentido, pode-se concluir que a experiência com a música é algo positivo para os pais e que, por isso, eles desejam compartilhá-la. Além disso, o desejo desses pais teve acolhimento por parte dos filhos, mesmo que no início tenha havido certa resistência. E foi a

partir dessa primeira experiência que se foi desenhando o caminho para a graduação em música. O fato é que, no que tange ao acesso à cultura, a família é fundamental, principalmente quando se fala de cultura em um sentido amplo, no entanto, o acesso à cultura por meio da família também está submetido às condições pessoais de cada um, de modo que, aqueles que não tiveram essa experiência podem enfrentar dificuldades para fornecer isso aos filhos.

Além da família, a igreja também aparece como uma instituição relevante na formação de músicos e na própria manutenção de uma cultura musical. Destaca-se, principalmente, a manutenção de corais, grupos musicais, bandas e orquestras. Não apenas como um lugar de prática musical, mas também de ensino de música, muitas vezes, semelhante ao ensino em escola especializada. R.E. apresenta como foi sua formação musical na igreja, conforme trecho abaixo:

Sim, eu faço música na igreja. Na verdade, a nossa musicalização se iniciou na igreja, *né*, hoje a banda de música foi substituída por uma orquestra. Aí ampliou, colocou instrumentos de corda, outros instrumentos, porque era limitado, *né* [...]. Sim, na igreja Assembleia de Deus Missão, começa com musicalização de 8 até os 10 anos com flauta doce, quando a criança completa 10 anos, se ela tiver interesse em pegar um outro instrumento, ela faz aula (interrupção) ela faz aula teórica durante seis meses, depois ela concilia a teoria com algum instrumento que ela queira. Os instrumentos são sempre aqueles que podem compor a orquestra. Na época que era banda a musicalização vinha de uma forma diferente (R.E., 2017).

Talvez haja aí uma compreensão de que a música é fundamental para o culto religioso, tão fundamental que exige uma formação específica dentro da própria igreja, com aulas de musicalização e de prática instrumental. Aliás, é o estabelecimento de uma cultura que envolve a prática musical dentro da prática religiosa, de tal modo, que se desenvolve uma relação profunda e comprometida com a instituição religiosa. Além disso, a prática musical na igreja é também um espaço de descobertas de talentos e de experiências que marcam a vida de tal modo que se tornam fundamentais para as decisões importantes. Comprovamos isso no trecho abaixo:

Aí em um destes eventos durante o ano de 2012 descobriram que eu cantava. Aí pediram para eu fazer uma participação neste concerto cantando, solando duas músicas. Eu estava tocando violoncelo, me levantei e fui cantar, um evento importante da igreja que fecha o ano. Aí foi praticamente quando eu iniciei, que eu vi o que eu queria. Por mais que todas as vivências musicais que eu tinha, eu ficava muito instável entre violoncelo, saxofone (pausa). Essa coisa de vivências vários instrumentos, eu nunca sabia o que eu queria de verdade, o que eu queria seguir. Foi aí que eu descobri que eu queria ser uma professora de canto, me realizar através do canto, foi um evento bem bacana, teve um retorno bem bacana (R.E., 2017).

Destaca-se, ademais, que embora a formação em uma instituição religiosa seja fundamental para a experiência de alguns acadêmicos, ela tem motivos alheios ao acesso à

cultura. A instituição religiosa vê a música, e a arte em geral, como formas de culto a um deus e não como uma experiência fundamental para a vida. Desse modo, o acesso à cultura se dá na medida em que a arte possibilita o culto e as regras morais pré-estabelecidas e, ao mesmo tempo, afasta e nega o que lhe é contrária. É preciso, ainda, refletir sobre a possibilidade de a instituição utilizar a música como forma de estabelecer o domínio sobre a cultura a que os fiéis têm acesso. Nesse sentido, estaria sendo usada para opressão e domínio, dificultando, e, portanto, não colaborando com o estabelecimento de uma cultura comum. Assim, apesar da importância dessas instituições na formação de acadêmicos de música, o modelo delas não é adequado a um sistema de acesso livre e democrático.

Além da família e da igreja, os acadêmicos também falaram sobre seus pontos de vista em relação à escola, mais especificamente sobre o ensino básico. Os acadêmicos apresentaram várias críticas referentes à forma como a área de artes/música é abordada no currículo. Nesse momento de formação, a maioria deles já frequentou o ambiente escolar em diversas atividades da própria universidade e constataram os problemas referentes à área. De forma geral não há, especificamente, a disciplina de música, nem nas escolas da rede estadual, nem nas da rede municipal de educação de Montes Claros. Existe nas escolas a disciplina de Artes, que tradicionalmente era chamada de Educação Artística, que propõe uma vivência artística generalista. Assim, são habilitados para trabalhar com a disciplina de Artes nas escolas de ensino básico os licenciados em Educação artística, Artes Visuais, Música, Teatro e Dança. No entanto, a área de Artes Visuais tem uma participação maior na escola básica. Desse modo, a escola com seus professores, alunos, direção, e supervisão escolar não estão acostumados a aulas de música. É comum, professores de artes das escolas da região de Montes Claros serem formados apenas em Artes Visuais<sup>28</sup>, conforme citação abaixo.

Na escola mesmo, único problema que eu vejo na escola, tem apenas um professor para dar Artes, mesmo assim artes visuais e olhe lá. Não chega a ser tratada a questão do teatro, de música, ou até mesmo a dança (L.F., 2017).

Ademais, a carga horária destinada à disciplina de Artes é bastante reduzida. Nos anos finais do ensino fundamental e no ensino médio, com uma ou duas aulas por semana, e dificilmente é contemplada em todos os anos de escolaridade. Nas etapas anteriores, a disciplina

---

<sup>28</sup>Apesar de não terem sido encontrados trabalhos publicados tratando do perfil de formação dos professores de artes que atuam no sistema educacional estadual e municipal, na cidade de Montes Claros, supomos que os dados devem ser semelhantes aos apresentados por Penna (2002) para a cidade de João Pessoa – PB. No artigo, “Professores de música nas escolas públicas de ensino fundamental e médio: uma ausência significativa” publicado pela Revista da ABEM – Associação Brasileira de Educação musical – número 7, em 2002, a autora apresenta que a quantidade de professores de música no sistema educacional daquela cidade é de 4,8% no ensino fundamental e 10% no ensino médio.

é ministrada pelo próprio professor regente de turma, que quase sempre, não tem formação superior na área. Estas afirmações podem ser verificadas já no texto do PCN – Parâmetros Curriculares Nacionais 1996-Artes (1996) e nas propostas curriculares do Sistema Municipal de Estadual (CBC) de ensino<sup>29</sup>. Tais constatações nos levam a pensar sobre o papel da escola na sociedade brasileira e como, frequentemente, o direito a cultura é negligenciado pelo estado. Partindo dos apontamentos de Bosi (1992), pode-se dizer que é necessário urgentemente pensar a arte no currículo escolar de forma a oferecer um sistema de ensino verdadeiramente democrático. Nesse sentido,

A escola fundamental (hoje atando o primário e o ginásio antigos) e o colegial deveriam ser, em um regime plenamente democrático, uma via de acesso sempre renovada à Natureza, uma introdução larga ao conhecimento do Homem e da Sociedade, uma ocasião constante de desenvolvimento da própria linguagem, como expressão subjetiva e comunicação intersubjetiva; enfim, um despertar para o que de mais humano e tem produzido a imaginação plástica, musical e poética no Brasil ou fora do Brasil. Este ideal, que forma o ser consciente das conquistas do gênero humano, não pode ser barateado nem trocado por esquemas inertes ou migalhas de uma informação científicas ou histórica (BOSI, 1992, p.340).

Além disso, há uma tradição escolar que não dá o devido valor a disciplina artística e, com efeito, ela é considerada como um passatempo para as crianças e para os outros profissionais da escola, um horário no qual eles podem descansar das matérias realmente sérias. Outrossim, a ênfase só acontece nas celebrações de datas comemorativas, nas quais, os professores de Artes Visuais utilizam de suas habilidades para a ornamentação dos espaços festivos e os professores de Música, de Teatro e de Dança organizam as apresentações artísticas (BARBOSA, 1989). Assim, o professor de música que inicia sua atuação no contexto de ensino fundamental acaba se sentindo desvalorizado. E isso é demonstrado abaixo.

E eu era acostumada a dar aula particular. É muito diferente de te jogar em uma escola pública no ensino básico. Falar que eu quero ir para o ensino básico eu não quero [...]. Na escola mesmo, os professores são contratados e às vezes tem que organizar só as festinhas de quadrilha, homenagem para os dias das mães. Para isso o professor de música serve (C.A., 2017).

---

<sup>29</sup> Cf. BRASIL. Secretaria de Ensino Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: arte**. Brasília, 1997.

