



TRANS 20 (2016)
ARTÍCULOS / ARTICLES

A prática musical coletiva: implicações políticas e socioculturais

Rosemyriam Cunha (Universidade Estadual do Paraná-UNESPAR, Campus II, Curitiba) e Lisa Lorenzino (Schulich School of Music, McGill University)

Resumen Este trabalho apresenta uma reflexão sobre os aspectos políticos e socioculturais de práticas musicais em grupo. O texto foi organizado em duas partes: a primeira engloba argumentos teóricos que fundamentam a prática musical coletiva nas dimensões sociocultural e política e encerra com um painel sobre o desenvolvimento histórico musical e sua interseção na política, tanto no Brasil como no Canadá. A segunda parte, a metodologia e a análise dos dados, mostra como, em ambos os países, grupos amadores consideram as manifestações políticas em suas práticas musicais coletivas. Os dados, submetidos aos princípios do <i>clustering</i> , revelaram que os grupos canadenses estão direcionados para a comunidade maior, enquanto os brasileiros são mais centrados no próprio grupo. Percebeu-se que, embora a atividade-núcleo dos grupos fosse o fazer musical, a cena dessa prática se ampliou para decisões e atitudes coletivas próprias das relações políticas.	Abstract This work presents a reflection on the political and socio-cultural aspects of collective music-making. The text is organized in two parts: the first one encompasses theoretical arguments that form the bases of the collective musical practice within the social, cultural and political dimension ending with a panel about Brazilian and Canadian musical and historical development and their intersection with politics. The second one, the methodology and data analysis, shows how amateur groups consider their collective musical practices in both countries. Data was submitted to clustering principles. The results revealed that the Canadian groups were focused on the community whereas Brazilian groups were more group centered. It was also understood that, although the core-activity of the groups was directed to collective music making, the music-making scene also expanded to collective decisions and attitudes that characterizes political relationships.
Palabras clave Música. Política. Sociedade e Cultura. Prática musical em grupo.	Keywords Music. Politics. Society and Culture. Group Musical Practice
Fecha de recepción: octubre 2014 Fecha de aceptación: mayo 2015 Fecha de publicación: octubre 2015	Received: October 2014 Acceptance Date: May 2015 Release Date: October 2015

Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

A prática musical coletiva: implicações políticas e socioculturais

Rosemyriam Cunha (Universidade Estadual do Paraná-UNESPAR, Campus II, Curitiba) e Lisa Lorenzino (Schulich School of Music, McGill University)

Apresentação

Recentemente ouvia-se, na chamada de um canal de televisão, a assertiva: “Nem todo silêncio é paz”. Essa e outras declarações como “Nem todo riso é de alegria” ou “Nem todo som é música”, nos remetem às diferentes possibilidades de percepção e significação do som nas interações humanas. Elas ressaltam também a variedade de objetivos cabíveis na utilização do som (ou na ausência dele) durante as práticas sociais. Foi exatamente este o âmbito de reflexão que permeou a discussão aqui apresentada: entender algumas das dimensões que o som - a música, o silêncio e os ruídos - pode assumir no espaço da produção sonora coletiva.

A música, expressão cultural de distintos contextos sociais, tem em sua forma, conteúdo e modos de execução, as características do tempo histórico da sua produção (Said 2007). Assim, entende-se que, para se estudar “um fenômeno social sujeito a um desenvolvimento histórico particular” (Pereira 2011: 118), tal qual é a música, haja a necessidade de ampla contextualização. A prática musical constitui-se, nessa concepção, em um fazer situado que se estabelece em um determinado tempo, lugar e circunstâncias socioculturais, as quais se presentificam no espaço da produção sonora.

A atual diversidade de formas de produção, distribuição e recepção da música se distancia da antiga exclusividade das salas de concertos como fórum específico para a fruição da arte dos sons. A disponibilidade de aparelhos, mídias e espaços que permitem escolhas sobre como, quando e onde relacionar-se com a música tornou-se um fenômeno recente e constituiu-se em um campo de pesquisa. No entanto, ao apreciar os textos sobre o tema, percebeu-se uma ênfase no aspecto do entretenimento e lazer mais do que nas articulações entre os usos e funções da prática da música com o contexto político e social. Na literatura brasileira, há trabalhos que tratam da dimensão política da produção e veiculação da música; porém, poucos se dedicaram a estudar tais dimensões no cenário sonoro das situações cotidianas das pessoas.

O presente estudo foi dedicado a este tema, já que foi encontrada uma lacuna da produção do conhecimento sobre as motivações socioculturais e políticas que permeiam atividades musicais coletivas. O assunto se revelou amplo e complexo, razão pela qual se optou por situá-lo no contexto do fazer musical de grupos amadores e nos processos pelos quais seus participantes (pessoas que fazem música pelo prazer de praticar, tocar com outras pessoas, sem pensar em ganhos financeiros imediatos), significam a sonoridade que produzem.

Dividido em duas partes, o artigo primeiro mostra argumentos teóricos que fundamentaram a prática musical coletiva nas dimensões sociocultural e política. Para fundamentar essa discussão, a articulação teórica contempla opiniões de autores que discorreram sobre a música, a cultura e a política sob uma visão sociológica. Esse tópico foi encerrado com um breve painel sobre o desenvolvimento musical e seu entrelaçamento político tanto no Brasil como no Canadá. O objetivo dessa exposição é o de dar subsídios para a segunda parte do texto que apresenta a metodologia e a análise referente aos dados sobre como, em ambos os países, grupos amadores consideraram as manifestações políticas em suas práticas musicais coletivas. Longe de ser uma comparação, voltou-se para a exploração de opiniões e posicionamentos dos participantes de

quatro grupos musicais com a apresentação de dados interculturais que mostraram as ressonâncias sociopolíticas das práticas musicais coletivas de ambas as nacionalidades.

Música, Cultura e Sociedade

A presença do fazer musical em atividades cotidianas de grupos e comunidades, foi assunto discutido por Frith (1996), Cook (2010), Street (2012), Said (2007), e Wisnik (2005), que acataram a prática musical coletiva como um processo sociocultural uma vez que essa ação demanda por uma interação vital e histórica das pessoas envolvidas. Nesse sentido, grupos e comunidades fazem diferentes usos dos elementos dos seus repertórios sonoros repertórios sonoros, conforme as circunstâncias vivenciadas. Essa plasticidade do elemento sonoro torna a prática musical coletiva um evento complexo, um fato múltiplo. Devido a essa amplitude, a presente reflexão centrou-se sobre o fazer musical em grupo na perspectiva da música feita na sociedade ocidental.

A partir deste âmbito filosófico e geográfico, entendeu-se, conforme Geertz (1989), que a cultura é um contexto no qual as pessoas compartilham sentidos e significados que se sistematizam e normatizam no decorrer de suas ações sociais. Esse contexto se constitui nas maneiras de se fazer e se interpretar a vida, as relações e o mundo, praticadas pelas coletividades humanas (Martin 1995). Trata-se de um processo compartilhado que se faz e refaz na sociedade, cujo resultado mais prático e imediato se mostra na capacidade de construir, reconstruir e interpretar a existência.

