

## Convivência em Conjuntos de Música: notas sobre análise de valores no trabalho de uma orquestra

José Alberto Salgado e Silva<sup>1</sup>

### Resumo

Neste artigo, reexaminamos o caso de um conjunto musical, a Itiberê Orquestra Família, que foi parte de uma pesquisa etnográfica realizada com músicos-estudantes entre 2001 e 2004, no Rio de Janeiro. Aqui, focaliza-se a organização social no conjunto e certas relações entre seus padrões de interação social e a estruturação do repertório. O conceito de “valores” é enfatizado como útil para compreender as operações e motivações naquele contexto – e talvez em práticas musicais de modo geral. Embora a relevância dos valores em estudos sociais venha sendo apontada desde os escritos de Heinrich Rickert e Max Weber, os níveis de abstração em jogo trazem dificuldades metodológicas, já notadas pelo filósofo John Dewey, assim como nas pesquisas que o antropólogo Clyde Kluckhohn conduziu. Ao final do texto, argumento que seria parte do trabalho de pesquisadores conceber modos efetivos e consistentes de registrar e processar dados relativos a “valores”, em estudos empíricos de etnomusicologia.

### Abstract

In this article, I reexamine the case of one musical ensemble, the Itiberê Orquestra Família, which was part of an ethnographic research with student-musicians between 2001 and 2004, in Rio de Janeiro. The focus here is placed on the social organization within the ensemble and on the relations between patterns of their social interaction and the structuring of the repertoire. The concept of “values” is highlighted as useful to understanding the workings and motivations in that context – and perhaps in musical practices in general. Although the relevance of values for social studies has been noted since the writings of Heinrich Rickert and Max Weber, the levels of abstraction involved make for methodological difficulties, already noted by philosopher John Dewey and anthropologist Clyde Kluckhohn. Towards the end of the text, I argue that it would be part of our work as researchers to devise effective and consistent ways to register and process data concerning “values”, in empirical ethnomusicology studies.

### Introdução

O texto se baseia em trabalho apresentado na VIII Reunião de Antropologia do Mercosul (RAM), em 2009. Os termos escolhidos para o título do respectivo GT – *Música, convivialidade, afetividade e ética* – sugerem que, ao examinar música em estudos antropológicos, queremos analisar também as relações entre pessoas que se envolvem com ela; queremos examinar em termos sociais e interpessoais o que existe “por dentro”, “em torno” ou “além” do discurso sonoro.

Neste comunicado trato dos padrões de trabalho e sociabilidade observados entre os integrantes do conjunto Itiberê Orquestra Família, durante pesquisa realizada entre 2001 e 2004, no Rio de Janeiro. O caso foi retomado para exame por conta das formas marcantes (e relativamente singulares) de convívio entre os músicos. Após descrever em

---

<sup>1</sup> Escola de Música-Universidade Federal do Rio de Janeiro

seções curtas algumas características do trabalho que se realiza na IOF, encerro o texto com observações mais gerais sobre a relevância de “valores” (estéticos e morais) em práticas musicais, tentando contribuir para o estudo desse tema em outros contextos de aprendizagem, profissionalização e trabalho com música<sup>2</sup>.

### **O conjunto – primeiras impressões**

Anotações de campo sobre organização do trabalho, atitudes e convivência no conjunto Itiberê Orquestra Família mostravam que o etnógrafo se impressionara, desde o primeiro contato, com os sinais de uma afetividade dos músicos dirigida tanto para o *som* como para os *colegas* de grupo. Ali parecia ocorrer uma experiência em que os sujeitos construía e fruía inseparavelmente uma música e um modo de convivência, sendo ao mesmo tempo afetados intensamente por essa música e esse modo de conviver no trabalho.

Naquela prática, havia a afirmação êmica de que o “som” é uma construção coletiva, e tecnicamente dependente das *atitudes* dos músicos; a produção sonora do grupo era continuamente avaliada por seus membros segundo esse mesmo critério de comportamento – um modo de avaliar que tem sido notado, por estudos de etnomusicologia<sup>3</sup>, em diversas culturas. Neste caso, tal dependência se acentua pelo fato de o som não ser registrado em partitura, mas sim memorizado e compartilhado pelas escutas e pelos olhares dos integrantes, que assim vão monitorando e articulando uma conjugação interdependente, a cada execução. Também este traço é comum à produção de muitos conjuntos; mas a instrumentação, a estruturação das peças, a extensão e complexidade do repertório, e o próprio tamanho do grupo pareciam fazer desse um caso singular<sup>4</sup>.