MINAS GERAIS, Secretaria do Estado da Educação. **Proposta Curricular do Ensino Fundamental Artes – CBC Artes**. Disponível em: <[http://crv.educacao.mg.gov.br/sistema\\_crv/banco\\_objetos\\_crv/%7BE9F7E455-BC41-480C-BB41-6BC032BE8999%7D\\_livro%20de%20artes.pdf](http://crv.educacao.mg.gov.br/sistema_crv/banco_objetos_crv/%7BE9F7E455-BC41-480C-BB41-6BC032BE8999%7D_livro%20de%20artes.pdf)>> Acesso em: 03/04/2018

MONTES CLAROS, Secretaria Municipal de Educação. **Proposta Curricular Ensino Fundamental Anos Finais**. 2012.

Diante disso, parece haver certo desânimo com a profissão de professor de música na escola básica, pois são muitos os desafios a serem superados, desde a questão curricular que dificulta o desenvolvimento de aula de música, até os desafios próprios da profissão, principalmente em escolas públicas, a saber: violência, falta de apoio dos pais, baixos salários, jornada dupla etc. Por isso, é comum, ouvir dos estudantes, a afirmação de que não querem se dedicar à licenciatura, que não é uma boa profissão, que não há retorno financeiro satisfatório e há péssimas condições de trabalho, sobretudo na área de música. Essa visão é explicitada no trecho abaixo.

E um pouco de frustração em relação à escola mesmo, ao ambiente escolar. Quando a gente tem pleno conhecimento que a gente vai ser um professor, pode ser do seu instrumento ou um professor de educação básica de escola regular. Quando você entra na escola você percebe uma desvalorização muito grande em relação à aula de música. É uma aula de recreação, mais um recreio, isso não é só pelos alunos é também pela direção escolar, pela cabeça das pessoas. Esta desvalorização ao conteúdo de música me frustrou muito, pelo fato de não haver um incentivo, não haver um apoio, não haver recursos (R.E., 2017).

Nesse ponto, revela-se um impasse entre o acadêmico de música e o que as instituições esperam dele, que se assemelha ao impasse, relacionado ao que o acadêmico espera da universidade. Certamente, a escola básica espera que esse acadêmico atenda a festas e comemorações escolares, enquanto ele acredita que tal orientação é uma desvalorização. Por outro lado, a universidade espera que os estudantes aprendam a música erudita, enquanto eles esperam que o repertório ensinado na universidade atenda às suas concepções estéticas. Nesse percurso, o dilema que se coloca é se as instituições devem tratar essa relação com a música considerando os alunos como clientes e os professores como fornecedores de serviços. Nesse viés, um cliente paga para ter aquilo que ele deseja e, nessa relação, caso não seja fornecido o combinado temos uma inadequação. Por outro lado, o estudante precisa ter aquilo que a sociedade e as instituições acreditam que ele deva ter. Então como fica a coerência do acadêmico de música nesse contexto?

Esse debate está relacionado a quem é o sujeito neste processo: o acadêmico ou o professor? E em qual momento acontece essa redução: quando a música é tratada com desprezo na escola ou na proposta acadêmica que não leva em consideração as preferências musicais dos universitários? Nos dois casos temos as instituições educacionais iniciadoras de um processo de seleção do que é ou não importante, levando em consideração uma visão específica sobre a realidade. Nessa direção, a escola trata o processo educativo como formação de mão de obra para sociedade, e, por conseguinte eleva sua atenção para as disciplinas “mais úteis” como Língua Portuguesa e Matemática. Desse modo, ao reproduzir o modo de pensar utilitarista e



capitalista, não permite o acesso à cultura aos que frequentam esse espaço. Por outro lado, a universidade faz uma seleção do que deve ser conhecido e muitas vezes pode não levar em consideração o que o universitário espera da proposta curricular. No entanto, as opiniões dos entrevistados mostram que as situações não são iguais, pois a universidade é colocada como fundamental no acesso à cultura, enquanto na escola eles não se sentem bem recebidos e valorizados. O que mostra que na visão dos acadêmicos a universidade funciona como uma saída crítica para o reducionismo da cultura hegemônica, enquanto a escola aparece excluindo os indivíduos e perpetuando desigualdades.

Ademais, ao refletir sobre o papel da escola, é necessário salientar que a escola pública só depois da promulgação da Constituição Federal de 1988, iniciou seu processo de universalização, ao tentar garantir a todos, independente da origem e condições econômica, o acesso ao ensino público e gratuito. Além disso, só recentemente tornou obrigatório o ensino de cultura afro-brasileira e indígena<sup>30</sup>, bem como o conteúdo de música<sup>31</sup>, filosofia e sociologia nas escolas<sup>32</sup>, ou seja, mesmo apresentando avanços recentes, o ensino público no Brasil tem refletido práticas de formação que negligenciam os aspectos culturais e impedem o acesso democrático de todos aos bens culturais disponíveis. Posto isso, a preocupação se estabelece principalmente em relação às classes menos favorecidas, que normalmente não tem disponíveis para si sequer os bens materiais básicos para prover a própria sobrevivência, quanto mais recursos para investir em cultura.

Prosseguindo a análise sobre as instituições, o conservatório de música também se apresenta como um local de fundamental importância para os acadêmicos. Mesmo àqueles que tiveram seu primeiro contato com a música na família ou em outros grupos, citam o CELF como fundamental para seu acesso à cultura e para seu aperfeiçoamento musical. Exceto o entrevistado que aprendeu música sozinho, todos os outros, em algum momento, tiveram a experiência de estudar nessa escola que é especializada no ensino de música. Essa experiência normalmente é marcante para o estudante de música e a citação abaixo ilustra isso.

---

<sup>30</sup>Lei 11.645 de 10 de março de 2008. Altera a Lei 9.394 de 1996 para incluir no currículo oficial de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”. Cf. [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2007-2010/2008/Lei/L11645.htm#art1](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2008/Lei/L11645.htm#art1).

<sup>31</sup>Lei 11.769 de agosto de 2008. Acrescenta o parágrafo 6º ao artigo 26 da Lei 9.394 de 1996 “Obrigatoriedade do conteúdo de música. Essa lei foi alterada pela Lei 13.278 de 2016 para incluir também o ensino de artes visuais, dança e teatro.

<sup>32</sup>Lei 13.415 de 2017. Acrescenta o artigo 35-A a Lei nº 9.394 de 1996 para definir que a Base Nacional Comum Curricular referente ao Ensino Médio incluirá obrigatoriamente estudos e práticas de educação física, arte, sociologia e filosofia.

Desde o momento que eu entrei no conservatório eu decidi que eu queria realmente tocar. O ambiente ali já me transformou, não tinha plano de entrar, entrei praticamente obrigado, mas quando eu entrei lá. (R.C., 2017).

De forma especial, é um local em que, muitas vezes, os alunos entram pela primeira vez, em contato com estilos musicais que não tem espaço significativo nos meios de comunicação, como alguns compositores brasileiros e estrangeiros. Esse contexto é um momento de descoberta das possibilidades sonoras na música que permite a ampliação dos horizontes. Certamente, é um ambiente no qual circulam vários músicos de todas as partes da cidade e de cidades vizinhas, com diversos itinerários formativos. Tal premissa confirma-se nos trechos abaixo:

Quando eu entrei no conservatório que eu conheci música erudita, aí comecei a interessar por música clássica, aí escutava muita música clássica. Então isso me ajudou a abrir os horizontes para um novo gênero musical (R.E., 2017).

Cara eu acho que não, a partir do momento que eu entrei no conservatório você começa a conhecer mais coisas, mas mesmo assim não é tanta coisa não, você conhece uma coisinha ali, uma coisinha acolá. [...] Até os 11 anos, que foi quando eu entrei no conservatório não tinha música, você tinha acesso ao que está tocando em rádio. Você tem acesso ao que está na TV e tudo mais. A partir do conservatório, a partir dos 11, 13 anos de idade eu tinha acesso. (R.C., 2017).

Decisivamente, a experiência no conservatório influencia de maneira importante o gosto musical dos alunos, que passam a compreender a música de maneira mais profunda, valorizando certos aspectos da produção sonora que antes não eram valorizados. No entanto, a experiência nessa instituição também é marcada por rupturas e desencontros que dificultam uma vivência constante. Uma delas é a necessidade de trabalhar, que força o aluno a abandonar o curso ou mesmo escolher apenas algumas disciplinas para cursar. Isso aconteceu com R.C., conforme trecho citado abaixo, que ficou vários anos no CELF devido a sua dificuldade em fazer todas as disciplinas exigidas pelo curso. Nesse caso, porém, a experiência se tornou positiva, pois possibilitou um desenvolvimento técnico mais elaborado.