A música é uma forma expressiva presente em todas as culturas, mas foi a “vitória da música” (Cook 2010: 47) sobre os limites do tempo, do espaço físico e geográfico –fato facilitado pela tecnologia digital– que possibilitou a sua constante presença nos mais variados ambientes. Essa realidade levou Street (2012) a considerar a arte dos sons mais do que implicada ao gosto ou distração, mas um direito, um elemento constituinte da existência humana. Para ele, a música, quando investida da expressão de ideias de liberdade e escolha, pode assumir formas de experiência política. Com efeito, a música permanece (Said 2007), mesmo na diversidade de sonoridades que se modificam ou se ajustam à paisagem social. “O elemento transgressivo da música é a sua habilidade nômade para acoplar-se e passar a fazer parte de formações sociais, de variar suas articulações e retórica segundo a ocasião” (Said 2007: 102). O autor explicou que essa transgressão se estabelece na contradição entre a impermanência (o som se esvai no ar), e a permanência (o sobreviver ao tempo na memória, no repertório cultural de um povo). Isso permite o reiterar de sentidos e significados. Assim, por estar no tempo e no espaço, a música pode ser sentida e compartilhada coletivamente, não de maneira competitiva, mas sim participativa.

Por esta perspectiva, o poder agregador da música significa mais do que oportunidades de convívio e interação. As práticas musicais públicas são formas primitivas dos povos articularem identidades coletivas (Frith 1996). Essas práticas sonoras podem colaborar para a organização e a manutenção de grupos (família, tribos, nação); por isso, elas são reconhecidas como importantes para a sobrevivência humana. Ora, o ato de compartilhar conhecimentos culturais em participação sincronizada no fazer musical, promove o sentimento de participação e ação em comunidade. Baseado nessa noção de integração humana, Frith (1996) ainda ressaltou que o mover e soar em unidade aproxima as pessoas por estas experimentarem, no corpo a corpo, a vivência do aqui e agora. Nessa dinâmica musical, a cultura se legitima em virtude de sua inserção nas práticas coletivas cotidianas e serve aos desígnios e demandas da própria população.

Ainda nessa direção, a institucionalização da cultura de massa e a conseqüente comercialização do produto musical resultou na apropriação da música popular (jazz, rock, samba,

Música Popular Brasileira-MPB) pela população em geral. Said (2007:88) considerou que a “invasão por parte da música de reinos não musicais” foi instigante. Para ele, a música se fez e refez em um processo de atos transgressores que invadiram espaços conflitantes como a família, a escola, as relações de classe e de gênero entre outros temas de importância pública. A partir de sua propagação, o fenômeno denominado *música popular* promoveu novas formas de sociabilidades com o agrupamento de adeptos e aficionados em torno de um determinado estilo ou gênero. A prática de se reunir para ouvir música gravada e depois comentá-la, a formação de *tribos*, de clubes que adotam e ampliam os estilos sonoros para as formas de falar, vestir e viver, tomaram espaços públicos (Frith 1996), como os adeptos do *rap*, do *funk* e recentemente a turma do passinho¹.

Frente tanta diversidade que envolve o pensamento sobre a música, importa reafirmar com Street (2012), a relevância do contexto, de forma a evitar generalizações e conceituações totalizantes. Tal postura causa a consideração das práticas musicais no âmbito das possibilidades mais do que determinações, pois diferentes organizações acústicas se estendem em diversos espaços geográficos e ideológicos e se põem a serviço de diferentes situações socioculturais e políticas.

Música e Política

Os processos de convivência que acontecem em uma sociedade são fundamentados na cultura, repertório de formas de viver, que possibilita às pessoas a estruturação de interações “intragrupo” (Ortega y Gasset 1960). Nos grupos, relações de poder e negociações se fazem e refazem no confronto de opiniões, crenças e costumes. Por essa via, atitudes coletivas vivenciadas no dia a dia, como as escolhas, a expressão de ideias, a contestação, a resolução de contradições se tornam situações políticas. São situações que promovem a reorganização, a reconfiguração pública de determinada realidade ou fato, por meio da iniciativa, da agência de um grupo de pessoas (Street 2012). É uma deliberação coletiva cujo resultado exerce certo impacto ou modificação na rotina de vida das pessoas.

Com efeito, dentre os elementos culturais que propiciam a vivência de aspectos políticos, a arte se destaca por aproximar as pessoas de fatos vividos, por se colocar como uma alternativa para o conhecimento dos eventos da realidade cotidiana. No que tange à música, em especial às canções, seu poder político está na possibilidade inerente de veicular ideias e de aglutinar as pessoas. Ao inspirar o pensamento e a ação coletiva, a música se investe de uma ação política. Frith (1996) também acredita que as canções que ressaltam aspectos ideológicos, tendem a ser políticas, na medida em que revelam uma ótica de entendimento do mundo e das relações que se dão no meio. Com essa compreensão, Frith aproxima-se de Cook (2010: 5) para quem a palavra *música* “é muito pequena” para englobar as tantas diversidades culturais existentes. Para esse autor, o termo *música* adquire significados diferenciados, conforme o ambiente sociocultural em que é pronunciado. Em algumas comunidades indígenas, por exemplo, a música está associada a outras atividades como dança e teatro. Bastos (1999) estudou a tribo Kamayurá no Alto Xingu, e também

¹ Grupo de jovens que se reúnem para praticar a dança coreográfica que tem por base a batida *funk*. Ao dançar eles executam movimentos corporais rítmicos complexos, associados a um estilo próprio de vestir e de se apresentar socialmente. Essa manifestação acontece em diferentes comunidades do Rio de Janeiro com as mesmas características – os jovens conservam o relacionamento familiar, não aderem às drogas e veem na dança uma forma de resistência às adversidades da vida cotidiana. Esse movimento de dançarinos que se reúnem em torneios de coreografia em várias partes da cidade tem sido considerado uma alternativa à vida do crime. (<http://g1.globo.com/globo-news/noticia/2013/10/diretora-de-documentario-descreve-o-passinho-como-filho-do-funk.html>). Consulta: 10 de fevereiro de 2015).

reconheceu ali o uso estendido do vocábulo que condensava o trabalho do pajé², os cerimoniais da tribo, a voz das pessoas e dos animais, o cantar, o tocar de instrumentos, a audição. A “música está aí, meio, como ponte transformadora” da ação social (Bastos 1999: 249).

De fato, quando se fala em música o que se pretende é referir-se a essa experiência múltipla, aqui analisada como um fenômeno social, sujeito a um desenvolvimento histórico particular, sempre situado e contextualizado (Pereira 2011). Nesta visão, a música se adequa ao contexto da atividade política porque, ao inspirar formas de pensamento e ação coletiva, “a música constitui espaços de deliberação pública em vez de ser uma reflexão individualizada” (Street 2012: 8)³. E o fazer musical é uma das maneiras que as pessoas têm para manifestarem sua liberdade (Street 2012), fato que, historicamente, vem causando reações não só de abertura à manifestação, mas também de censura, repúdio, controle e aniquilação da expressividade humana. Tanto assim o é, que essa prática passou a ser protegida por duas importantes organizações de seguridade econômica e social mundial da atualidade. Uma delas é o Conselho Internacional de Música da UNESCO (International Music Council), organização fundada em 1949, cujo fórum é a proteção da diversidade musical, de acordo com o *site* da instituição. Criado para defender o direito de cada povo de se expressar, de se comunicar por meio de sua música, esse Conselho congrega 150 países na defesa de seus bens culturais.

A outra, a Declaração Universal dos Direitos Humanos (UNESCO 1948), proclamada pela Assembleia Geral das Nações Unidas, em Paris, em 1948, norma a ser seguida por todas as nações. Consta no artigo XXVII da Declaração, o direito atribuído a todo ser humano de usufruir das artes, de participar livremente da vida cultural da comunidade. A proteção institucionalizada da produção sonora de diferentes povos foi abordada por Street (2012: 41) que explicou o motivo de tantos cuidados: “Uma das fontes de poder da música... recai na sua habilidade de transmitir ideias e de incorporar comunidades⁴.”

Os efeitos do som podem representar ameaça a situações instituídas, justamente por ser ele capaz de agregar as pessoas em torno de um objetivo, uma meta comum. Nesses casos, a censura tem servido às autoridades que não raro alcançam formas para silenciar sons, compositores e intérpretes (Wisnik 2005).