No ano de 2002, o conjunto era formado por 28 músicos jovens (média de 20 anos) e seu diretor musical, Itiberê Zwarg, de 53 anos. No caso, a denominação “orquestra” refere-se mais ao número de músicos que a qualquer analogia com grupos sinfônicos. Visualmente, notava-se a ausência de traje formal ou padronizado, e durante ensaios e

---

<sup>2</sup> Uma lista dos estudos acadêmicos que têm tratado da profissão/profissionalização musical, com variados objetos empíricos e referenciais teóricos, e atentando para as relações sociais, inclui, entre outros: Becker, 1963; Berliner, 1994; Silva, 2005a, 2005b; Travassos, 1998; Lehmann, 1996; Galvão, 2006; Nettle, 1995; Kingsbury, 1988; Born, 1995.

<sup>3</sup> Por exemplo, durante sua pesquisa com músicas tradicionais da África Ocidental, John Miller Chernoff percebeu que seu próprio aprendizado como músico-percussionista estava condicionado, naquele contexto, a um aprendizado de atitudes de envolvimento com a música, com os outros músicos e com as pessoas presentes; e que um desempenho musical desleixado demonstraria uma “falta de atenção com as pessoas ali” (Chernoff, 1979, p. 140).

<sup>4</sup> Para estudo mais detalhado de trabalho musical e organização social nessa orquestra, ver Silva, 2005a.

apresentações, a maioria dos músicos tocava de pé, trocando de lugar frequentemente. Durante os concertos, notava-se também o gestual livre, com movimentos não coreografados interagindo com a música. Não havia estantes no palco, e o repertório, quase todo composto pelo diretor musical, era memorizado desde os estágios iniciais de cada composição.

### **A elaboração da música - rotinas de ensaio e de composição**

Durante o período de observação, os ensaios da orquestra têm duração de 6 horas e acontecem duas vezes por semana. Além desses, há ensaios regulares de naipes e ensaios adicionais quando uma apresentação se aproxima. Uma pontualidade estrita é observada pelos músicos, e a duração dos ensaios é muitas vezes prolongada. Apesar das demandas desse regime, a atmosfera geral é de prazer e concentração no trabalho.

Compor uma peça é atividade freqüente, que pode tomar dois ou mais ensaios para concluir. Ao compor, Itiberê Zwarg usa um método que derivou daquele usado por seu “mestre”, Hermeto Pascoal, num sistema artesanal de produzir música. Sem estruturar previamente a forma ou definir os conceitos que emprega, o compositor começa por sugerir linhas melódicas curtas e alguns acordes para a execução de um ou mais músicos.<sup>5</sup> Itiberê passa então a testar alternativas e desdobramentos para um acorde, uma frase melódica ou uma figuração rítmica, com a interpretação dos instrumentistas. As orquestrações são elaboradas durante o processo de compor, e todos os arranjos estão sujeitos a contínua revisão e modificação.

Cada peça é assim memorizada pelos músicos, desde os primeiros momentos de sua criação, até seu acabamento (sempre provisório). Os problemas técnicos que se colocam para cada instrumentista do grupo são variados e costumam ser comentados como “desafios”, podendo ser vistos como fonte de motivação e matéria para estudo individual. No entanto, pela ótica do diretor, o bom desempenho individual não é suficiente; a ênfase na capacidade de realização coletiva é clara, uma vez que várias das dificuldades estão relacionadas à execução de *polirritmos* e *polifonias*; o efeito musical desejado sempre depende, portanto, de um ajuste interacional. Assim, ao sugerir correções durante os ensaios, o que se diz com mais freqüência e veemência são frases no sentido de "ouvir o outro".