Eu formei no violão popular e se não me engano eu fiz oito anos de violão clássico no conservatório. Como tinha muita matéria e eu já estava trabalhando eu fazia só o violão mesmo. Ai todo ano eu “bombava” e ficava no mesmo período. Eu fiquei oito anos só nisso aí, todo ano eles falavam que iam me tirar, mas acabava não saindo, eu continuava fazendo aula, era com Tião<sup>33</sup> né. Aproveitei as aulas o tempo que deu para aproveitar foi oito anos (R.C., 2017).

Essa ruptura também pode acontecer por outros fatores como outros itinerários formativos. É o caso de C.A., cuja situação está explicitada na citação abaixo, que foi forçada a paralisar sua formação devido ao curso superior em Biomedicina que já havia iniciado. De

---

<sup>33</sup> Tião Andrade: Professor, Interpretador e Arranjador. Atua no curso técnico de violão CELF – Montes Claros – MG.

fato, o curso técnico de violão demanda tempo disponível e dedicação para que se possa adquirir conhecimentos suficientes para uma boa formação musical.

Desde os 11 anos eu já comecei a fazer o conservatório [...] eu fiz e formei o violão popular, depois eu fiz o violão clássico, que é o curso técnico de três anos, só que eu tive que parar ele, eu fiz um ano e meio, parei, porque eu fazia outra faculdade, biomedicina (C.A., 2017).

Como estamos discutindo aqui o acesso à cultura e já apontamos acima a importância do conservatório como uma instituição que possibilita o acesso à cultura através do oferecimento de aulas de vários instrumentos musicais, bem como a realização de diversas apresentações artísticas, verificamos que as questões geográficas também influenciam negativamente, pois o CELF é a instituição pública mais tradicional de ensino de música na região do norte de Minas mas, no entanto, só funciona na cidade de Montes Claros – MG, e em um anexo na cidade de Bocaiúva – MG. Sendo assim, os moradores de outras cidades precisam se deslocar para essas cidades se desejarem compor o quadro de discentes da instituição. Acontece que mesmo conseguindo ter acesso às aulas no CELF, a experiência pode ficar limitada para aqueles que não moram na cidade. Esse fato é comprovado pela citação abaixo.

[...] eu participei do conservatório, mas eu ia apenas uma vez por semana. Eu não morava nessa cidade então eu vinha só fazer conservatório. Então eu vinha uma vez por semana e as apresentações eu não acompanhava. Eu não ficava lá vendo o clima, o pessoal que fazia teatro, que fazia dança. Então era só relacionado à música mesmo (A.C., 2017).

Por fim, a instituição mais debatida com os acadêmicos foi a Unimontes. De forma pontual, a universidade aparece como uma das principais fontes de acesso à cultura para os acadêmicos entrevistados. Na verdade, se a família é a responsável pelos primeiros contatos com a linguagem artística; se a igreja e o conservatório foram lugares onde a experiência se solidificou na forma de um aprendizado mais consistente relacionado à prática instrumental e em grupo; é na universidade que todas essas experiências se materializam, na busca por uma formação superior que já se relaciona a um desejo de se dedicar a música de maneira profissional.

Se as outras instituições não puderam oferecer um amplo repertório cultural na formação básica, é na universidade que os acadêmicos tiveram a oportunidade de encontrar o que lhes foi negligenciado. A questão que se coloca é a seguinte: Não seria o acesso à cultura, em qualquer das suas variações, um direito de todos os sujeitos, independente do seu desejo profissional? Melhor dizendo, será que a diversidade cultural que os acadêmicos do curso de

música da Unimontes têm acesso não seria algo que deveria estar disponível para todos desde a educação básica? Pela fala dos acadêmicos esse contato com o universo acadêmico operou uma transformação no modo de entender a música. Essa questão foi apresentada pelos entrevistados nas seguintes manifestações.

Hoje eu tenho acesso a diferentes estilos de música que eu nem sonhava (pausa) que eu nem imaginava. Tanto que meu gosto musical mudou muito depois que eu entrei para Universidade. [...] Bom hoje que eu estou aqui na faculdade eu vejo essa gama enorme de informações de apresentações de estilos de música, formas de tocar formas de aprender e eu não tive essa formação nem no conservatório, nem em casa com professor particular. Então acaba que é aqui mesmo que eu estou vendo faltou muito (L.F., 2017).

Qualquer coisa de acesso a qualquer arte diferente era mais relacionado à igreja, quando havia eventos diferentes e tal. Quando eu entrei para a faculdade que eu tive acesso, aí eu comecei a assistir peças teatrais, comecei a assistir concertos. Teve a filarmônica de Minas Gerais que teve aqui e eu fui. Eu comecei a participar de *Masterclass* com professores diferentes. Quando tinha um evento de balé ou algo diferente eu ia, mas por mim mesma, por ter me interessado (R.E., 2017).

Essa é uma reflexão constantemente retomada pelos acadêmicos, referindo-se a questão da falta de acesso à cultura. Nessas condições, o repertório diferenciado, proporcionado pelas aulas na universidade, possibilita uma nova compreensão sobre a linguagem artística e musical. Da mesma forma, o encontro com a obra de determinado artista conduz a uma reflexão sobre o papel da música na própria vida. E de forma contundente um estranhamento inicial que acarreta em um “abrir a mente”, uma condição de se tornar mais receptivo a diversidade. Tal questão foi abordada, no excerto abaixo:

Eu peguei este repertório e eu levei para casa e fiquei ouvindo, durante dias, achei tão diferente do que eu escutava. A gente fez uma apresentação sobre Elis Regina e eu fiquei pensando, como eu não descobri isso aqui antes, como eu não ouvia isso, sabe, eu gosto de *gospel*, mas eu fiquei muito presa a isso e eu não conheci coisas diferentes. Foi este repertório da universidade que abriu minha mente. Até no erudito também quando eu tinha que estudar as peças clássicas, eu tinha que pesquisar, isso abriu muito a minha cabeça (R.E., 2017).

Nesses moldes, não é apenas uma condição que se estabelece nas aulas, durante os trabalhos acadêmicos, é todo um processo que envolve projetos, eventos e concertos. O curso de música, mantém vários projetos e programas institucionais ligados a Pró-Reitoria de Extensão, que proporcionam a oportunidade de os alunos participarem de várias atividades artísticas que envolvem desde a participação nas apresentações até a apreciação musical. De modo especial, há todo um contexto da atividade acadêmica que favorece o encontro dos sujeitos com a música. Essa visão é ilustrada pela fala de R.E. abaixo:

Eu acho que o principal hoje é a universidade, pelos programas, projetos que oferece e tudo mais. Por que ela realiza eventos culturais. Porque a cidade não realiza eventos

deste tipo. A universidade junto com os professores está sempre fazendo eventos. Seminários, eventos, concertos (pausa) então a universidade hoje é o que mais me interliga a isso (R.E., 2017).

A universidade por ser a instituição que forma os profissionais para a atuação na sociedade ocupa lugar de destaque, influenciando na reprodução de uma visão de cultura. As outras instituições, por mais que tenham importância fundamental para os acadêmicos aqui apresentados, não possuem a mesma força ideológica que a universidade, tal qual como assevera Bosi (1992),

Nesta complexa gama cultural, a instituição existe (no sentido sociológico clássico do termo), isto é, as manifestações são grupais e obedecem a uma série de cânones, mas elas não dispõem da rede de poder econômico vinculante, nem de uma força ideológica expansiva como a Universidade e as empresas de comunicação. São microinstituições, dispersas no espaço nacional, e que guardam boas distâncias da cultura oficial. Servem à expressão de grupos mais fechados, apesar de seus membros estarem também expostos à cultura escolar ou aos meios de comunicação de massa (BOSI, 1992, p. 323).

Mas qual seria, portanto, a cultura disseminada pela universidade no seu processo de formação profissional? Apesar de contemplar aspectos da cultura popular em seu currículo, o curso de música da Unimontes dá ênfase à cultura denominada erudita. Nesse sentido, Willians (2005) afirma que o ponto chave dessa discussão é a seleção, ou seja, o processo humano e social que determina qual desses conteúdos são escolhidos e enfatizados enquanto outros são excluídos e negligenciados. Nesse processo de seleção, a universidade pode privilegiar determinados grupos sociais e suprimir outros. Assim, a universidade, enquanto instituição que detém grande poder de influência na sociedade, pode agir reproduzindo e transmitindo a cultura dominante. Conforme Williams (2005), “As instituições educacionais são geralmente as principais agências de transmissão de uma cultura dominante e eficaz, e essa é agora uma atividade tanto econômica quanto cultural prioritária; na verdade, são ambas ao mesmo tempo” (WILIAMS, 2005, p.54).