A liberdade de expressão, neste caso a sonora, foi preocupação destacada por historiadores e teóricos (Cook 2010; Street 2012; Said 2007; Wisnik 1982). De forma geral, há consenso entre os autores de que, em razão da sua plasticidade, complexidade e ambiguidade, a arte permite questionamentos, alarga limites de interpretação, derruba barreiras, suscita sentimentos; portanto, ela promove rupturas. A arte, com efeito, rompe com a realidade (objetiva e simbólica) previamente estabelecida e oferece a essa mesma realidade outras perspectivas e interpretações. Ao instigar múltiplos significados aos fatos, os trabalhos artísticos disponibilizam elementos inusitados para o conhecimento, o entendimento do mundo circundante. Nessa visão, também a música oferece uma perspectiva de mundo, de relacionamento com a realidade (Street 2010).

A forma de executar a música pode ser outra forma de análise da dimensão política da música. No contexto da música clássica ocidental, principalmente a de tradição europeia, a *performance apresentacional* se constitui na execução de peças musicais por um artista que se

² Chefe espiritual, entre os índios brasileiros da família linguística tupi-guarani, responsável pela condução dos rituais místicos de cura ao invocar e controlar os espíritos. Do latim pa'ye (Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Objetiva: Rio de Janeiro, 2001).

³ “...it inspires forms of collective thought and action ... It is where music forms a site of public deliberation, rather than private reflection...” (Street, 2012: 8)

⁴ “One of the sources of music’s perceived power ... lies in its ability to convey ideas and embody communities.” (Street 2012: 41)

dirige a um público que o escuta em silêncio. Já a *performance participativa* (Small 1998) é centrada no aspecto processual da execução, pois se trata de uma ação englobando músicos e ouvintes em diferentes dimensões de interação. Neste formato, o artista e o público se relacionam, compartilham a participação, são partes complementares ao interpretarem a música juntos. Finnegan (1997), também observou que em trabalhos musicais participativos a audiência faz parte da produção musical pois se manifesta e se insere ativamente na expressão da peça musical. Essas visões situam a ação musical no tempo e lugar onde ela acontece e consideram o conjunto de relações que dão sentido ao acontecimento sonoro. Nessas interações, as pessoas e o entorno social “fazem, refazem e celebram elementos da sua cultura, conforme seus interesses e valores” (Small 1998: 91).

Entende-se assim que o fazer musical é trabalho participativo, interrelacional, envolvendo os participantes em experiências que lhes permitem fazer parte daquela execução. Dessa forma, o coletivo ali envolvido manifesta aspectos de sua realidade sociocultural, ao mesmo tempo em que escolhe, cria, decide e compartilha, configurando sua inserção na ação, o que em certos casos, seria uma participação política.

O Brasil, música e política

A música e a política se entrelaçaram desde muito cedo na história brasileira. A força da música sobre a construção da sociedade brasileira se destacou em diferentes episódios; tanto deixou marcas como operou mudanças nas formas de pensamento do povo, conforme Wisnik (2005). A construção da musicalidade brasileira incorporou influências dos indígenas, primeiros habitantes da terra, dos negros, que aqui chegaram como escravos, e dos portugueses, que cuidaram de colonizar o país. Ora, se a “miscibilidade” (Freire 2005: 70) foi a característica do processo colonizador português, ela também ressoou no processo interpenetrante de construção da musicalidade nacional forjada na sonoridade das três *raças*. Pela Colônia, transportava-se “a música e os costumes de um lado para o outro” (Nepomuceno 1999: 91) de forma que o ritmo do índio, o batuque do negro e as modinhas europeias foram-se fundindo em canções de trabalho, cateretês, cururus, maxixes, lundus que, na mestiçagem, resultaram em modas de viola caipira, choros e samba.

A valorizada estética musical trazida pelos europeus simbolizou refinamento e educação entre as famílias nobres da Colônia. Porém, a preocupação com uma cultura genuinamente brasileira foi mais evidenciada no movimento modernista, no início do século XX, quando a agregação de pintores, literatos, músicos e políticos clamou pela expressão mais autêntica do povo. Esta preocupação ecoou nas metas do Estado Novo, era Getúlio Vargas, que visou à homogeneidade da cultura nacional de forma a atenuar as tensões sociais. A estratégia adotada foi a da valorização dos elementos étnicos da música folclórica, base das práticas culturais urbanas. Nesse ideal, as manifestações rurais e folclóricas seriam fontes de uma cultura popular autêntica e criativa capaz de aproximar os homens, de formar um povo. Dessa forma, a música erudita brasileira, influenciada pela tradição europeia, passaria a “beber nas fontes populares” (Wisnik 1982: 145).

O espaço da produção musical passou a ser reconhecido como um lugar “estratégico na relação do Estado com as majorias iletradas do país, lugar a ser ocupado pelas concentrações corais, pela prática doutrinadora cívico-artística do orfeão escolar” (...) (Wisnik 1982: 135). Também o samba exaltação, que destacava as maravilhas do país e valorizava o cidadão trabalhador, em detrimento da figura do malandro, integrava a cena musical da propaganda governamental. No entanto, a ação sonora da população não se restringiu aos ideais do poder. Por resistir a essa

“higienização estética”, a música desde então, conforme observou Wisnik (1982:135), configurou-se “como um espaço de resistência”. Ela não competiu com e nem se restringiu aos objetivos político-ideológicos. A produção se expandiu para a elaboração de letras jocosas, descrições maliciosas do cotidiano, ou temas eróticos e amorosos que brincavam com o ouvinte. Foi justamente por transgredir, que a expressão sonora serviu às críticas sociais.

Com a industrialização acelerada dos anos 50, a estrutura social urbana viu crescer uma classe de trabalhadores submetidos a contratos de horários e tarefas, em contraste com uma parcela populacional que permaneceu na informalidade, no sistema de favores e ocupações temporárias, cujo personagem principal era o malandro. Esses atores passaram a figurar no cenário da música brasileira representando a contradição social - trabalhador e vagabundo – que então se consolidava. O samba, estilo musical atravessado pelo tema da malandragem, foi por isso mesmo, alvo de perseguições e preconceitos sob o estigma de “canção urbana indisciplinada” (Wisnik 1982: 133). Com o advento do rádio na década de trinta, tanto o samba como outros estilos passaram a ser ouvidos por uma parcela maior da população das cidades. A ação de se relacionar por meio da música, iniciada nas bases populares de então, evidenciou o poder das práticas culturais de agregar, desagregar, ou de provocar a oposição entre a população.

Em meados do século XX, a modernização do país implicou a internacionalização dos elementos da cultura brasileira, principalmente o produto musical. Os sonhos desenvolvimentistas de Juscelino Kubitschek ressoavam nos avanços da industrialização e da urbanização. Mesmo assim, a influência do *jazz* americano marcou a época, incidiu sobre o samba e deu espaço para a emergência do estilo chamado Bossa Nova (Bahiana 2005). O cenário sonoro do eixo Rio-São Paulo, berço das tendências que depois se espalhavam para o restante do país, refletiu as mudanças ideológicas pelas quais passava o país. O samba, que cantava o morro, o malandro, deslocou-se para temas da vida urbana, entoados em melodias suaves. Os artistas vinham de uma classe média emergente que refletia a presença de cargos e empregos na indústria nacional. O referencial cultural, antes centrado no ambiente rural, se voltou para uma urbanidade que repercutia o deslocamento da capital para o cerrado, com a construção de Brasília. Assim, a Bossa Nova se destacou e, mesmo que o projeto musical não estivesse alinhado ao político, o país pulsava na “bossa”, isto é, tendia ao moderno, representado por um presidente jovem que almejava alargar fronteiras econômicas e culturais de uma nação que se sonhava urbana e pulsante.