### **“Ouvir o outro”**

A fórmula “ouvir o outro” – de resto bastante utilizada em contextos de prática musical – pode até ser vista como um lema regulador desse ritmo intenso de trabalho musical e vida coletiva. De certo modo correspondendo a uma “saída” de si mesmo, um ir além da auto-referência, a idéia pode ser efetiva para viabilizar tanto a música quanto a convivência, ambas feitas do entrelaçamento de muitos elementos, muitas variáveis. O

---

<sup>5</sup> V. tb. Connell, 2000, p. 300-328; sobre Hermeto compondo, v. Neto, 2000.

lema pode operar com diversos aspectos desse trabalho e dessa convivência, incluindo dilemas de percepção musical e conflitos entre interesses pessoais.

Por exemplo, um dos temas recorrentes no discurso do diretor é o fator de *dedicação* ao trabalho. Em contraposição ao descompromisso, acomodação ou individualismo que detecta em outros contextos profissionais, o diretor afirma que foi feito entre ele e os músicos um "pacto de sangue", um "negócio muito sério". Este pacto significa que o compromisso de cada músico com os ensaios e apresentações da orquestra terá sempre prioridade sobre outras atividades e oportunidades de trabalho – o que não deixa de ocasionar conflitos. Tal empenho é visto pelo diretor (e frequentemente pela maioria dos músicos) como condição *sine qua non* tanto para os resultados artísticos como para a sustentação do grupo; caso contrário, ele diz, “a coisa escorre entre os dedos”.

Tendo se originado numa “oficina” dirigida a partir de 1999 por Itiberê numa escola de música carioca, o trabalho com este grupo de músicos inclui uma perspectiva educativa e moral, além da preparação técnica de jovens para a vida profissional: na orquestra, se propõe todo um sistema de trabalho cooperativo, onde o interesse coletivo seja sobreposto ao individual, onde vaidades devem ser superadas, onde os mais experientes devem apoiar o esforço dos menos experientes. Ou seja, pratica-se uma *verbalização de valores morais, para reger a música e a convivência*. Segundo um músico do grupo, “o material humano na orquestra é bem heterogêneo no aspecto técnico e de experiência. No entanto, ela consegue ser coesa devido ao coletivismo” (Júnior, 2002). E outro músico explica uma operação desse coletivismo em situações de dificuldade técnica: “todo mundo meio que ajuda todo mundo”.

Um ponto de origem ainda anterior àquela oficina pode ser localizado no período em que Itiberê foi integrante do grupo de Hermeto Pascoal. Histórias dos 25 anos de trabalho em convivência estreita com “o mestre” constituem um repertório de referências frequentemente evocadas por Itiberê junto aos jovens da atual orquestra, no sentido de ilustrar certos valores artísticos e princípios organizacionais preconizados por Hermeto em seu conjunto.

### **Família, fraternidade e linhagem artística**

Um *ethos* de coletivismo manifesta-se por falas, gestos e ações recorrentes: a idéia de fraternidade permeia o discurso dos membros da orquestra e é visualmente demonstrada na fotografia da capa do CD *Pedra do Espia*, onde o letreiro de um bonde local foi graficamente alterado para mostrar a palavra "Irmãos" (suprimindo parte de “Dois Irmãos”, localidade do bairro), como se vê na figura abaixo.

Figura

Com mais clareza ainda, a idéia de família se evidencia na própria fórmula do nome do grupo: Itiberê(+)*Orquestra*(+)Família.

Essa idéia de parentesco é cuidadosamente construída, seguindo padrão iniciado com Hermeto Pascoal, de quem Itiberê é considerado um "filho". Em termos da sustentação de um grupo, esse parentesco simbólico é efetivo de vários modos. Especialmente porque o elevado prestígio artístico do "pai" e "avô" se transfere para seus descendentes<sup>6</sup>. Veja-se o que o diretor diz ao microfone, durante um *show*: uma peça do repertório é anunciada como um presente de Hermeto, composta especialmente para a orquestra – um presente para "seus netos de som", uma vez que o próprio diretor é seu "filho de som". As relações estabelecidas pelos vínculos profissionais, estéticos e afetivos são sintetizadas numa frase do diretor: "somos uma grande família de som".