Nesse sentido, há também questões relacionadas às diversas perspectivas culturais que se contrapõem no ambiente universitário, principalmente em relação a professor e aluno. A princípio, havia a hipótese de que esses conflitos seriam bastante expressivos devido a variedade das experiências anteriores dos acadêmicos e a estrutura impositiva em relação à cultura erudita. Porém, as entrevistas revelaram que na maioria das vezes a cultura erudita não é imposta, mas utilizada como forma de se estabelecer uma crítica a proposta reduzida da música nos meios de comunicação. Todos os entrevistados, ao serem perguntados se haveria algum conflito em relação a sua vivência musical e aquela que é proposta pelo curso de música, responderam que, na verdade, a vivência acadêmica foi fundamental para o acesso à cultura e

uma postura crítica em relação à indústria da música. Os fragmentos abaixo mostram, que apesar de alguma dificuldade, a relação com a música erudita é positiva.

Eu gosto, quando eu tinha mais tempo eu escutava sempre, todos os dias. Eu escutava bastante, tem alguns estilos que não, igual por exemplo (pausa) O barroco eu sou fã, tem alguns que eu já escuto com mais dificuldade. Igual Stravinsky, tem algumas músicas que eu acho estranho, mas eu gosto de música erudita. (C.A., 2017).

A erudita é uma vertente da música que é o berço do canto porque eu acho que as técnicas de canto lírico me ajudaram muito. Até porque eu nunca tinha feito aula de canto. Aqui eu descobri deficiências que eu tinha na voz, pude me cuidar, pude me tratar. Essas técnicas colocaram minha voz no lugar correto. Eu tenho uma paixão particular sobre este tipo de música para apreciar, para ouvir. (R.E., 2017)

A ideia seria ser professor de música na faculdade, então o repertório seria este erudito. Eu acho que a obra violonística atual está tudo nela, *né*, a questão técnica, o conhecimento musical, coisa para analisar. Tem muita coisa, *né*. Eu penso muito estudar isso para estar preparado. (R.C., 2017)

Todavia, percebe-se que em alguns contextos, dependendo dos professores e das expectativas dos acadêmicos, pode haver esse conflito mesmo de forma velada como mostra a seguinte fala:

O repertório que eu comecei a estudar foi mais para o clássico mesmo. Minha opinião é que é um repertório importantíssimo para a formação do violonista clássico, sem sombra de dúvida. O cara absorve muita técnica, a leitura rítmica e melódica da partitura. Quando eu comecei a estudar, eu não sei hoje em relação aos outros professores, era só para o clássico sabe, o popular ficava bem deficiente (A.C., 2017).

Por outro lado, é preciso compreender que o fato de a universidade fazer uma seleção do que tem relevância enquanto processo de experiência musical não é um problema. Os entrevistados relevaram acima que, uma vez na universidade, eles conseguiram acesso sólido à cultura, ou seja, foi nesse espaço que o aprendizado e a identidade pôde se construir de forma consistente, de modo que, ao invés de ser um instrumento de repressão contra o popular, a universidade se apresenta como espaço de ampliação das referências e construção de conhecimentos. Desse modo, o acadêmico pode conhecer e experimentar todos esses processos na universidade, e pode voltar para outros espaços e compartilhar isso com quem ele queira. Ora, ao que tudo indica, é na universidade que o problema do acesso à cultura pode almejar uma saída, ou seja, é lá que os sujeitos podem ter acesso à produção erudita e incorporá-la a sua identidade, se assim desejar. De modo consequente, os pobres e os excluídos são fortalecidos em suas lutas diárias por melhores condições de vida, liberdade e igualdade de oportunidades.

O curso de Música está também unido ao de Artes Visuais e ao de Teatro. Os três funcionam ligados ao mesmo departamento e ocupam o mesmo corredor no primeiro andar do

Centro de Ciências Humanas da Unimontes. Permite, portanto, o contato entre essas diversas linguagens artísticas por meio da interação entre os acadêmicos e os professores. As apresentações musicais, as exposições artísticas e as *performances* teatrais acontecem no mesmo espaço e permitem o diálogo entre as áreas de conhecimento. Isso se confirma na seguinte citação:

Então o acesso a teatro, a arte visual foi devida mesmo a Unimontes, mesmo sem ter ingressado ainda. Eu estava interessado em fazer música, eu queria saber como era o campo, como funcionava a coisa sabe. Porque vai que não era o que eu esperava tanto. Então eu já entrei sabendo o que era, como funcionava. Por participar, sempre estar presente eu tive acesso às artes visuais, música, teatro, de assistir. (C.A., 2017).

Por mais que o acadêmico tenha escolhido o curso de música, normalmente suas expectativas estavam relacionadas a um desejo de tocar seu instrumento. Nessa direção, o desejo, na maioria das vezes, era de se desenvolver na execução instrumental e não especificamente em atuar no ensino de música nas escolas do ensino básico. Assim, há uma frustração relacionada ao fato de que a formação prática é apenas uma das partes do curso, que envolve ainda um gama de disciplinas de formação geral (filosofia, sociologia, português), formação pedagógica (educação musical, estágio supervisionado, arte-educação, entre outros) e a formação teórica musical (percepção, história da música, teoria musical e estruturação). Assim, conforme a próxima citação, há casos em que o acadêmico gostaria de estudar apenas as disciplinas relacionadas à música, numa perspectiva que estaria mais relacionada ao bacharelado, no entanto, como o curso não oferece esta possibilidade, então ele precisou se adaptar:

O que mais me preocupava era a questão de estágio. Eu sempre tive um preconceito com as disciplinas de licenciatura. Eu não tinha saco. Eu já entrei na faculdade já sabendo disso, porque eu nunca gostei muito. Na verdade, eu queria fazer um bacharelado. Eu fiz licenciatura porque não tinha aqui (C.A., 2017).

Mas essa frustração inicial toma uma perspectiva positiva e passa a ser encarada como importante e necessária para a formação do acadêmico. Com efeito, há um entendimento de que a apesar da prática instrumental ser bastante positiva, proporcionando o aprendizado do repertório e o aprimoramento técnico, somente ela não é suficiente para a formação do músico. Ela precisa estar aliada aos aspectos teóricos da música que são fundamentais tanto para uma carreira de instrumentista, quanto para uma carreira de professor de música, comprovada nos dizeres abaixo:

Quando a gente fala da questão (pausa) do curso de música basicamente todo mundo lá fora fica pensando vai ficar tocando o dia todo na faculdade, aprender mil e uma

músicas. Não pelo contrário, eu achei que aprender mais sobre teoria musical, formas diferentes, estilos diferentes, aprender sobre história da música do início para cá. Quando eu entrei aqui eu vi que realmente era isso essa coisa que eu precisava essa teoria essa complementação de formação que eu precisava para minha formação. Porque eu só sabia a questão prática, teoria me faltava muito. (L.F., 2017).

Além da confirmação acima, há um aspecto interessante que envolve o músico que atua na noite, em vários eventos culturais da cidade. Um dos entrevistados revela, na citação da entrevista abaixo, que há certo preconceito em relação à universidade, sobretudo no que diz respeito às disciplinas que devem ser estudadas. No entanto, nada mais revelador do que a própria experiência. Ela permite a mudança da perspectiva do sujeito que passa descobrir a importância destes conhecimentos. A partir disso, a experiência permite até mesmo uma mudança de perspectiva em relação ao próprio itinerário profissional.

Assim, tem muito preconceito da galera que é músico da noite com o músico acadêmico e tudo mais. E eu tinha um pouquinho disso na cabeça, apesar que eu sempre estudei no conservatório e pego muito disso, *né*. Achei que seria um pouco chato, cheio de uns negócios que eu não iria usar. Ai quando eu entrei eu descobri que tem muito disso, mas eu acho que os prós ganham dos contras sabe, tem muita coisa interessante também, tem muita coisa que é usável. Eu achei que não chegaria num ponto musical tão profundo, tão específico e chegou (pausa) é que o pessoal falava que tinha que aprender um monte de coisa que não tem a ver com música (R.C., 2017).

Diante disso, é importante destacar ainda que todos os entrevistados revelaram a intenção de se tornarem professores universitários nos cursos de música, demonstrando pouca variedade na escolha do futuro profissional. Apesar da área de música possuir várias possibilidades profissionais que vão desde a *performance* artística até a parte educacional que envolve a aula em diversos contextos educacionais, outras possibilidades profissionais não são aventadas pelos acadêmicos. E tal fato é elucidado na fala abaixo:

Eu queria muito fazer um mestrado pelo fato de que eu gostaria de ser uma professora em universidade, de canto e de disciplinas que eu gosto, de conteúdos que eu gosto. Mas meu interesse pelo mestrado não é só pelo currículo, mas é um interesse em mim de não parar de estudar, não querer parar sabe, estar sempre envolvida com alguma coisa, se eu parar de estudar eu vou deixar de conhecer, deixar de vivenciar (R.E., 2017).