Ainda que houvesse o entusiasmo pela modernização, a instauração da ditadura militar em 1964 alterou o clima psicológico do país. A repressão sobre as práticas culturais se traduziu na ação da censura sobre todos os tipos de expressões artísticas. A estratégia utilizada foi a de esvaziar a matéria original, ou seja, as músicas, os filmes, as peças, os livros e as exposições para minguar a crítica e fortalecer o poder da censura (Wisnik 2005). A realidade cultural do Brasil se debateu, por quase duas décadas, entre o crivo depurador da ditadura e a criatividade dos artistas e compositores que sobreviveram às condições duras da perseguição.

Letras de canções foram recortadas, modificadas, proibidas ou banidas. A penetração da melodia associada à letra no seio da sociedade incomodou o poder a tal ponto, que cantores e compositores foram torturados, julgados, exilados. Essa tensão entre o uso da música pelo povo como um meio para articular opiniões, e o interesse dos músicos em provocar ou apaziguar a crítica social perpassou os anos 70. No entanto, uma cultura marginal e subversiva se manifestava no som estridente das guitarras elétricas. Era o *rock and roll* que anunciava “uma ruptura e uma restauração” (Bahiana 2005: 54). A contestação, a indignação contra os padrões sociais vigentes se presentificaram nas sonoridades distorcidas e letras de cunho crítico.

Como alternativa ao *rock* e ao movimento dançante das discotecas, a *soul music*, influência dos negros americanos, se firmou nos anos 80. Esse movimento conduziu ao domínio do *rap*⁵ e do *funk*⁶ nos espaços de convívio e lazer da juventude. As poesias do *rap* passaram a desfiar em rimas, a realidade vivida nas favelas, ou comunidades (Essinger 2005). Os temas, justiça e democratização social, denunciavam o uso de drogas, a prostituição infantil, a violência policial, sexual, a miséria e o desemprego. Os bailes e as associações tornaram-se pontos de encontro onde era possível produzir as rimas ou ouvir, refletir e contestar a vida nas periferias. Além de se constituir um espaço específico de socialização para a juventude, o *rap* proporcionou aos jovens a “vivência de liderança, autovalorização e recusa da marginalização” (Rocha, Domenich e Casseano 2001: 32).

O *funk*, desde o final dos anos 70 (Zaluar 1997), representou a desagregação social das comunidades experimentada na ausência de redes de apoio e na desestruturação familiar. Nos anos 90 o *funk* já popularizado, firmou-se como uma expressão legítima da juventude nacional, sem distinção de classes. O *funk* carioca, além da denúncia social, caracterizou-se pela erotização das letras, nas quais as mulheres passaram a cantar sua sexualidade com autonomia. Essa subversão musical deu origem a outros sub-estilos como o *funk* ostentação e, ultimamente, o movimento do passinho.

Pode-se concluir que a difusão do *rap* e do *funk* e a proliferação dos bailes *funk* na periferia e centros urbanos, aconteceu em um processo que foi da marginalização à sua consolidação. Mesmo que os eventos embalados pelo *rap* e pelo *funk* tenham sido proibidos em diferentes situações (ver Resolução n. 013/2007, Rio de Janeiro), ambos os estilos se tornaram estratégias de confraternização e lazer entre os jovens e favoreceram a reconfiguração do espaço social, ou seja, a constituição de um espaço de expressão e interação que antes não havia (Dayrell 2005). Essas práticas musicais posicionaram os jovens no cenário da produção cultural, além de incentivar a criação de locais de encontro onde eles falavam de si e de suas condições de vida.

As considerações acima mostraram entrelaçamentos entre a música e a política na história brasileira moderna. Por outro lado, pode-se refletir que as manifestações sonoras na nossa cultura têm sido engajadas e forjadas, muitas vezes, no fundamento de estratégias de enfrentamento de situações desfavoráveis, desumanas e limítrofes que marcam o cotidiano da população. Wisnik (1982) fez referências à força da música na formação de opiniões e valores relativos ao poder. O produtor musical Vitor Sales, também mostrou essa faceta da atividade musical ao declarar que “a música é uma arma, está em todos os lugares. Se ela tem esse poder de mover esse sistema, ela também tem o poder de elucidar” (Rocha, Domenich e Casseano 2001: 52). Ele se declarou responsável por inserir a proposta política no *rap*.

Nos conteúdos até agora mencionados, percebe-se uma unanimidade dos autores quanto à presença rotineira da prática musical na expressividade da sociedade brasileira. Este fato se deu, como explicou Wisnik (2005: 29), pela própria característica da música que carrega “... na sua teia de recados, ... sua habilidade em captar as transformações da vida urbano-industrial.” A presença de ações sonoras coletivas se tornou parte de manifestações populares como encontros, festas, comemorações e rituais públicos. Mais do que isso, na atualidade, as expressões musicais dialogam com outras práticas sociais, como a educação, a religião, o trabalho e o lazer (Said 2007). Interessante notar que, mesmo depois da ocorrência de tantos eventos históricos, persiste ainda o fato de que as implicações e forças políticas associadas à música, (nem sempre ingenuamente),

⁵ O *rap*, modo de cantar recitativo e baseado na emissão de rimas que criticam a realidade social é uma das faces do hip hop, que se completa no break, dança de movimentos rápidos, e no grafite, expressão visual feita em muros e paredes das cidades.

⁶ *Funk*: o *funk* carioca deriva de uma variedade do *hip-hop* chamada *Miami Bass*. O nome *funk* foi atribuído devido ao ambiente dos bailes *funk* movidos pelo *rap* e *funk* americanos, nos anos 80.

muitas vezes permanecem desconhecidas, ou passam despercebidas.

Canadá, música e política

A música do Canadá também revela a diversidade étnica que formou o país. Com raízes nas sonoridades e danças das populações indígenas nativas, as influências da imigração europeia (irlandeses, franceses, ingleses) e a reverberação da proximidade com os Estados Unidos (Vogan 2010), o cenário musical do país reflete uma herança cultural múltipla. Em meados de 1600, as escolas e instituições religiosas ensinavam músicas de tradição europeia, porém, no século seguinte já despontaram compositores canadenses. Estes também se dedicavam a atividades de ensino, regência de coros e execução de órgãos nas igrejas, embora a música ainda fosse passada de geração a geração de forma oral. As primeiras peças totalmente escritas e impressas no país, duas óperas, foram editadas no limiar do século XIX.

Nessa mesma época, as associações musicais organizadas por civis foram formadas ainda com a predominância da produção religiosa ou peças no estilo europeu. Porém, a prática da música, tanto a tradicional, a ensinada nas escolas como a executada nas igrejas, assumiu lugar fundamental na vida de algumas províncias com vistas à formação de um sentimento de ação conjunta, do fazer comunitário. A canção *O Canadá* se firmou como hino da nação após um processo de disputa direta com o hino nacional britânico. Conforme discutiu Veblen (2010) esses eventos coletivos assumiram importância substantiva. O fato era que o país se formava com base em importantes alianças políticas e geográficas (Leste-Oeste), cujas tensões regionais e nacionais vivenciavam duas línguas oficiais (inglês e francês), além de diferentes tradições culturais, étnicas e a forte imigração. Nesse cenário, as canções nacionalistas, os hinos, cumpriram a função de transmitir patriotismo, tradições, valores morais, histórias e o contexto ideológico da cultura dominante.