Existe nessa afirmação certo grau de concretude, já que alguns músicos estão ligados por parentesco ou casamento, e a própria casa em que reside a família nuclear do diretor serve também como *local de ensaios* da orquestra. Isto vem estreitar a convivência entre todos, e com detalhes salientes de arranjo: refeições são compartilhadas; tarefas de limpeza são distribuídas em revezamento; há uma lista de contribuições em dinheiro para o aluguel; os diversos cômodos são utilizados para ensaio de naipes; um dos quartos era alugado para moradia de um dos integrantes.

Essa convivência na casa “de família” e “de som”, portanto, tem desdobramentos do trabalho musical em funções auxiliares, implicando em investimento multiforme e demandando empenho de cada indivíduo na sustentação do “coletivo”. É de se destacar, repito, o papel das relações de "parentesco" na orquestra, simbolismo que parece ser efetivo na organização social do grupo: misturam-se ali padrões de convivialidade, afetividade, hierarquia familiar e artística, que contribuem para manter coesão, gerar compromisso e distribuir tarefas.

### **Para discussão**

A convivência nesse conjunto de músicos revela um papel importante de valores morais na organização da prática artística. Talvez seja assim com grupos de música de modo geral, com diferenças quanto aos valores predominantes em cada contexto e também quanto ao seu grau de explicitação, o que nos propõe uma questão metodológica: como podemos observar valores em práticas de música?

Penso aqui em “valores” como orientadores de ação social em música, com referência nos “tipos de ação social” propostos por Max Weber (1978), que caracterizou a “ação valorativa” por seu vínculo forte com noções e aspirações de ordem moral e estética. Sugiro que, embora dificilmente encontremos uma orientação pautada exclusivamente

---

<sup>6</sup> Ver o tratamento do tema da “linhagem artística”, entre aluno, professor e professores antecedentes, no estudo de Henry Kingsbury sobre um conservatório norte-americano (Kingsbury, 1988, especialmente p. 44-46).

por tais interesses<sup>7</sup>, caberia, em estudos empíricos de etnomusicologia, identificar quais valores operam de modo importante na orientação de determinada prática musical.

Não é difícil admitir teoricamente que, ao lado de outros vetores, os valores morais e estéticos sempre dispõem algo de relevante sobre a construção social do “som”; o problema metodológico, reconhecido por exemplo nas pesquisas interdisciplinares sobre “valor”, conduzidas por Clyde Kluckhohn e colegas durante cerca de dez anos, entre 1949 e 1961 (v. Powers, 2000), é como alcançar sobre eles uma mirada objetiva e “científica”. Pois ainda que as tendências atuais em etnomusicologia relativizem a reivindicação de “cientificidade”, certa demanda por rigor e por consistência na coleta de dados e em seu processamento, até a interpretação e apresentação de resultados, parece persistir como critério de validade para nossas “descobertas”.

Quais procedimentos e quais fontes de dados poderiam ser então mais indicados para a identificação de valores atuantes na movimentação e na organização de uma prática musical e de uma conduta social nessa mesma prática?

Para tratar de “valores” na ação musical, também busco referência no filósofo John Dewey, por suas considerações metodológicas – propondo, em lugar de uma busca por “absolutos” e “essências”, examinar os atos de valoração em práticas sociais concretas (Dewey, 1989) – e mais especificamente por seu exame da atividade artística (Dewey, 1980). No livro *Art as Experience*, o autor tratou de redefinir a experiência estética com ênfase em atitudes e relações, considerando como o sujeito percebe um objeto e se relaciona com ele, ao longo de um processo que culmina com a transformação de ambos. Para Dewey, as atitudes necessárias a uma tal experiência são marcadamente morais: engajamento, concentração, paciência de sustentar uma atividade (e passar por uma passividade), incluindo sofrer com seus impasses e obstáculos, até uma consumação, uma culminância do processo. Portanto, não seria no objeto em si – no caso, as peças de um repertório musical – que estariam os sentidos de maior relevância para o músico/ouvinte. Antes, o que vai determinar a qualidade da experiência musical é fundamentalmente como esse sujeito se porta com o som.