A intenção parece, por um lado, revelar um apreço pelo ambiente universitário e, por outro, a visão de que é um dos poucos locais de trabalho na área de música que permitem ao mesmo tempo uma carreira sólida e uma vivência musical significativa. Nesse sentido, é preciso pensar o papel da universidade nessa formação, pois claramente o ambiente universitário não suporta tantos profissionais. Além disso, há uma necessidade de professores de música no sistema educacional básico, para oferecer subsídios para o cumprimento à obrigatoriedade do ensino de música na escola.



Dessa forma, a escolha da profissão por parte dos acadêmicos entrevistados parece ser uma confirmação do crescente conflito entre artista e sociedade. Assim, há uma rejeição da maneira como a música é tratada nos meios de comunicação. A crítica passa desde uma questão moral (as letras), até a exploração financeira, acentuando o caráter mercadológico sem preocupação com a qualidade. A análise sugere que esta avaliação se baseia, além do processo pessoal de construção da identidade, nas reflexões e experiências vivenciadas na universidade. Assim, a universidade se destaca como este espaço de crítica e reflexão, na qual os acadêmicos podem avaliar com ênfase a importância da compreensão da música erudita e popular frente às imposições da cultura hegemônica.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta do trabalho é de compreender um contexto cultural, qual seja o do curso de música da Unimontes. Para tanto, a questão problema desse trabalho foi: quais são os valores manifestos do acesso à cultura e da construção da identidade cultural na produção de sentido dos acadêmicos de música da Unimontes? Com efeito, a questão parecia, em princípio, relacionada a um aspecto local que envolvia a cidade de Montes Claros e os estudantes do curso de música da Unimontes. No entanto, o percurso mostrou-nos que os problemas encontrados, apesar de fazer referência a um contexto específico, abordam também questões nacionais. Nessa direção, pensar a formação musical, no contexto de uma universidade pública, localizada em uma região com problemas específicos, é também pensar a natureza da formação cultural da sociedade brasileira e colocar em destaque as instituições sociais alimentadas por ela.

Assim, a metodologia do trabalho partiu da análise das perspectivas dos próprios acadêmicos do curso. Os acadêmicos, que são apresentados no primeiro capítulo deste trabalho, mostram que realmente cada um possui experiências e pensamentos diferentes sobre a cultura, sobre a música e sobre a própria universidade. Esse capítulo é importante para conhecer cada um dos entrevistados apontado perspectivas de análises necessárias para a elucidação da questão problema.

No segundo capítulo compreendemos de que forma a área de Estudos Culturais, como área de conhecimento, poderia contribuir para se entender o ambiente cultural do curso de música da Unimontes. Desse modo, é possível refletir sobre o marxismo cultural e a análise cultural como forma de abordagem do problema, o que revela que é possível compreender o espaço da universidade por meio desse viés teórico. Como a música é elemento essencial dessa análise, nesse capítulo, há uma abordagem teórica sobre o conceito de música, destacando seus processos de construção na sociedade contemporânea. De fato, por mais que haja concepções de música diferentes no entendimento dos entrevistados, há uma forma de abordar e tratar a música na sociedade que influencia nestas opiniões.

Portanto, os Estudos Culturais são um arcabouço teórico de fundamental importância para compreensão da música dentro do contexto de uma instituição, pois fornecem subsídios epistemológicos e metodológicos que permitem compreender como os sujeitos se relacionam com a cultura e, ainda, conseguem apontar os limites da massificação promovida pelos meios de comunicação. Ademais, as formas de análise permitem compreender os sujeitos de forma respeitosa de acordo com suas experiências e construções culturais, sem preconceitos

e teorias impositivas. Isso é importante para a pesquisa, pois o desejo de promover uma reflexão sobre um problema, não pode superar o respeito pelo outro como sujeito. Além disso, os Estudos Culturais possibilitam que as análises sejam críticas em relação aos objetos culturais, o que nos faz compreender como se dão as trocas culturais em diversos níveis de interação.

Uma importante questão que norteou os debates sobre a cultura está relacionada à identidade. Para tal empreitada, um dos objetivos é compreender como os acadêmicos do curso de música constroem sua identidade. No terceiro capítulo essa questão é discutida, destacando-se o papel da memória nesse processo. Assim, compreendemos que a memória é fundamental na construção da identidade e que seu aspecto seletivo, construído pelo próprio sujeito, demarca a importância de fatos e experiências para identificar questões importantes para a relação com a música. De maneira fundamental, é importante destacar que a escolha pelo curso de música, indica uma experiência anterior com a própria música. Às vezes, uma experiência pessoal, outras, coletivas; em diversos locais como a família, em instituições religiosas, o conservatório de música e na universidade.

Percebemos que a identidade de cada um é composta por suas próprias experiências que são organizadas pelo sujeito a fim de dar um sentido a suas escolhas e projetos de vida. Com efeito, o ponto principal dessa identidade é esse processo de relação com a música em contextos diversos e que possibilita, uma reflexão sobre os processos culturais na sociedade, e, por conseguinte, uma crítica ao modo como a arte é tratada. De fato, a resistência de cada um deles, a seu modo, em relação ao reducionismo musical promovido pelos meios de comunicação, mostra que a identidade, especificamente nesse contexto, se expressa na rejeição de um modelo baseado no lucro.

Por outro lado, a resistência não é direta porque cada um precisa sobreviver por meio da profissão escolhida. Por mais que haja crítica em relação à indústria da música nem sempre é possível estar na contramão das tendências da moda. Diante disso, a proposta dos acadêmicos é posicionar-se nas margens e aos poucos ocupar um espaço que possibilite o desenvolvimento de uma produção musical independente.

Outro aspecto da resistência observada nos acadêmicos pesquisados está em relação à própria escolha pelo curso de música. Esse ponto de reflexão pode revelar os valores que os acadêmicos atribuem à prática e ao ensino de música. Notadamente, alguns tinham outras oportunidades em carreiras mais valorizadas como Biomedicina e Administração e, no entanto, a partir de uma reflexão pessoal sobre a experiência com a música, eles decidiram abandonar essas áreas. Desse modo, a relação com a música envolve expectativas de felicidade, realização,

bem-estar, e o confronto com outras carreiras que poderiam possibilitar realização financeira, mas menos satisfação pessoal.

O quarto capítulo elucida duas questões: analisar o problema da falta de acesso à cultura na região e compreender a relação entre música erudita, música popular e música hegemônica no contexto da Unimontes. Para isso, selecionamos 4 categorias de análise, a saber: a cultura como *status*, a cultura como produto, o papel dos meios de comunicação e as instituições. Estes aspectos permitem compreender melhor a natureza do problema de acesso à cultura no curso de música da Unimontes.

A crítica da cultura como *status* permitiu analisar a fala dos acadêmicos que se queixavam da desvalorização da profissão de músico, por isso, concluiu-se que a cultura, quando é tomada como questão de *status*, possibilita um distanciamento em artista e sociedade. Desse modo, o debate se localizou na abordagem da finalidade da arte, uma vez que a sociedade consumista e materialista se pergunta para que precisa da arte. De outro lado o artista, ciente da sua distanciamento da sociedade, tenta, por meio de subterfúgios, inserir-se novamente na coletividade. Esses subterfúgios são atribuir à arte, nesse caso à música, funções que são apenas acessórias como: a utilização da música na saúde e a capacidades intelectuais e motoras que podem ser desenvolvidas numa aula de música.

No mesmo sentido, a crítica da cultura como produto, passa pela solidificação do distanciamento entre artista e sociedade. Aqui, da mesma forma que na questão do *status*, há uma rejeição da arte nos termos propostos, principalmente na concepção de um produto, criado para o lucro. Sendo assim, na maioria das falas dos acadêmicos é possível ver essa insatisfação, questão se torna central para o contexto, quando o diagnóstico revela que os acadêmicos afirmam que tiveram pouco acesso à cultura, mesmo sendo, de certa forma, privilegiados por terem referências na família, frequentarem o conservatório etc. A situação se torna difícil quando os outros não possuem a mesma oportunidade, já que, ao se tornar produto, o acesso à arte depende de condições financeiras.

As posições dos acadêmicos dialeticamente giram em torno de aceitação e de rejeição da música tratada como produto. O que mostra que o conflito entre artista e sociedade não é tão simples como se poderia supor. Não há uma negação direta, mas também não há uma aceitação irrestrita. O trabalho com a música, portanto, segue sofrendo com a influência da indústria da música, alheio ao embate dos acadêmicos pesquisados.