Nas primeiras décadas do século XX, o impacto da Primeira Grande Guerra gerou, além das canções populares de cunho nacionalista, marchas militares e pequenas canções com notícias das ações das tropas (*bugle calls*). A distribuição sonora pelas rádios comerciais também iniciou nessa época, e em 1923 eram 23 as rádios no país de acordo com a narrativa de Hepner (2013)⁷. Foi nas rádios que compositores e cantores canadenses encontram espaço para a distribuição de seu trabalho por meio das *big bands* e da divulgação de variados estilos musicais. Também ocorreu a popularização do *jazz*, estilo musical associado, na época, à modernidade, sofisticação e também à decadência.

O intercâmbio cultural e musical com os Estados Unidos se fortaleceu na segunda metade dos anos 1900, devido à proximidade entre os dois países. A influência jazzística norte americana se tornou importante fonte de entretenimento em festas, bares, eventos ao ar livre e reuniões (Hepner 2013). Mais ainda, essa proximidade reverberou ecos da contracultura hippie, do destaque aos direitos civis, da guerra do Vietnã e do feminismo nascente. Esses assuntos ressoaram em letras de canções canadenses. Já em 1971 uma lei obrigava as rádios a veicularem música de compositores canadenses em pelo menos 30% de sua programação. Despontaram em carreiras musicais de sucesso mulheres canadenses, fortes ativistas nas questões dos direitos sociais e da participação e emancipação feminina.

Foi durante a depressão canadense, conforme consta no texto *All that Jazz* (www.cbc.ca), que esse estilo de música, cuja origem data do início do século XX nas comunidades afro-americanas

⁷ <http://www.ams-net.org/ojs/index.php/jmhp/article/view/83>. (Consulta: 19 de julho de 2014).

no sul dos EUA, se infiltrou na produção musical do Canadá. Na cidade de Montreal, o estilo se desenvolveu em um bairro periférico que sinalizava os bares que tocavam o *jazz* por meio de uma luz vermelha. O estilo misturava elementos do *reggae*, *blues*, *spirituals* e *band music*. Nos anos 30 o *jazz* foi fortalecido nessa cidade devido ao apoio dado pelas mulheres francesas brancas aos artistas que, na maioria, eram negros vindos dos EUA.

A forma improvisada do *jazz* atingiu a academia e se tornou objeto de estudo e ensino nas universidades do Canadá desde a metade do século XX (Johnston 2013). O autor e professor de música ressaltou a relevância da prática da improvisação como forma de produção de cultura, mais do que reprodução ou cópia da mesma. De acordo com sua percepção, a busca por programas universitários de *jazz* e improvisação tem crescido ultimamente e demanda pela prática coletiva que estimula criatividade, troca de experiências e espontaneidade. Johnston (2013: 386) destacou o contexto político do *jazz* como crucial, principalmente por causa de conexões entre o *jazz* e os direitos civis durante os anos 1950 a 1960, e ainda mais devido ao direcionamento de estudos recentes para as “implicações políticas e sociais da música improvisada”. Essas implicações incidem sobre o fortalecimento de formas de pensar e agir críticas, cujo resultado pode ser a autonomia e a agência dos estudantes que passam a pensar sobre o significado de suas ações e a fazer reflexões aprofundadas sobre as situações com as quais se deparam. São ações que acarretam a experimentação, que geram o novo, e refletem em relações grupais de fortalecimento e poder. São ações políticas, “relações complexas” (Johnston 2013: 388), como concluiu o autor.

Desde meados do século passado, segundo informações do *site* da associação *Conscious Music and Politics* (2014), artistas canadenses se reúnem com o objetivo de manifestar e proteger os direitos e a liberdade civil. O lema que direciona as ações do comitê apregoa que os direitos só podem ser preservados em uma sociedade engajada e bem informada. Formada por músicos, artistas plásticos, dançarinos e atores, o grupo acredita que a liberdade de expressão seja a base de uma sociedade vibrante que reflete a construção de um mundo melhor.

Os valores e funções atribuídos ao fazer musical na história do Canadá transparecem a trajetória que começou com a inserção do ensino da música nas escolas desde a colonização. Reconhecida no seu valor extrínseco, como o de eliciar sentimentos patrióticos, transmitir valores morais e promover benefícios sociais, a prática musical também foi fortalecida nas igrejas e em grupos comunitários (Hanley 2012). O canto coral foi uma das formas de fazer musical que, enraizada na cultura canadense, tornou-se importante meio para a construção do sentido de comunidade. São comunidades musicais que, na ação de cantar, trabalham com elementos que ampliam os significados do que seja o povo e a nação canadense. A filosofia advinda da prática musical assim formada refere-se ao pensamento democrático de que a música é para todos, para a vida, não só para alguns eleitos ou vocacionados. Conforme assumiu Hanley, o aspecto político que resume a prática musical em seu país refere-se à forma como as pessoas tomam decisões e se engajam em ações coletivas. A autora reforça que importa perceber a repercussão dessa postura nas práticas musicais públicas, privadas e educacionais e de como estas influenciam mudanças sociais nos locais onde acontecem.

Apresentação da Pesquisa: Metodologia

Ao conduzir uma pesquisa sobre as dimensões culturais, sociais, afetivas, cognitivas e corporais que compõem o espaço da prática musical coletiva, em 2011, foi notório o teor político nas respostas e posicionamentos de alguns dos participantes. Embora o aspecto político não constasse nos propósitos iniciais da investigação, tornou-se impossível negar o destaque, feito pelos participantes,

a respeito desse evento no decorrer da construção dos dados em intervenções como observações e entrevistas. Dessa forma, pareceu de suma importância evidenciar as alternativas assumidas pelos membros dos grupos quando articulavam suas tomadas de decisão; posturas em negociações frente à coletividade, à diversidade e às metas a serem alcançadas no contexto do fazer musical em grupo. Todos esses eventos foram aqui considerados no âmbito das deliberações políticas intragrupos. O contexto estudado se mostrou complexo na sua constituição e desempenho, assim, optou-se por abordar o assunto, mesmo que de forma exploratória, já que foi um achado no campo explorado. Consciente desse fato, a análise apresentada, longe de aprofundar o tema, tratou de comentá-lo a fim de fomentar, quiçá, outros estudos sobre o fenômeno.

Os dados apresentados foram obtidos em pesquisa realizada no Canadá, em 2011, e replicada no Brasil em 2012, quando se buscou conhecer como os membros de quatro grupos musicais - duas bandas instrumentais e dois grupos vocais - vivenciavam eventos como o poder, a crítica e a tomada de decisões no decorrer de suas práticas musicais coletivas. Essas intervenções geraram um banco de dados composto por: a) transcrição de entrevistas individuais; b) transcrição de grupos focais; c) observações de ensaios dos grupos.

No total, 22 pessoas foram entrevistadas, embora a observação tenha englobado entre 30 a 35 participantes. Essa diferença se deu porque alguns coristas concordaram em colaborar somente na observação. Nas bandas instrumentais, todos anuíram participar da totalidade de intervenções propostas na pesquisa.

O critério de inclusão dos participantes foi a participação ativa em um conjunto musical amador e a idade maior do que 18 anos. Considerou-se aqui, concordando-se com Dayrell (2005: 38) que grupos musicais são formados por coletivos “que trabalham e elaboram juntos processos criativos musicais”. A qualidade de grupo amador foi baseada na característica da dedicação à atividade musical em busca de compensações que não os rendimentos monetários.