Na pesquisa com essa orquestra, pensei ainda sobre a interdependência de certos valores e atitudes com a estruturação do próprio discurso sonoro. O uso constante de polirritmos e polifonias, a frequente instabilidade ou mesmo ausência de um centro tonal, mais o papel primordial da memória e da comunicação pelo olhar – tudo isso costura a realização sonora com relações sociais modeladas na interdependência e no engajamento. Relações permeadas por noções que remetem a valores – de compromisso,

---

<sup>7</sup> Para Weber, a ação social contém caracteristicamente uma composição de fatores diversos de orientação – estes, incluindo os valores, são analiticamente os “elementos” que constituem a “ação real” (Weber, 1978, p. 26).

cooperação, solidariedade, modéstia – e que estariam de certa maneira sintetizadas no lema “ouvir o outro” e na idéia de uma “família de som”.<sup>8</sup>

É claro que interessa notar também as condições materiais e ideológicas de uma juventude que se dá à convivência intensiva, repartindo tarefas que organizam o som – o que remete a Christopher Small e concepção de música não como objeto/produto, mas como processo social, como conjunto de ações expressas por um verbo: *musicising*, “musicar” (Small, 1999). No caso da IOF, trata-se de jovens que, relativamente livres de pressão econômica, e geralmente com apoio de suas famílias, vão construindo uma profissão artística, com possibilidades de dedicação exclusiva ou quase exclusiva a um empreendimento bastante singular – *aquela* orquestra, com seu repertório, seu regime de trabalho etc.

Ao mesmo tempo, os músicos dessa orquestra experimentam em certa medida uma invenção ou via alternativa de carreira artística. Durante aquela experiência, seus modos de operar musicalmente e de conviver no conjunto distinguem-se dos de outros jovens que, em condições socio-econômicas similares, filiam-se a contextos musicais configurados com outros valores estéticos e éticos.

Comparo, por exemplo, com a construção de carreiras orientadas para a música sinfônica, que – com suas características de hierarquia entre instrumentistas, seus caminhos de acesso via concurso ou tutela de professores, seu repertório escrito e legitimado como herança histórico-cultural – dispõe uma estratificação mais consolidada das relações entre os músicos, enfatizando a centralidade da leitura, o estudo preparatório, a excelência individual e as práticas de competição.

Outro ponto a comparar: a identificação daqueles jovens com o que fazem parece se contrapor a certas tendências de alienação do trabalho, comparativamente percebidas em conjuntos onde a convivência é mais rarefeita, regulada pelas práticas de substituição frequente de músicos e pela condição e postura do *free-lancer*. Num desses outros conjuntos, acompanhado na mesma pesquisa etnográfica (Silva, 2005a), o líder brincava falando sobre seu grupo como uma “franquia”, uma espécie de marca capaz de produzir a mesma música, com formações variáveis, de acordo com os músicos disponíveis no mercado, na ocasião.<sup>9</sup>

Enfim, as interpretações anotadas aqui sobre um caso particular talvez se prestem à observação de outros contextos, especialmente no que concerne ao papel desempenhado pelos valores – de várias ordens – na organização de práticas musicais. Focalizamos

---

<sup>8</sup> Pelo ângulo da organização social, interessa notar que, nesse mesmo contexto, o poder centraliza-se (como em outros conjuntos grandes) na atuação de um maestro, que ali é também autor da música e mentor de prestígio – artista carismático agregando símbolos de pai e chefe de uma comunidade.

<sup>9</sup> Outra analogia possível e mais ampla seria com a chamada terceirização de serviços, que se naturaliza agora como prática econômica e que tende a desvincular o trabalhador de uma identificação duradoura com seu trabalho.

certas noções que no cotidiano da IOF parecem modelar, pelo menos em parte, o *modus operandi* naquela prática musical – e aqui o fizemos com muita brevidade e apenas no âmbito “interno” da orquestra, indicando certos valores como fator de orientação das ações dos músicos e, simultaneamente, da construção sonora.<sup>10</sup>

Concluo sugerindo uma consideração geral para o estudo etnográfico de conjuntos musicais: a de que cada prática de música dispõe, mais ou menos explicitamente, noções que orientam a apreciação e realização dessa música, e que orientam também os modos de convívio entre os participantes. A essas noções – capazes de expressar sinteticamente processos diversos de eleição/rejeição que afetam desde materiais sonoros até comportamentos – podemos chamar valores, e na pesquisa etnomusicológica cabe-nos conceber maneiras efetivas de observá-los e elaborar sobre suas possíveis evidências na prática musical.