A abordagem sobre os meios de comunicação como forma de colaborar para a solução do problema do acesso à cultura é analisada sob a perspectiva dos acadêmicos. As reflexões indicam que os meios de comunicação são fundamentais na formação deles. No

entanto, esses meios não parecem ter interesse em resolver o problema do acesso à cultura, já que seu principal objetivo é o lucro. Além disso, há o problema do direcionamento, ou seja, não há uma mediação direta na internet, por exemplo, diante de tanto material, é difícil encontrar o que se quer, ou o que se precisa.

A questão que parece central nessa reflexão sobre o papel dos meios de comunicação é que os acadêmicos não são passivos, revelando os limites da massificação. Ao desenvolver uma postura crítica, devido ao seu itinerário na música, os acadêmicos são peculiares ao escolher o que tocar ou o que ouvir. Destarte, a imposição dos meios de comunicação pode ser substancial, mas encontra dificuldades em adentrar em ambientes onde há reflexão acentuada sobre a cultura. De certo modo, é preciso considerar que o acesso à cultura de forma democrática poderia colaborar para diminuir os espaços hoje ocupados pela indústria do entretenimento, assim como para formação de sujeitos críticos aos objetos culturais que tem acesso.

Também a parte que aborda o papel das instituições no acesso à cultura ocupa lugar de destaque nesta exposição, já que é nesse momento que se analisa de forma mais substancial a relação dos acadêmicos com a Unimontes. Isso posto, é preciso dizer que a universidade não é a única instituição a participar da formação musical destes acadêmicos. Até mesmo a família, a igreja e o conservatório de música são locais importantes que subsidiaram reflexões fundamentais nesse trabalho. De maneira especial, podemos perceber o quanto a vivência com a música é um processo longo, porém significativo para o desenvolvimento pessoal de cada um e que é fundamental para uma visão crítica sobre a cultura.

Nessa análise é possível perceber que o estudo sistemático da música na universidade possibilita reflexão ampla sobre os produtos da indústria cultural, e também funciona como um indicador do desenvolvimento de uma concepção de música própria. Assim, ao perceber que a disponibilidade de bens culturais fundamentais para sua compressão da música foi negada, o acadêmico de música constrói uma crítica ao reducionismo operado pela indústria do entretenimento e seus complexos midiáticos.

No que tange aos aspectos relacionados ao acesso a cultura, os sentidos das produções dos acadêmicos do curso de música indicam que as vivências no mundo da arte, por mais que sejam limitadas, permitem uma visão diferenciada sobre o processo cultural. Ao analisar as falas dos acadêmicos, é possível concluir que há uma concepção de que o produto de seu trabalho artístico é tratado como mercadoria, mas a relação com esse processo é dialética. Assim, ao mesmo tempo em que a maioria é contrária a essa posição, em clara oposição ao hegemônico, sente que não pode ficar alheia ao processo.

Esse aspecto fica claro na avaliação que os estudantes fazem da música hegemônica, da música popular e da música erudita. A música hegemônica é criticada por perspectivas relacionadas à moralidade ou mesmo à baixa qualidade das composições, no entanto, verificamos que não há uma negação total dela, pois há a necessidade de, pelo menos no início, tocá-la para agradar a maior parte do público. Em contraponto, a música popular é colocada como um espaço cômodo de produção musical, no qual a estética é familiar, e é possível apreender os sentidos das composições. Na música erudita há duas posições: a afirmação da sua importância para o aprendizado da música e o desenvolvimento instrumental, e a perspectiva de que essa produção é mais difícil de apreciar, porque requer do ouvinte uma educação musical.

De modo peculiar, as instituições, como a família, o conservatório, as igrejas, a universidade, citadas pelos acadêmicos, promovem uma formação cultural marcante na vida desses sujeitos, de modo que influenciam até mesmo as suas escolhas profissionais. Destaca-se a família como o componente principal que, mais do que ensinar a música, possibilita a experiência do caráter agregador da obra artística. De outro lado, percebem-se as limitações da escola básica que, na maioria das vezes, é um espaço onde as experiências artísticas são negligenciadas. Quanto a isso, a maioria dos acadêmicos aponta para o fato de que o acesso à cultura artística, na maioria das vezes, não aconteceu na escola, mas em outros espaços.

Assim, são as identidades construídas nas próprias vivências, desejos, buscas, lutas e superações que nos indicam um caminho para o desenvolvimento dessa cultura comum. Efetivamente, são no interior das instituições, participando delas, como professores, alunos, coordenadores que se pode promover a aceitação da diversidade. A partir dessa noção, compartilhando a cultura como experiência humana marcada em objetos culturais, que se pode construir a sociedade justa e solidária que almejamos. Para isso, é preciso a resistência contra toda tentativa de homogeneização da experiência artística e cultural que está justamente atrelada ao modelo econômico vigente. No entanto, essa resistência não precisa ser direta, uma recusa sistemática aos produtos a indústria do entretenimento, pois isso talvez não possibilite uma mudança de cenário, mas sim um isolamento cultural. Tal mudança pode ser por dentro, como alguns entrevistados propuseram, uma apresentação da diversidade pelas margens, aos poucos, sem contrapor ou recusar a experiência do outro.

Além das constatações apresentadas, a educação musical em diversos contextos educacionais apresenta-se como uma possibilidade de resistência dentro das próprias instituições. Mais do que apresentar a diversidade da produção musical, ela possibilita a mediação da obra artística e do público. Nesse ponto de vista, seria inocência dizer que a

simples apresentação de uma obra artística negligenciada pelo público faria com que a comunidade escolar passasse a considerar esta obra. Ao contrário disso, é preciso compreender, vivenciar, estar atento e disponível para o novo para um encontro relevante com a obra artística. E isso quem pode propiciar é um mediador que respeite o outro como sujeito e apresente a arte como conhecimento e entusiasmo. E esse respeito é fundamental porque o que se propõe é a oportunidade de conhecer a cultura de forma diferente da proposta impositiva da indústria do entretenimento.

E nessa sociedade em que se desiste de uma produção artística que permanece e se aceita de bom grado o consumível e o descartável, a resistência precisa ser também direta, contrapondo a esse modelo que inferioriza o pobre e o popular e coloca como objetivo a cultura reduzida da indústria do entretenimento. Portanto, a resistência cultural é também uma luta política, pela igualdade e pela diversidade, em favor dos oprimidos. Essa luta passa também por possibilitar a oportunidade de se reconhecer como pobre, preto, indígena, e tantas outras identidades que, muitas vezes, são reconhecidas nos outros, mas nunca em nós mesmos.

Para isso, a universidade pública é essencial para a realização deste papel de espaço democrático, de conhecimento e de compartilhamento cultural, onde se encontram diversas formações culturais e onde as experiências pessoais precisam ser respeitadas. Portanto, é necessário ainda que a universidade intelectualmente passe a considerar a cultura dos excluídos como uma experiência da vida que pode permitir compreender melhor o Brasil. E nesta perspectiva, possa operar uma mudança de paradigma que vá em direção da compreensão de que a universidade pode ser ideologicamente um local de cultura comum.

No que tange aos professores, a questão que parece fundamental é: Quando eu ensino música qual o sujeito que eu valorizo e qual eu inferiorizo? O que se propõe é um exercício de igualdade entre os sujeitos que participam desse processo de ensino e aprendizagem dentro de uma instituição superior de ensino. Mais do que uma abordagem técnica ou um repertório da cultura erudita ou da cultura popular, o que se compartilha nas aulas de música é a própria experiência com a música. É, pois, a crença de que essa experiência seja de tal forma marcante que proporcione o fortalecimento da resistência a esse modelo homogeneizante no campo da cultura e, ao mesmo tempo, colabore para o entendimento dos espaços de confronto, mas também os de incorporação.

De maneira especial, são estas experiências marcantes que perpassam as falas dos acadêmicos e colaboraram de forma fundamental para suas escolhas pelo curso de música. Por mais que a relação com a música dentro do sistema econômico possa se apresentar como dúbia, uma hora rejeita, outra, incorpora a própria escolha pelo curso já transparece uma recusa do

próprio sujeito em participar ativamente desse sistema. Melhor dizendo, eles escolheram valorizar a si mesmos e as próprias identidades, ao invés de se submeter a uma escolha profissional que não tenha a capacidade de trazer alegria e realização.

O que se espera é que, mesmo sabendo que em muitos momentos será preciso se render ao sistema capitalista, permaneça o sentido interior de que esses acadêmicos apresentam na escolha pelo curso de música, exatamente, um sentido que pode ser chamado de alternativo na medida em que, de alguma forma, em variados graus de intensidade, permaneça em oposição ao sentido da vida desejada em nosso tempo. Desse modo, construir uma experiência com a cultura que não seja apenas de contrariedade ao tratamento dado à arte, mas também de construção de um espaço social mais democrático, igual e compartilhado, no qual os recursos financeiros não tenham tanta influência sobre a experiência humana.