Deu-se início aos procedimentos para a obtenção dos dados com a submissão do projeto a comitês de ética dos respectivos países. Obtida a anuência, foi entregue uma carta de apresentação da proposta de pesquisa para os coordenadores ou regentes dos grupos. Após a anuência para a efetivação das intervenções, iniciou-se o processo com: 1- observações de três ensaios, a última registrada em vídeo para posterior confirmação dos fatos considerados no conjunto dos procedimentos; 2- anotação de observações e reflexões em diário de campo; 3- entrevistas individuais com apoio de um roteiro de questões abertas pré-programado às quais os respondentes tiveram liberdade para estender suas respostas conforme sentissem necessidade naquele momento; 4- entrevistas coletivas a partir de temas retirados das respostas individuais. As perguntas e o protocolo de observação (composto pela autora) englobaram os seguintes assuntos: 1) iniciação à música; 2) influências para permanecer na música; 3) retorno esperado na relação com a música; 4) desenvolvimento e oportunidades na atividade musical; 5) prática musical em grupo; 6) aspecto cultural, social, afetivo espiritual, musical, cognitivo e corporal do fazer musical coletivo; 7) música junto com os outros: contribuição para o grupo; e 8) forças e motivações do grupo. Para os objetivos deste trabalho, foram consideradas apenas as entrevistas, tanto individuais como as coletivas, por terem sido as respostas dos participantes a fonte original do assunto aqui tratado.

Após a obtenção dos dados, realizou-se a categorização e a tematização dos conteúdos sob a orientação dos temas pré-estabelecidos no protocolo de observação: 1) aspectos sociais, 2) aspectos culturais, 3) aspectos afetivos, 4) aspectos cognitivos, 5) aspectos físico-corporais existentes no espaço da produção musical em grupo. Como resultado desses procedimentos, foi

construído um painel que revelou a riqueza de ideias e manifestações dos participantes em mais de 100 páginas de anotações. Com esse concentrado de dados, entendeu-se que haveria possibilidade de explorar cada categoria ali descrita. Dessa forma, o presente trabalho trata-se de parte de uma pesquisa maior, pois a riqueza dos conteúdos confiados à pesquisadora possibilitou a exploração de todos os eventos contemplados no protocolo e ainda destacou o aspecto político.

A aproximação das opiniões dos participantes de dois espaços geográficos diferentes - Brasil e do Canadá – se justificou aqui pelo interesse em investigar se havia disparidade entre as posturas e opiniões dos membros dos conjuntos musicais. A intenção foi a de explorar a articulação política do elemento musical por grupos que fazem música em ambientes culturais diferentes.

Os Grupos

John, Louise, Betty, Josie e Mary⁸, membros de um coro canadense, formaram o Grupo 1. Todos tinham conhecimento musical informal, menos Mary que havia tido aulas de música. A rotina de ensaio do coro era de, em média, três horas por semana.

O Grupo 2, contou com os instrumentistas canadenses, Tom, Paul, Carol, Joe, e Tim. Eles eram alunos de um curso superior de música no qual estudavam *jazz*. O fazer musical coletivo era parte de suas práticas acadêmicas e eles já haviam participado de outras bandas, orquestras, festivais e competições por todo o Canadá.

O Grupo 3, formado por três instrumentistas e uma vocalista, Carol, Jair, Nelson e Douglas. Os membros, brasileiros, estavam envolvidos na graduação em música. A vocalista, era a maestra e professora dos rapazes. Todos eles praticavam música de forma individual ou grupal; porém, aquela banda era recém-formada e tinha um caráter autoral e experimental. Os ensaios eram semanais e duravam em média duas horas.

Laura, Isa, Raquel, Maria, Marta, Carlos, Sueli e Sergio, parte de um coro de MPB de uma universidade brasileira, integraram o Grupo 4. De característica heterogênea, neste grupo alguns entrevistados tinham estudado música desde a infância; outros se apropriaram desse tipo de conhecimento pela via da prática no conjunto vocal. Encontravam-se duas vezes por semana para uma média de quatro horas de ensaio semanais.

Com exceção do Grupo 2, todos os outros tinham regente. O conjunto vocal brasileiro contava com uma preparadora vocal e um diretor cênico, considerados membros do grupo, pois participavam dos ensaios e tomaram parte nos procedimentos da pesquisa (observações, ensaios e entrevistas) e suas ações exerciam influência sobre a dinâmica e o desempenho grupal.

Na sequência, estão disponibilizadas as opiniões dos participantes. Os dados foram organizados em *clusters*. De acordo com Kasznar e Gonçalves (2014), o *clustering* consiste no agrupamento de dados a partir de similaridades e dissimilaridades a fim de desenvolver classes de valores. Os *clusters* são reuniões de objetos de uma mesma classe (figuras, gráficos, temas), de maneira que estes tenham mais proximidade, semelhanças entre si, do que os que formam outro *cluster*.

Essa forma de análise pode ser aplicada para a formação de conjuntos de resultados mais relevantes a partir da visualização, inter-relação e classificação dos dados. A metodologia

⁸ Os nomes que apresentam os participantes são fictícios, conforme recomendação da Resolução 466/12 do Conselho de Ética em Pesquisa, Brasil. (<http://conselho.saude.gov.br/resolucoes/2012/Reso466.pdf>).

contempla, em uma segunda fase, procedimentos numéricos. Para este trabalho, porém, foram realizados apenas os primeiros passos indicados pelos autores citados: 1) análise exploratória para extrair informações gerais dos dados, 2) agrupamento dos dados por similaridade para uma observação mais aprofundada dos temas, 3) visualização da classificação dos dados, e, por fim, 4) a organização dos *clusters* para gerar novas observações sobre os mesmos. A proposta aqui colocada foi dirigida à adaptação dessa fase inicial do processo para um estudo qualitativo.

Na sequência foram expostos três *clusters* (agrupamentos) que resultaram do processo de quatro passos acima listados. Dessa maneira, primeiramente foi feita uma leitura ampla das respostas dos participantes a fim de se adquirir uma noção geral dos assuntos por eles tratados. Em seguida, as respostas foram aproximadas conforme a semelhança dos temas tratados. De posse desse agrupamento, leituras e releituras atentas foram necessárias para que as similaridades pudessem resultar *em clusters*. O terceiro passo consistiu na submissão dos agrupamentos ao *site wordle.net*⁹ para a formação das nuvens de palavras que, para os fins deste estudo, serviram de ilustração para a discussão das respostas. Por fim, foram apresentados comentários sobre os conteúdos dos agrupamentos, reflexões estas resultantes das diferentes observações às quais os dados foram submetidos. A proposta aqui contemplada, de categorização e discussão dos dados, sugeriu mais uma discussão sobre as manifestações das pessoas do que uma análise conclusiva devido ao caráter exploratório do tema apresentado.

Cluster 1: Convívio com a diversidade e respeito pela diferença

Houve um consenso, entre os participantes dos coros e bandas, de que, embora as diferenças entre as posturas, os níveis de conhecimento musical e o papel desempenhado nos ensaios, os grupos se constituíam no amálgama da diversidade. A consideração pelas diferentes formas com que cada qual se manifestava no espaço da prática musical parece ter refletido formas particulares de ser e estar, de interagir e viver, que agregaram qualidades aos coletivos. Quanto a essas maneiras de relacionar-se, no vocal brasileiro, Grupo 4, Carlos, percebeu que, “... chega uma hora que dá uma liga ... dá um força (...) como se fossem peças de uma engrenagem, essa interação (...)”. Por sua vez, Maria falou: “... todo mundo é muito com um propósito só... você conhece pessoas, aprende a entender como elas trabalham, a respeitar o jeito de cada um, você respeita etnia, opção sexual, você respeita tudo trabalhando em grupo musicalmente”. Sergio considerou que havia “uma coisa de coletivo no grupo. Tem uma coisa de companheirismo, cumplicidade... Companheirismo é uma exigência maior”.