### Referências bibliográficas

BECKER, Howard S. *Outsiders – Studies in the sociology of deviance*. New York: The Free Press, 1963.

BERLINER, Paul. *Thinking in Jazz – The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: Chicago University Press, 1994.

BORN, Georgina. *Rationalizing Culture – IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Avant-Garde*. Berkeley: University of California Press, 1995.

CHERNOFF, John M. *African Rhythm and African Sensibility – Aesthetic and Social Action in African Musical Idioms*. Chicago: Chicago University Press, 1979.

CONNELL, Andrew Mark. *Jazz Brasileiro? Música Instrumental Brasileira and the representation of identity in Rio de Janeiro*. 2002. Tese (Doctor of Philosophy in Ethnomusicology). University of California – Los Angeles.

DEWEY, John. *Art as Experience*. New York: Perigee Books, 1980 [1934].

\_\_\_\_\_. “The Field of Value”. In: *The Later Works, 1925-1953*. Vol 16: 1949-1952. BOYDSTON, Jo Ann (ed.). Carbondale: Southern Illinois University Press, 1989.

GALVÃO, A. “Aspectos psicológicos do trabalho orquestral”. *Cognição e artes musicais*. Vol.1, n.1. Curitiba: UFPR, 2006, p. 5-15.

JÚNIOR, Pedro Paulo. “Extensão de ‘Observações sobre uma orquestra’, de José Alberto Salgado e Silva”. Texto não publicado, 2002.

---

<sup>10</sup> Certamente, o caso daquela orquestra também apresenta outros conteúdos de interesse etnomusicológico, como: questões de autoridade e hierarquia; questões econômicas; ideologia artística; analogia com sistemas religiosos; relações com o público, com outros músicos e conjuntos; questões sobre conhecimento musical e formas de aprendizagem – que foram examinadas no estudo etnográfico anterior (Silva, 2005a).

- KINGSBURY, Henry. *Music, Talent, and Performance – A conservatory cultural system*. Philadelphia: Temple University Press, 1988.
- LEHMANN, Bernard. “O Averso da Harmonia”. In: *Debates*, n.2. Rio de Janeiro: Uni-Rio, 1998, p. 73-102.
- NETO, Luiz Costa Lima. “The Experimental music of Hermeto Paschoal e grupo (1981-1993): a musical system in the making”. *British Journal of Ethnomusicology – Brazilian Musics, Brazilian Identities*, 2000, p.119-142.
- NETTL, Bruno. *Heartland Excursions – Ethnomusicological reflections on schools of music*. Urbana: Univ. of Illinois Press, 1995.
- POWERS, Willow R. “The Harvard study of values: mirror for postwar anthropology”. *Journal of the History of the Behavioral Sciences*: Vol. 36(1), 15–29, 2000.
- SILVA, José Alberto Salgado e. *Construindo a profissão musical – uma etnografia entre estudantes universitários de Música*. Tese de doutoramento, PPGM-UniRio, 2005a.
- \_\_\_\_\_. “Variações sobre o tema da gafeira: um conjunto na Lapa carioca”. *Debates*, Rio de Janeiro, n.8, p. 39-69, 2005b.
- SMALL, Christopher. “El Musicar: Un ritual en el Espacio Social”. *Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review*, n. 4, 1999.
- TRAVASSOS, Elizabeth. “Redesenhando as fronteiras do gosto: Estudantes de música e diversidade musical”. *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, UFRGS, 1998, p.119-144.
- WEBER, Max. *Economy and Society*. ROTH, Guenther & WITTICH, Claus (eds.). Berkeley: University of California Press, 1978.

**Outras fontes:**

ITIBERÊ ORQUESTRA FAMÍLIA. Pedra do Espia. Rio de Janeiro: Jam Music, 2001. 2 Cds.