## REFERÊNCIAS

A.C. **Entrevista concedida a Luiz Carlos Vieira Júnior no dia 26 de abril de 2017**. Montes Claros, 2017.

ARENDDT, Hannah. **Entre o Passado e o Futuro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

BARBOSA, Ana Mae. **Arte-Educação no Brasil: realidade hoje e expectativas futuras**. Estud. av., São Paulo: v. 3, n. 7, 1989. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40141989000300010](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141989000300010)>. Acesso em: 03/04/2018.

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRASIL. Lei 9.394 de 20 de dezembro de 1996. Lei de Diretrizes e Bases da Educação Brasileira. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L9394.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9394.htm)>. Acesso em: 04/12/2017.

BRASIL. Secretaria de Ensino Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: arte**. Brasília, 1997.

C.A. **Entrevista concedida a Luiz Carlos Vieira Júnior no dia 21 de abril de 2017**. Montes Claros, 2017.

CANCLINI, Nestor Garcia. **As Culturas Populares no Capitalismo**. Trad. Cláudio Novaes Pinto Coelho. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CANDÉ, Roland. **História da Música Universal**. Vol. I e II. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez Lições sobre Estudos Culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003.

HOUAISS, Dicionário. Disponível em: <<https://houaiss.uol.com.br/>>. Acesso: 18/11/2017.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Cartografias dos Estudos Culturais: Uma versão Latino americana**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidade e Mediações Culturais**. Trad. Adelaine La Guardiã Resende... (ET AL). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. **A identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu Silva e Guaracira Lopes Louro. 4. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

L.F. **Entrevista concedida a Luiz Carlos Vieira Júnior no dia 24 de março de 2017**. Montes Claros, 2017.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

MARX, Karl; ENGELS, F. **A Ideologia Alemã**. São Paulo: Martin Claret, 2008.

MINAS GERAIS, Secretaria do Estado da Educação. **Proposta Curricular do Ensino Fundamental Artes – CBC Artes.** Disponível em: <[http://crv.educacao.mg.gov.br/sistema\\_crv/banco\\_objetos\\_crv/%7BE9F7E455-BC41-480C-BB41-6BC032BE8999%7D\\_livro\\_de\\_artes.pdf](http://crv.educacao.mg.gov.br/sistema_crv/banco_objetos_crv/%7BE9F7E455-BC41-480C-BB41-6BC032BE8999%7D_livro_de_artes.pdf)>> Acesso em: 03/04/2018

MONTES CLAROS, Secretaria Municipal de Educação. **Proposta Curricular Ensino Fundamental Anos Finais.** 2012.

MORAES, Ana L. C. **A análise Cultural.** In \_\_ Compós – Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em comunicação. Disponível em: <[http://www.compos.org.br/biblioteca/compos-2015-4df33669-bb03-4c83-92ab-62fbc023bb30\\_2825.pdf](http://www.compos.org.br/biblioteca/compos-2015-4df33669-bb03-4c83-92ab-62fbc023bb30_2825.pdf)>. Acesso em: 29/06/16.

NECKEL, N. R. M. Análise de Discurso e o discurso artístico. In: SEAD – SEMINÁRIO DE ANÁLISE DO DISCURSO, 2, 2005, Porto Alegre. *Anais eletrônicos...* Porto Alegre, 2005. Disponível em: <<http://www.discurso.ufrgs.br/sead2/doc/discurso/nadianeckel.pdf>>. Acesso em: 16/01/2018.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

PENNA, Maura. **Professores de música nas escolas públicas de ensino fundamental e médio: uma ausência significativa.** Revista da Abem, Porto Alegre, n. 7, p. 7-20, set. 2002.

PEREIRA, Anete Marília. **Cidade Média e Região: O significado de Montes Claros no Norte de Minas Gerais.** 2007. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 11 de setembro de 2007. Disponível em: <<https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/15921/1/Anete.pdf>>. Acesso: 26-09-2017.

PERUZZO, Círcia Krohling. **Comunicação nos movimentos populares: a participação na construção da cidadania.** 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

POLLAK, Michel. **Memória e Identidade Social.** Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 5, nº 10, 1992, p. 200-215.

PORTELLI, Alessandro. **Forma e Significado na História Oral.** A pesquisa como experimento em igualdade. Revista do Programa de estudos pós-graduados em História, PUC-SP, n. 14, fev. 97.

\_\_\_\_\_. **O que faz a História Oral diferente.** Revista do Programa de estudos de pós-graduados em História, PUC-SP, n. 14, fev. 97.

R.C. **Entrevista concedida a Luiz Carlos Vieira Júnior no dia 03 de maio de 2017.** Montes Claros, 2017.

R.E. **Entrevista concedida a Luiz Carlos Vieira Júnior no dia 12 de maio de 2017.** Montes Claros, 2017.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Sociedade.** Trad. Vera Joscelyne. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

\_\_\_\_\_. **Cultura e Materialismo.** Trad. André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

\_\_\_\_\_. **The analysis of culture.** In \_\_\_\_ **Cultural Theory and Popular Culture: A Reader.** 2º ed. The University of Georgia Press, Georgia: 1998.

## ANEXOS

ANEXO 1: ESTRUTURA CURRICULAR DO CURSO  
DE ARTES/MÚSICA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS

## 3.10.1 Estrutura Curricular

ESTRUTURA CURRICULAR DO CURSO DE LICENCIATURA EM  
ARTES/HABILIT. MÚSICA - UNIMONTES

1º PERÍODO		CARGA HORARIA					
Nº DE ORDEM	CONTEÚDOS CURRICULARES DE NATUREZA CIENTÍFICO-CULTURAL	TEÓR.	PRÁT.	PRATIC. DE FORMAÇÃO	ESTÁGIO	ATIVID. ACADÊMICO CIENTÍFICO-CULTURAL	TOTAL
1	FILOSOFIA DA EDUCAÇÃO EM ARTE	36					36
2	SOCIOLOGIA DA ARTE	72					72
3	EVOLUÇÃO DA MÚSICA I	36					36
4	PERCEPÇÃO MUSICAL I	36					36
5	OFICINA BÁSICA DE MÚSICA I	18		18			36
6	INSTRUMENTO I	36					36
7	ARTE EDUCAÇÃO	36		18			54
8	EDUCAÇÃO E INOVAÇÕES TECNOLÓGICAS	36					36
9	PRÁTICA DE FORMAÇÃO e ARTICULAÇÃO I			18			18
10	SEMINÁRIO DE TÓPICO VARIÁVEL					30	30
<b>TOTAL</b>		<b>306</b>	<b>0</b>	<b>54</b>	<b>0</b>	<b>30</b>	<b>390</b>

2º PERÍODO		CARGA HORARIA					
Nº DE ORDEM	CONTEÚDOS CURRICULARES DE NATUREZA CIENTÍFICO-CULTURAL	TEÓR.	PRÁT.	PRATIC. DE FORMAÇÃO	ESTÁGIO	ATIVID. ACADÊMICO CIENTÍFICO-CULTURAL	TOTAL
1	PORTUGUES	36					36
2	EVOLUÇÃO DA MÚSICA II	18		18			36
3	HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO	36					36
4	PERCEPÇÃO MUSICAL II	36					36
5	OFICINA BÁSICA DE MÚSICA II	18		18			36
6	INSTRUMENTO II	36					36
7	PROCESSOS PEDAG. NO ENSINO DA MÚSICA I	54					54
8	EDUCAÇÃO VOCAL E DICÇÃO	36					36
9	PRÁTICA DE FORMAÇÃO e ARTICULAÇÃO II			18			18
10	SEMINÁRIO DE TÓPICO VARIÁVEL					30	30
<b>TOTAL</b>		<b>270</b>	<b>0</b>	<b>54</b>	<b>0</b>	<b>30</b>	<b>354</b>

3º PERÍODO		CARGA HORARIA					
Nº DE ORDEM	CONTEÚDOS CURRICULARES DE NATUREZA CIENTÍFICO-CULTURAL	TEÓR.	PRÁT.	PRATIC. DE FORMAÇÃO	ESTÁGIO	ATIVID. ACADÊMICO CIENTÍFICO-CULTURAL	TOTAL
1	METODOL. DA PESQUISA EM EDUC. MUSICAL	54					54
2	PERCEPÇÃO MUSICAL III	36					36
3	CONSCIÊNCIA CORPORAL (***)	36					36
4	INSTRUMENTO III	36					36
5	CANTO CORAL I	18		18			36
6	PROCESSOS PEDAG. NO ENSINO DA MÚSICA II	18		18			36
7	EVOLUÇÃO DA MÚSICA ERUDITA BRASILEIRA	72					72
8	PRÁTICA DE FORMAÇÃO e ARTICULAÇÃO III			18			18
9	SEMINÁRIO DE TÓPICO VARIÁVEL					30	30
<b>TOTAL</b>		<b>270</b>	<b>0</b>	<b>54</b>	<b>0</b>	<b>30</b>	<b>354</b>