Douglas, da banda instrumental brasileira, Grupo 3, identificou “fontes de conflito, (...) as pessoas são diferentes, né?, às vezes têm opiniões diferentes”. Para ele, as diferenças vividas no grupo às vezes se tornavam “um aspecto de potencial fonte de conflito que a gente tem que saber contornar... Então ali é um exercício... bem significativo, assim onde eu me deparo ali com personalidades diferentes com modos de ver a vida bem diferentes do meu”. Essa diversidade solicitava do grupo uma atitude de “não impor, (...) tem que respeitar as diferentes formas de se manifestar, (...) respeitar as diferenças musicais e pessoais que tem no grupo, (...) em função da nossa criação ali, da relação que a gente tem entre os integrantes”.

No Grupo 1, Betty concluiu que os membros eram “muito diferentes, nossas idades vão desde 21-22 anos até perto dos 70, somos de diferentes religiões, situação financeira e educacional.

⁹ O site <http://www.wordle.net/> é uma ferramenta para a formação de nuvens de palavras a partir do texto que o usuário disponibiliza. As nuvens destacam as palavras que aparecem com mais frequência no texto original.

Cluster 2: Construção comunitária. Justiça social e vivência cultural

As convicções a respeito de justiça social e de trocas culturais destacaram-se nas respostas dos membros do coro canadense. Entre as opiniões obtidas com esse grupo, o sentido de ser parte e agir em prol da comunidade foi fundante. Estar na comunidade e agir em prol da coletividade apareceu como uma prática associada à justiça e às práticas culturais do país onde viviam. Tanto assim era, que para Jair, do Grupo 4, a prática musical colaborava “com este espírito de coletividade”. Na prática coletiva “todos contribuíram com uma obra musical, tem esse espírito agregador”. “Enfim” ele concluiu, “a importância do grupo e da música que o grupo faz é a de refletir o que atual, instantâneo, o que a gente vive atualmente”.

No coro canadense, Grupo 1, Amy disse que cantar em grupo era “algo que fazemos dentro do aspecto comunitário (...) Eu queria encontrar um lugar seguro e de orientação comunitária para cantar, eu sabia que isso era importante para mim.”¹⁴ Cantar poderia ser um ato de reivindicação, de proteção aos direitos humanos e respeito à diversidade. “Por que não cantar por uma causa, certo? (...) mesmo com diferentes experiências e níveis de habilidade, nós ainda visamos um objetivo em comum. Há uma cultura de humanidade e compaixão”.¹⁵ John, também desse grupo, acreditava que o coro era “mais do que só fazer música; é também uma organização na qual, quando fazemos nossos concertos, levantamos fundos para instituições de caridade.” Para ele “isso acrescenta o bônus de ser capaz de cantar e estar de acordo com minha consideração sobre justiça social”.¹⁶

Mary também defendeu que a diversidade do grupo não impedia o desenvolvimento do “senso de união por um objetivo em comum”.¹⁷ Ela também valorizou a comunidade e os objetivos em comum que o grupo perseguia. Ela referiu-se ao grupo no âmbito da vivência cultural: “quando as pessoas se unem ao redor de um objetivo em comum, uma espécie de cultura se desenvolve”. Era uma espécie “de cultura orgânica (...) a dinâmica humana e os diferentes papéis que as pessoas assumem...”.¹⁸ Para ela, o ambiente coletivo era “um espaço do qual cada um de nós se sente parte, se sente seguro, porque ele reflete algo de onde nós crescemos, mesmo que tenhamos crescido em lugares diferentes, diferentes castas, classes sociais, etc.”¹⁹

Os assuntos: construção comunitária, justiça social e vivência cultural, do *Cluster 2*, emergiram dos comentários dos participantes sobre a vocação comunitária que inspirava as várias dimensões da convivência grupal. Para eles a coletividade, a agregação que formavam estava orientada, também, pelo objetivo de cantar por uma causa em comum, cantar significava ter voz, dar voz, se fazer ouvir em prol de uma causa. A justiça social foi destacada, uma vez que a vida cotidiana se refletia na música que, coletivamente, eles produziam. Assim, a representatividade e a diversidade foram valorizadas e consideradas no seio de uma cultura grupal, dos saberes e vivências em comum que compartilhavam e de sentimentos de segurança que experimentavam ao se

¹⁴ Amy, Grupo 1: “something to do with the community aspect... I wanted to find a safe place to sing that was community oriented, I know that was important to me”.

¹⁵ Amy, Grupo 1: “Why not sing for a cause, right? (...) with different experiences and levels of ability, we’re still aiming towards a common goal. There’s a culture of humanity and compassion”.

¹⁶ John, Grupo 1: “more than just making music; it’s also an organization that when we do our concerts we raise funds for charitable organizations. And for me that is an added bonus to be able to sing and to bring that together with my broader concern around social justice”.

¹⁷ Mary, Grupo 1: “sense of coming together for a common purpose”.

¹⁸ Mary, Grupo 1: “when you get any group of people together for a common goal, a cultural sort of develops... it is an organic culture (...) the human dynamic and the different roles that people play...”.

¹⁹ Mary, Grupo 1: “a space that those of us that feel part of, feel safe in, because it mirrors something we’ve grown up in even though I’d imagine a lot of us would have grown up in different places, different castes, social classes, etc.”

grupo como fonte de suas preocupações. Mesmo assim, todos os grupos referiram-se à produção musical como o centro de suas ações. Os participantes estavam focados no objetivo central de fazer música juntos, queriam expressar-se por meio de suas vozes e instrumentos, buscavam um resultado artístico, estético. A partir dessa atividade-núcleo, outras ações se desdobraram: participação na diversidade, colaboração e representatividade, rompimento com a naturalização das relações de poder, diálogo e engajamento em questões dos direitos das pessoas, discordância e resistência frente forças opressoras. A cena do fazer musical, mesmo que focada na produção sonora, mostrou-se fértil na geração de situações que clamaram por decisões coletivas, pela assunção de posicionamentos; com isso, rendeu mais do que o produto final estético.

A dimensão política, espontaneamente, tomou forma no corpo das respostas analisadas, na medida em que o estudo dos dados foi desenvolvido. O aspecto político se destacou, principalmente quando os participantes se referiram às suas tomadas de posição, escolhas, e também no âmbito das atitudes deliberativas e de liderança no ambiente grupal. A ciência política, se contextualizada no pensamento prático de Aristóteles (1996), se relaciona à ação e à deliberação de indivíduos ou coletividades, forma de pensar que também é encontrada em Street (2012). Foi essa articulação entre poder e tomadas de decisão que caracterizou o exercício político encontrado no seio das relações grupais e suas práticas musicais aqui apresentadas. Nesse sentido, houve um distanciamento do conceito formal que insere a ação política nas práticas em que o poder é uma força para afetar o objetivo e o conteúdo de atividades governamentais (Neder 2014).

O fazer musical, como destacaram os autores Street, Said, Wisnik e Bahiana, resulta em um bem cultural e social, e, por ser aberto à diversidade de opiniões, mensagens e intenções de seus compositores e intérpretes, está longe de ser um elemento neutro. Viu-se também que, no desenrolar dos tempos, a produção da música coube (e ainda é utilizada) em manifestações de protesto, propaganda do poder público, repressão ou de propagação de ideologias. Entre os grupos aqui trabalhados, esse posicionamento foi ofuscado por outra postura política: no espaço de produção musical coletivo houve enfática presença da ação crítica, do pensar sobre o próprio pensar e agir, no refletir sobre os fatos gerados no decorrer das interações entre os membros dos grupos e suas repercussões na vida que ali se manifestava. Nesse convívio, a política foi ação que se sustentou no fazer de posturas deliberativas; de posições dialógicas; de situar, enfrentar e resolver problemas; de defender uma causa em prol da comunidade maior; de atualizar a vida, com toda a sua realidade, no ambiente coletivo. O impulso de dar apoio à sonoridade do colega a fim de que ele pudesse soar melhor; de fazer suas vozes audíveis em sociedade, de promover laços de união, de se compromissar com o bem comum coletivo (processo de fazer música), foram circunstâncias que deixaram as marcas do posicionamento político de cada grupo. Foram os sinais que resultaram na articulação entre música e política, articulação esta que se revelou potencial no espaço da atividade musical em grupo.