4º PERÍODO		CARGA HORARIA					
Nº DE ORDEM	CONTEÚDOS CURRICULARES DE NATUREZA CIENTIFICO-CULTURAL	TEÓR.	PRÁT.	PRATIC. DE FORMAÇÃO	ESTÁGIO	ATIVID. ACADÊMICO CIENTIFICO-CULTURAL	TOTAL
1	PSICOLOGIA DA EDUCAÇÃO	72					72
2	PERCEPÇÃO MUSICAL IV	36					36
3	INSTRUMENTO IV	36					36
4	CANTO CORAL II	18		18			36
5	PROCESSOS PEDAG. NO ENSINO DA MÚSICA III	36		18			54
6	ESTÉTICA	36					36
7	ESTRUT. E FUNCIONAMENTO DA EDUC. BÁSICA	36					36
8	PRÁTICA DE FORMAÇÃO e ARTICULAÇÃO IV			18			18
9	SEMINÁRIO DE TÓPICO VARIÁVEL					30	30
<b>TOTAL</b>		<b>270</b>	<b>0</b>	<b>54</b>	<b>0</b>	<b>30</b>	<b>354</b>

5º PERÍODO		CARGA HORARIA					
Nº DE ORDEM	CONTEÚDOS CURRICULARES DE NATUREZA CIENTIFICO-CULTURAL	TEÓR.	PRÁT.	PRATIC. DE FORMAÇÃO	ESTÁGIO	ATIVID. ACADÊMICO CIENTIFICO-CULTURAL	TOTAL
1	ESTRUTURAÇÃO I	72					72
2	PRÁTICA DE CONJUNTO I	36					36
3	DIDÁTICA GERAL	54					54
4	EVOLUÇÃO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA	18		18			36
5	INSTRUMENTO V	18		18			36
6	TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO-TCC I	36					36
7	ESTÁGIO SUPERVISIONADO I	36			120		156
8	PRÁTICA DE FORMAÇÃO e ARTICULAÇÃO V			36			30
9	SEMINÁRIO DE TÓPICO VARIÁVEL					30	30
<b>TOTAL</b>		<b>270</b>	<b>0</b>	<b>72</b>	<b>120</b>	<b>30</b>	<b>492</b>

6º PERÍODO		CARGA HORARIA					
Nº DE ORDEM	CONTEÚDOS CURRICULARES DE NATUREZA CIENTIFICO-CULTURAL	TEÓR.	PRÁT.	PRATIC. DE FORMAÇÃO	ESTÁGIO	ATIVID. ACADÊMICO CIENTIFICO-CULTURAL	TOTAL
1	ESTRUTURAÇÃO II	54					54
2	PRÁTICA DE CONJUNTO II	36		18			54
3	INSTRUMENTO COMPLEMENTAR I (*)	36					36
4	INSTRUMENTO VI	18		18			36
5	TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO-TCC II	36					36
6	CULTURA POPULAR	18		18			36
7	PRODUÇÕES ARTÍSTICAS I (**)	36					36
8	ESTÁGIO SUPERVISIONADO II	36			120		156
9	PRÁTICA DE FORMAÇÃO e ARTICULAÇÃO VI			36			30
10	SEMINÁRIO DE TÓPICO VARIÁVEL					30	30
<b>TOTAL</b>		<b>270</b>	<b>0</b>	<b>90</b>	<b>120</b>	<b>30</b>	<b>510</b>

7º PERÍODO		CARGA HORARIA					
Nº DE ORDEM	CONTEÚDOS CURRICULARES DE NATUREZA CIENTIFICO-CULTURAL	TEÓR.	PRÁT.	PRATIC. DE FORMAÇÃO	ESTÁGIO	ATIVID. ACADÊMICO CIENTIFICO-CULTURAL	TOTAL
1	HARMONIA FUNCIONAL I	36					36
2	REGÊNCIA I	36					36
3	INSTRUMENTO COMPLEMENTAR II (*)	36					36
4	PRODUÇÕES ARTÍSTICAS II (**)	36					36
5	INSTRUMENTO VII	18		18			36
6	TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO-TCC III	36					36
7	PESQUISA EM CULTURA POPULAR	36					36
8	ESTÁGIO SUPERVISIONADO III	36			120		156
9	PRÁTICA DE FORMAÇÃO e ARTICULAÇÃO VII			36			30
10	SEMINÁRIO DE TÓPICO VARIÁVEL					30	30
<b>TOTAL</b>		<b>270</b>	<b>0</b>	<b>54</b>	<b>120</b>	<b>30</b>	<b>474</b>

8º PERÍODO		CARGA HORARIA					
Nº DE ORDEM	CONTEÚDOS CURRICULARES DE NATUREZA CIENTÍFICO-CULTURAL	TEÓR.	PRÁT.	PRÁTIC. DE FORMAÇÃO	ESTÁGIO	ATIVID. ACADEMICO CIENTIFICO-CULTURAL	TOTAL
1	HARMONIA FUNCIONAL II	54					54
2	REGENCIA II	18		18			36
3	EDUCAÇÃO E TECNOLOGIA EM MÚSICA	36					36
4	TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO – TCC IV	36					36
5	INSTRUMENTO VIII	18		18			36
6	PRODUÇÕES ARTÍSTICAS III (**)	36					36
7	CURRÍCULO	36					36
8	ESTÁGIO SUPERVISIONADO IV	36			120		156
9	PRÁTICA DE FORMAÇÃO e ARTIC. VIII			36			30
10	SEMINÁRIO DE TÓPICO VARIÁVEL					30	30
<b>TOTAL</b>		<b>270</b>	<b>0</b>	<b>72</b>	<b>120</b>	<b>30</b>	<b>492</b>

(\*) Os alunos poderão escolher entre os instrumentos Canto, Violão ou Flauta. Os alunos de Canto farão Piano para Canto ou Violão.

(\*\*) Atividades Extra-classe

(\*\*\*) Disciplina de outro Curso

CONTEÚDOS (TEÓRICA)	2196 h/a
PRÁTICA DE FORMAÇÃO	504 h/a
ESTÁGIO SUPERVISIONADO	480 h/a
ATIV. ACADEMICO CIENTIFICO-CULTURAL	240 h/a
<b>TOTAL GERAL</b>	<b>3420 h/a</b>

## ANEXO 2: TERMO DE CONSTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO PARA PARTICIPAÇÃO NA PESQUISA



Universidade Federal de Uberlândia  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
TECNOLOGIAS, COMUNICAÇÃO E EDUCAÇÃO

### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

O/A participante \_\_\_\_\_, acadêmico do curso de Artes/Música da Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes está sendo convidado para participar da Pesquisa **“Identidade Cultural e Produção de Sentido na Formação dos acadêmicos do curso de música da Unimontes”** desenvolvida no curso de Mestrado Profissional em Tecnologias Comunicação e Educação da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) sob a responsabilidade do mestrando **Luiz Carlos Vieira Júnior**.

A pesquisa tem por objetivo compreender qual o valor manifesto do acesso a cultura e da identidade cultural na produção de sentido dos acadêmicos de música da Unimontes. A proposta é compreender principalmente três movimentos: O primeiro relaciona-se ao tema da formação cultural e consiste em analisar a complexidade que envolve a definição para cursar um curso superior em música diante das divergências defrontadas com instituições e os estudantes em meio às oportunidades. O segundo, o momento atual, no qual as vivências entram em contato com o ambiente acadêmico. E o terceiro, os alunos projetam o próprio futuro profissional, atuando na área de música e construindo perspectivas, na medida em consideram as experiências que tiveram.

O/A participante não terá nenhum gasto ou ganho financeiro por participar da Pesquisa. O/A participante será submetido/a a entrevista que em seguida será transcrita pelo pesquisador. O/A participante autoriza o uso de seu depoimento na referida pesquisa, na qual o pesquisador tratará sua identidade com padrões profissionais de sigilo. É importante destacar que o/a participante é livre para parar de participar a qualquer momento sem nenhum prejuízo para ele/a.

Uma cópia deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido ficará com cada participante.

Qualquer dúvida a respeito da Pesquisa **“Identidade Cultural e Produção de Sentido na Formação dos acadêmicos do curso de música da Unimontes”**, o/a senhor/a poderá entrar em contato com Luiz Carlos Vieira Júnior, no departamento de Artes da Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes, situado no Campus Universitário Darcy Ribeiro, Bairro Vila Mauricéia, Montes Claros – MG ou pelo Telefone: (38) 99149-2375.

Montes Claros, \_\_\_\_ de \_\_\_\_ de 2017.

\_\_\_\_\_  
Luiz Carlos Vieira Júnior

\_\_\_\_\_  
Participante da pesquisa