Com os agrupamentos, nuvens de palavras e comentários que finalizaram este texto, pretende-se ter despertado nos leitores o aspecto político que se presentifica no espaço da ação coletiva, aqui centrada no fazer musical em grupo. Efetivamente, o ambiente das interações humanas é fundamental para o desenvolvimento individual e social, para que as pessoas se sintam mais pessoas, mais satisfeitas com elas mesmas e com quem convivem. Estudar esse ambiente é um ato fascinante e, até agora, tem-se revelado um campo fértil para a construção de conhecimento sobre as relações humanas. Espera-se que este texto tenha sensibilizado a curiosidade pelos estudos de muitos subtemas que aqui estão contidos e que merecem aprofundamentos esclarecedores.

BIBLIOGRAFÍA

- ALL that jazz*. Disponível em: <www.cbc.ca/history/EPISCONTENTSE1EP13CH1PA5LE.html> (Consulta: 27 de agosto de 2014).
- Aristóteles. 1996. *Vida e Obra*. São Paulo: Nova Cultural. (Os Pensadores)
- Bahiana, Ana Maria. 2005. "Importação e assimilação: rock, soul, discotheque". Em *Anos 70: ainda sob tempestade*. Ed. Adauto Novaes, 53-60. Rio de Janeiro: Senac.
- Bastos, Rafael de M. 1999. *A musicológica Kamayurá: uma antropologia da comunicação no alto Xingu*. Florianópolis: EdUFSC.
- Conscious Music and Politics. <<http://ccla.org/get-involved/canadian-artists-for-civil-liberties>> (Consulta: 23 de outubro de 2014).
- Cook, Nicholas. 2010. *Music: A Brief Insight*. New York: Sterling Publishing.
- Dayrell, Juarez. 2005. *A música entre em cena: o rap e o funk na socialização da juventude*. Belo Horizonte: EdUFMG.
- Essinger, Silvio. 2005. *Batidão. Uma história do funk*. São Paulo: Record.
- Finnegan, R. 1997. "Music, performance, and enactment". Em *Consumption and everyday life*. Ed. H. Mackay, 113-146. London: SAGE.
- Freire, Gilberto. 2005. *Casa grade e senzala. A formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 50 ed. São Paulo: Global.
- Frith, Simon. 1996. *Performing Rites: on the value of popular music*. Cambridge: Harvard Press.
- Geertz, Clifford. 1989. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos S.A.
- Hanley, Betty. 2012. "The 'roots' of Canadian Music Education: expanding our understanding". Em *Critical Perspectives in Canadian Music Education*. Ed Carol Benyon, 1-20. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press. <http://muse.jhu.edu/>. (Consulta: 23 de julho de 2014)
- Hepner, Jeremy. 2013. "The relevance of Jazz History in the Twenty-first Century: Jazz practice and pedagogy in Canada". Em *Journal of Music History Pedagogy*, 03(02) 179-181. <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0> (Consulta em: 19 de janeiro de 2015).
- International Music Council. Disponível em: <http://www.imc-cim.org> > (Consulta: 03 de abril de 2014).
- Johston, Peter. 2013. "Teaching improvisational and pedagogical history of the Jimmy Giuffre" *International Journal of Music Education*, 01(04): 383-393.
- Kasznar, Istvan, K. Gonçalves, Bento M. L. 2014. "Técnicas de agrupamento clustering". *Revista Científica e Tecnológica. Institucional Business Consultoria Internacional -IBICI*. <http://www.ibci.com.br/20Clustering_Agrupamento.pdf>. (Consulta: 20 de novembro de 2014).
- Martin, Peter. 1995. *Sounds and Society*. Manchester: Manchester University Press.
- Neder, Alvaro. 2014. "Roda em volta de mim, que a polca paraguaia é assim: encontros culturais na canção popular urbana e transformações políticas em Mato Grosso do Sul". *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*, 29, jan. – jul: 209-219.
- Nepomuceno, Rosa. 1999. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Editora 34.
- Ortega y Gasset, José. 2003. *A rebelião das massas*. <www.ebooksbrasil.com/eLibris/ortega.htm> (Consulta: 09 de janeiro de 2015).

Pereira, Sônia. 2011. "Estudos culturais de música popular – uma breve genealogia". *Exedra Revista Científica*, n.5: 117-134. <http://www.exedrajournal.com/docs/N5/10B-Pereira_Ensaio.pdf> (Consulta: 14 de outubro de 2014).

Rocha, Janaina; Domenich, Mirella; casseano, Patrícia. 2001. *Hip Hop: a periferia grita*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo.

Said, Edward. 2007. *Elaboraciones musicales*. Bogota: Random House Mondadori.

Small, Christopher. 1998. *Musicking. The meanings of performance and listening*. Middletown: Wesleyan University Press.

Street, John. 2012. *Music and Politics*. Cambridge: Polity Press.

Veblan, Karin. 2010. "We stand on guard for thee: National identity in Canadian Music Education". Em *The Origins and Foundations of Music Education: Cross-Cultural Historical Studies of Music in Compulsory Schooling*. Ed Gordon Cox e Robin Stevens: 141-155. New York: Continuum International Publishing.

Vogan, Nancy. 2010. "Canada: Diverse developments across the decades". Em *The Origins and Foundations of Music Education: Cross-Cultural Historical Studies of Music in Compulsory Schooling*. Ed Cox Gordon e Robin Stevens: 109-120. New York: Continuum International Publishing.

Wisnik, José Miguel. 2005. "O minuto e o milênio ou, por favor, professor, uma década de cada vez". Em *Anos 70: ainda sob tempestade*. Ed Aduato Novaes: 20-25. Rio de Janeiro: Senac.

———. 1982. *Música*. São Paulo: Brasiliense.

UNESCO. <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001394/139423por.pdf>. (Consulta: 05 de fevereiro de 2014).

Zaluar, Alba. 1997. "Gangues, galeras e quadrilhas: globalização, juventude e violência". Em *Galeras cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. Ed Hermano Viana: 17-58. Rio de Janeiro: EdUFRJ.

Rosemyriam Cunha é professora do curso de Musicoterapia da Universidade Estadual do Paraná-UNESPAR, Campus II, Curitiba, Paraná, Brasil. Doutora em Educação pela Universidade Federal do Paraná, com estágio pós-doutoral na McGill University, Canadá. É fundadora e editora da revista interdisciplinar *InCantare* e coordenadora do Núcleo de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares em Musicoterapia-NEPIM, (UNESPAR-CNPq). Contato: rose05@uol.com.br

Lisa Lorenzino é coordenadora do Departamento de Educação Musical na Schulich School of Music, McGill University, em Montreal, Canadá, onde trabalha na formação de educadores musicais. É flautista profissional, condutora de bandas de concerto e pesquisadora em Educação Musical. Foi professora de jazz vocal e instrumental no ensino médio. Estudou música cubana no Instituto Superior de Artes em Havana e tem feito viagens de estudos para esse país. Contato: lisa.lorenzino@mcgill.ca

Cita recomendada

Cunha, Rosemyriam y Liza Lorenzino. 2016. "A prática musical coletiva: implicações políticas e socioculturais". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 20 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES