



El Oído Pensante
ISSN: 2250-7116
eloidopensante@gmail.com
Universidad de Buenos Aires
Argentina

O que os sociólogos aprendem com a música? Vidas musicais ocultas e a arte de entender a sociedade

Back, Les

O que os sociólogos aprendem com a música? Vidas musicais ocultas e a arte de entender a sociedade

El Oído Pensante, vol. 9, núm. 1, 2021

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=552967624013>

DOI: <https://doi.org/10.34096/oidopensante.v9n1.8075>

O que os sociólogos aprendem com a música? Vidas musicais ocultas e a arte de entender a sociedade

¿Qué aprenden los sociólogos de la música? Las vidas musicales ocultas y el arte de entender la sociedad

What do Sociologists Learn from Music? Hidden Musical Lives and the Craft of Understanding Society

Les Back

Universidade de Londres

L.Back@gold.ac.uk

DOI: <https://doi.org/10.34096/oidopensante.v9n1.8075>

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=552967624013>

Recepción: 01 Septiembre 2020

Aprobación: 01 Diciembre 2020

RESUMO:

Os sociólogos são frequentemente músicos secretos. Isso vem desde W.E.B. Du Bois e Max Weber, no século XIX, para os quais a vida musical sempre esteve entrelaçada com os seus pensamentos sociológicos. Em tempos recentes, têm ocorrido numerosos apelos para que a música seja usada para voltar a imaginar a própria sociologia. Por exemplo, David Beer (2014) reivindicou uma sociologia punk –tão urgente e vital como um single do The Clash– como um antídoto para as tendências chamativas e técnicas do “rock progressivo” no campo mainstream. Este artigo desenvolve a ideia de fazer sociologia com música, focando-se nas vidas musicais ocultas dos sociólogos. São explorados vários exemplos, do aprendizado/trabalho de campo de Howard Becker como pianista nos clubes de jazz de Chicago e as suas teorias do desvio e rotulação, ao impacto que o violão teve na compreensão de Paul Gilroy sobre as culturas da diáspora africana, à conexão entre a vida de Emma Jackson como baixista na banda de indie rock Kenickie e a sua sociologia feminista DIY (Faça Você Mesmo). O argumento de que os sociólogos aprendem muito com a música, tanto em termos das percepções que ela produz quanto no funcionamento da cultura e da sociedade e, ainda, em termos de como ela sustenta a nossa imaginação sociológica e nos inspira a fazer sociologia de maneira diferente é discutido e apresentado.

PALAVRAS-CHAVE: música, sociologia, sociólogos, vidas musicais ocultas.

RESUMEN:

Los sociólogos son a menudo músicos secretos. Esta idea se retrotrae a W.E.B. Du Bois y Max Weber en el siglo XIX, para quienes la vida musical siempre estuvo entrelazada con sus pensamientos sociológicos. En los últimos tiempos ha habido numerosos llamamientos para usar la música en la reinención de la propia sociología. Por ejemplo, David Beer (2014) ha pedido una sociología punk –tan urgente y vital como un simple de Clash– como un antídoto ante las tendencias llamativas y técnicas del “rock progresivo” de la corriente principal de la disciplina. Este artículo desarrolla la idea de hacer Sociología con música mediante la focalización en las vidas musicales ocultas de los sociólogos. A tal fin son explorados varios ejemplos: el trabajo de campo de Howard Becker como pianista en los clubes de jazz de Chicago y sus teorías de desviación y etiquetado, el impacto que ha tenido la ejecución de la guitarra en la comprensión de Paul Gilroy de las culturas de la diáspora africana y la conexión entre la vida de Emma Jackson como bajista y la banda de indie rock Kenickie y su sociología feminista DIY. Se argumenta que los sociólogos aprenden mucho de la música, tanto en términos de las percepciones que ésta produce sobre el funcionamiento de la cultura y la sociedad, como también en términos de cómo sostiene nuestra imaginación sociológica y nos inspira a hacer que la sociología sea diferente.

PALABRAS CLAVE: música, sociología, sociólogos, vidas musicales ocultas.

ABSTRACT:

Sociologists are often secret musicians. This goes all the way back to W.E.B. Du Bois and Max Weber in the nineteenth century for whom musical life was always woven into their sociological thinking. In recent times, there have been numerous appeals to use music to reimagine sociology itself. For example, David Beer (2014) has called for a punk sociology –as urgent and vital like a Clash single– as an antidote to the showy and technical “prog rock” tendencies in the mainstream discipline. This article develops the idea of doing sociology with music through focusing on the hidden musical lives of sociologists. It explores a range of examples from Howard Becker’s fieldwork apprenticeship as a pianist in the Chicago jazz clubs and his theories of deviance and labelling to the impact playing the guitar has had on Paul Gilroy’s understanding the cultures of the African diaspora to the connection between Emma Jackson’s life as a bass player in indie rock band Kenickie and her feminist DIY sociology. It will argue that sociologists learn a great deal from music both in terms the insights it produces into the workings of culture and society but also in terms of how it sustains our sociological imagination and inspires us to make sociology differently.

KEYWORDS: Music, sociology, sociologists, hidden musical lives.

INTRODUÇÃO: SOCIÓLOGOS MÚSICOS

Os sociólogos, muitas vezes, possuem atividades extra-curriculares como músicos.¹ Para alguns, trata-se de um hinterland não-acadêmico, uma paixão clandestina que permanece praticamente oculta. Enquanto para outros, tocar música faz parte de sua identidade profissional, não perdendo a oportunidade de exibir a distinção musical, seja falando entusiasticamente sobre tocar violoncelo ou mover-se rapidamente para o banquinho do piano para entreter uma reunião acadêmica. Exibicionistas desse tipo são, no entanto, uma minoria. Os sociólogos músicos são frequentemente discretos ou mantêm sua vida musical em rigoroso segredo. Existem muitas razões para esta timidez. Às vezes, trata-se de romper com os aspectos dolorosos da fama musical ou, em outros casos, tocar música torna-se uma espécie de refúgio ou lugar para fugir da vida acadêmica. A relação entre musicalidade e pensamento sociológico é uma história oculta, mas o que os sociólogos aprendem com a música? Existe uma relação entre suas ideias sociológicas e uma sensibilidade musical? Argumentarei que na vida dos estudiosos que formam a base deste estudo, aprendemos coisas importantes sobre seu amor à música que engrandece sua sociologia.

Desde o início, devo dizer que não estou de fora dessa história, apesar de me colocar no campo dos introvertidos. Em grande parte, mantive minha vida musical como violonista em segredo. Paralelamente ao meu trabalho sociológico, eu tenho sido um músico viajante, tocando e apresentando uma grande variedade de gêneros musicais em bandas nos finais de semana com ocasionais incursões internacionais, fazendo shows em festivais entre os compromissos do campus. Em vez de adotar uma abordagem autobiográfica, como outros fizeram por vezes com sucesso (Sudnow, 1978; Sennett, 2003), eu queria perguntar aos colegas sobre suas experiências em serem músicos e sociólogos.

Não foi difícil encontrá-los e, ao longo dos últimos quatro anos, venho recrutando os participantes deste estudo, também conhecidos como colegas, através de encontros casuais ou por indicação. O material empírico central é extraído de vinte e cinco entrevistas qualitativas de histórias de vida com sociólogos contemporâneos (9 mulheres e 16 homens) de uma variedade de classes e origens culturais que tocam música atualmente ou o fizeram-no no passado.

Quero começar examinando essas questões focando historicamente em figuras-chave do cânone sociológico. Depois, explorarei as experiências contemporâneas dos sociólogos e o que eles aprendem com seu envolvimento no processo de fazer música. Antes de chegar a esta discussão, devo dizer que eu tenho utilizado uma definição livre e aberta de música, como a de som organizado no sentido mais amplo, incluindo uma vasta gama de gêneros musicais, que vai do repertório clássico ao punk rock ao reggae dancehall.

Músicos aqui são definidos como pessoas que aprenderam as técnicas de fazer música e/ou estiveram envolvidas na produção ou circulação de culturas musicais. Alguns dos participantes tiveram treinamento formal em leitura de notação musical e harmonia de teclado, enquanto outros são autodidatas e aprenderam seus truques musicais de maneira DIY (Faça Você Mesmo) tocando em bandas ou com algum envolvimento na cena musical. Antes de explorar essas experiências hoje, quero primeiro mostrar que a relação entre sociologia e musicalidade retorna ao momento do nascimento da disciplina.

SOCIOLOGIA E MÚSICA: A TRADIÇÃO SOCIOLÓGICA ANTIGA, W.E.B DU BOIS E MAX WEBER

Figuras fundadoras como W.E.B. Du Bois e Max Weber tinham fortes ligações com a música e os dois homens possuíam boas vozes. Instrução em música, incluindo leitura de notação musical teriam sido uma atividade central dentro da educação desses homens no século XIX. Para cada uma dessas figuras fundadoras, a música forneceu um recurso essencial para suas ideias e escritos sociológicos. Desejo abordar primeiro W.E.B. Du

Bois, mas antes de discutir a relação entre seu pensamento e a música, é necessário um breve esboço de sua vida extraordinária.

Aldon Morris (2015) argumentou que W.E.B. Du Bois é um “estudioso negado” cujo impacto na formação do estágio inicial da disciplina da sociologia é subestimado. William Edward Burghardt Du Bois nasceu em Great Barrington, Massachusetts, em 23 de fevereiro de 1868, onde a comunidade negra era muito pequena, contando com não mais do que cinquenta pessoas. Depois de completar o ensino médio, o estudante precocemente talentoso continuou seus estudos na Universidade Fisk, em Nashville. A Fisk oferecia uma educação humanista liberal para estudantes negros. A experiência de viver no sul do país moldou profundamente o jovem Du Bois, como veremos. Depois de completar seus estudos na Fisk, em 1888, ele realizou um sonho de infância e foi estudar em Harvard. Permanecendo em Harvard para o curso de pós-graduação, Du Bois buscou apoio financeiro para continuar seus estudos na Europa. Em 1892, ele recebeu apoio financeiro para passar um ano na Alemanha, estudando na Universidade Friedrich-Wilhelm III, em Berlim. Além de ter Gustav Von Schmoller como professor, ele também encontrou Max Weber e Georg Simmel.

Du Bois encontrou ideias sociológicas em suas origens em Berlim e, ao retornar aos Estados Unidos, desempenhou um papel fundamental na definição do que a sociologia acabaria se tornando. Ele foi o primeiro afro-americano a receber um doutorado em Harvard, em 1895, escrevendo uma tese em história. Mais tarde, foi contratado pela Universidade da Pensilvânia, onde conduziu um estudo sociológico inovador sobre a experiência de vida da comunidade negra através do estudo empírico realizado com cerca de 5.000 pessoas. Como Paul Gilroy argumenta, *The Philadelphia Negro*, publicado em 1899, estabeleceu Du Bois como “o primeiro sociólogo do sul dos Estados Unidos” (Gilroy, 2001, p. 387; ver também Du Bois, 1967). Indiscutivelmente, Du Bois moldou o curso metodológico e empírico da sociologia na América antes de sua institucionalização na Universidade de Chicago (Morris, 2015).

Como o biógrafo David Levering Lewis (1993) comenta que Fisk “Willie” Du Bois, como era conhecido na época, era entusiasta e membro de organizações estudantis, atuando como editor literário de suas revistas e como orador público regular em seus eventos e debates. Ele era também membro da Fisk Mozart Society. Levering Lewis escreve que ele era “um membro arrebatado... nunca faltando a ensaios para os oratórios religiosos, maravilhando-se com o tenor de Ed Bailey... ‘Nossa raça, há somente um quarto de século removida da escravidão, pode dominar as maiores composições musicais,’ ironizava Willie num editorial”. (Levering Lewis, 1993, p. 74). A capacidade para Mozart e para dominar a alta cultura musical está ligada à elevação racial do que ele mais tarde chamaria de “um décimo talentoso” educado afro-americano (Du Bois, 1903). Mas o jovem Du Bois não tinha ilusões sobre a afirmação exclusiva que a supremacia branca americana fazia sobre a cultura e a civilização europeias. Em Harvard, o coral o rejeitava, apesar de sua “boa voz” (Levering Lewis, 1993, p. 80). Era o sonho de Du Bois estudar lá, mas ele se percebia como estando “em Harvard”, em vez de ser uma parte integral dela. “Se ele cantava a música da faculdade, era apenas porque ele ‘gostava da música e não por orgulho dos Peregrinos.’” (Levering Lewis, 1993, p. 80).

Estes comentários em passant fornecem ideias sobre a compreensão de Du Bois acerca de alinhamentos de raça, cultura e música. O domínio das mais altas formas de música que a Europa tinha a oferecer ao jovem afro-americano era, em muitos aspectos, declarações de sua igual faculdade e capacidade para o domínio do cânone musical, de Mozart a Wagner. Estudando em Berlim, entre 1892 e 1894, Du Bois aprofundou sua apreciação pela música europeia e, particularmente, pelas sinfonias de Schubert, óperas de Weber e Wagner e também pela tradição alemã da música folclórica (Beck, 1996).

A música oferece também algo bastante diferente para Du Bois, pois é nas canções dos negros que os ajustes de contas com seu passado se tornam audíveis, junto com um chamado para um futuro diferente. A experiência africana de escravidão foi levada para dentro da música e expressou sua resistência através da modernidade racial e do capitalismo. Em vários lugares em seus escritos autobiográficos, ele se refere aos parentes de Burghardt –às vezes ampliando aos diferentes membros da família– que cantavam uma canção

melancólica da África Ocidental, cujas palavras eram um mistério para ele. Levering Lewis concluiu que essa música era “sua única ligação palpável com a pátria africana que ele passaria a vida acadêmica e política tentando interpretar” (Levering Lewis, 1993, p. 14). As canções dos escravos libertos eram o vestígio desse passado, mas também abordavam a experiência modificada no contexto da pós-emancipação e o que Du Bois passou a chamar de reconstrução negra (Du Bois, 1992).

É só depois de se mudar para o Sul, na década de 1880, que ele encontrou realmente as canções que carregavam a dimensão histórica completa dessa experiência. Na sua segunda biografia ele escrevia: “Eu ouvi o folksong negro primeiro em Great Barrington, cantado pelos Hampton Singers. Mas isso era em segunda mão, cantado por jovens que nunca conheceram a escravidão. Eu agora ouvia as canções negras cantadas por aqueles que fizeram-nas na terra do seu nascimento americano” (Du Bois, 1968, p. 120). Ele ensinou numa escola do interior enquanto estudante e frequentava a igreja. Do outro lado do campo, ele ouvia “uma cadência rítmica de música –suave, emocionante, poderosa, que inchava e morria tristemente em nossos ouvidos.” Ao se aproximar da “pequena igreja simples empoleirada no alto”, ele viu a intensidade e agitação da congregação: “Uma espécie de terror suprimido pairava no ar e parecia dominá-los –uma loucura pythiana, uma possessão demoníaca, que emprestava uma realidade terrível à música e à palavra” (Du Bois, 1968, p. 120).

Essa “realidade terrível” manifestava-se de maneira mais articulada no meio encarnado da música, primeiro através dos cantores espirituais e Jubilee, mas também reverberando por toda a história da canção popular negra à medida que ela muda e assume formas novas. Em 1903, ele publicou sua coletânea de ensaios de renome *The Souls of Black Folk* que combinava análise histórica, sociologia, poesia política lírica e escrita autobiográfica (Du Bois, 1989). Era um novo gênero de escrita de análise cultural e histórica e no início de cada capítulo havia alguns compassos de música representando as melodias dos espirituais. Assim como Du Bois ouvindo as canções saindo da igreja através dos campos, as barras de notação no início de cada capítulo oferecem um pré-texto e estabelecem a chave para o comentário social e análise política veiculados na escrita.

Minha opinião é que o uso de música por Du Bois vem de mais além do que apenas a apreciação de um ouvinte. Ele minimiza sua habilidade musical em *The Soul of Black Folk* quando escreve, eu argumentaria, com falsa humildade: “Eu sei pouco de música e não posso dizer nada em termos técnicos...” (Du Bois, 1989, p. 179). Como cantor, que cantava em corais e entendia harmonia e sabia ler e escrever notação musical, Du Bois passa a entender o aspecto social inerente à expressão musical e é capaz de relacionar isso com as possibilidades históricas da canção de escravos e da luta pela liberdade. É por isso que ele é capaz de escrever em poucas linhas essa profunda percepção histórica: “Sei que essas canções são a mensagem articulada do escravo para o mundo” (Du Bois, 1989, p. 179).

Outro cantor do cânone sociológico é Max Weber. Ao contrário da imagem austera de Weber na sociologia, ele era uma pessoa profundamente musical. Ele cantava as músicas que aprendeu em coros masculinos patrióticos de sua juventude na Alemanha com seu irmão Richard, com quem teve uma rivalidade fraterna tórrida até o final da sua vida. Joachim Radkau argumenta em sua biografia intimamente reveladora de Max Weber que a vida musical do sociólogo estava ligada também às suas complexas relações emocionais e vida erótica (Radkau, 2009). Foi através de sua relação extraconjugal com a pianista e musa Mina Tobler que Weber desenvolveu interesse em escrever uma sociologia histórica da música. Seu longo ensaio, *As fundações racionais e sociais da música*, foi escrito em 1911, mas não apareceu em alemão até uma década depois, em 1921 (Weber, 1958).

As preocupações de Weber com a música eram muito diferentes das de Du Bois. Para ele, a história da música ocidental é de uma racionalização limitadora. O surgimento da harmonia do piano e do teclado e sua incorporação à vida burguesa doméstica restringiram em vez de ampliar a faculdade humana a fazer e ouvir música. O surgimento do piano como o instrumento burguês ocidental preeminente limita ao invés de ampliar a capacidade de ouvir. Os desenvolvimentos tecnológicos que levaram a essa racionalização incluíam a construção de instrumentos musicais e sua afinação, a escala de doze notas e o surgimento da notação musical

escrita. Como pensador comparativo e histórico Weber sentia, ao contrário, que outras culturas humanas exibiam um sentido de audição muito mais aguçado do que o do Ocidente.

Weber sabia tocar piano. Entretanto, em tempos difíceis, seus pianos eram frequentemente vendidos e por longos períodos ele não possuiu nenhum. Em 1911, ele comprou um piano Steinway para sua esposa Marianne como presente de aniversário. Joachim Radkau relata uma história em sua biografia de alguém que visitou a casa de Weber por volta dessa época. Quando lhe pediram para dar uma palestra improvisada sobre seu tratado sociológico sobre a música europeia, ele surpreendeu os visitantes sentando-se ao piano e demonstrando seu argumento sobre teoria e harmonia ao tocar para eles. Os visitantes, escreve Radkau, ficaram “muito surpresos” e ficaram pensando que o grande sociólogo “nunca fez nada mais fenomenal” (Radkau, 2009, p. 367).

Sua ênfase na relação entre tecnologia e música estabeleceu o caminho para o estudo da música ao longo do século XX. Por sua vez, foi retomada pelos marxistas da Escola de Frankfurt, de forma mais proeminente nos escritos de Theodor Adorno. O próprio Adorno era um pianista e compositor. Quando jovem, Adorno até sonhava em ser músico profissional (Müller-Doohm, 2005, p. 38). Ele argumentou famosamente que a mercantilização da música exacerbava essa racionalização ou o que Adorno chamou de padronização. Para ele, isso produz uma “regressão da escuta” (Adorno, 1991, p. 40-41), que resulta não apenas em limites estéticos e sonoros, mas também produz uma conformidade imbecil entre as massas e uma submissão masoquista ao capitalismo (Adorno, 1989/90). O que é interessante aqui é que essas duas análises sociológicas da música ocidental não teriam sido possíveis sem que Weber e Adorno tivessem sido músicos treinados. Suas críticas só são possíveis porque eles entendem como funciona a organização da música.

Du Bois, Weber e Adorno não são casos isolados e eu poderia ter escolhido muitos outros exemplos, como Roland Barthes e o teórico cultural Stuart Hall, que tocavam piano. Há momentos em que a cautela é necessária e o perigo é de exagerar esse relacionamento. Em julho de 1947, C. Wright Mills escreveu uma carta para seu amigo Dwight Macdonald. De um rancho onde ele estava temporariamente em Sutcliffe, Nevada, ele disse alegremente ao seu amigo: “Estou tocando violão agora, cerca de uma hora por dia ao sol, com os lagartos correndo nas pedras” (Mills & Mills, 2001, p. 108). A leitura desta carta provocou fantasias de descobrir que Wright Mills tinha uma vida secreta em torno da guitarra. No entanto, quando perguntei à sua filha Kate Mills sobre isso via e-mail, ela ficou surpresa e me disse que ninguém na família jamais o ouvira tocar, embora ele tenha tocado gaita quando era menino (Kathryn Mills, comunicação pessoal em 18 de julho de 2018). Portanto, é importante não tirar conclusões precipitadas e ser cautelosamente preciso sobre a natureza exata da relação entre ofício musical e sociológico.

Tendo estabelecido a relação entre musicalidade e sociologia no passado, quero agora explorar isso nas biografias de sociólogos contemporâneos, a fim de explicar o que eles aprendem com a música. Fiz contato com os participantes deste estudo por meio de encontros casuais e recomendações. Uma resposta comum é “Oh, eu não sabia que você tocava música também!” As conversas que tivemos foram menos que as entrevistas sociológicas tradicionais, pois meus conhecidos participantes estavam muito longe dos truques e conceitos do ofício tais como o questionador ocultando suas próprias opiniões sobre o assunto em discussão. Houve um momento maravilhoso em que isso foi revelado enquanto entrevistava Paul Jones, um sociólogo da Universidade de Liverpool que também é baixista de rock indie. Quando eu estava tentando perguntar sobre a relação entre ofício musical e sociológico, Paul respondeu “Eu não sei, você sabe, o que acha?” A essa altura, respondi de brincadeira: “Escute, Paul, estou fazendo as perguntas!” E rimos com o alívio da violação da etiqueta sociológica. A partir de então, decidi abandonar o modelo usual de entrevista que pressupõe que o entrevistado tenha uma visão pré-existente estável do assunto que precisa ser extraído. Em vez disso, pensei na conversa como sendo reflexões produtivas no viajar mútuo do diálogo (Kvale & Brinkmann, 2009).

A MÚSICA É A COISA: TOCANDO, INTUIÇÕES E LIMITES

Quero começar com Paul Gilroy, o crítico cultural de renome mundial que lecionou sociologia na Universidade de Essex, na Goldsmiths e na London School of Economics e agora é professor de literatura americana e inglesa no King's College, em Londres. Enquanto Paul Gilroy é reconhecido como um dos melhores intérpretes da experiência da diáspora africana (Gilroy, 1987, 1993), não é tão apreciado como um guitarrista consumado (ver Gilroy, 2003). Como somos amigos há quase trinta anos, eu bem sabia o quão importante era tocar música para ele. Enquanto estávamos conversando sobre sua vida musical e seu trabalho, o zumbido de uma válvula defeituosa em seu belo amplificador de guitarra Carr Rambler feito à mão proporcionava um som de fundo. Durante essa conversa que aconteceu em sua casa, no norte de Londres, em 2014, perguntei a Paul se existe uma relação entre sua vida musical e sua vida como escritor?:

Tenho certeza de que... meu interesse pela música e minha experiência de tocar e meus –tipo– rituais de brincar e a conversa que tenho com pessoas que são músicos que não são acadêmicos sobre o mundo enriqueceram minha compreensão do que é cultura e como funciona a cultura. E eu acho que a música não é algo que consideramos ser um meio representativo. No sentido de que todas as outras coisas que amamos e estimamos sobre o trabalho cultural e o fazer cultura. Fazer cultura na arte, na literatura, na poesia, na pintura –todos são sobre o mundo. Existe o mundo e depois há a representação, mas com a música ... não há mundo. A música é a coisa. Não está representando outra coisa.

Esta rica passagem contém muitas observações interessantes sobre o poder da música no pensamento. A primeira é a ênfase na cultura e no processo de desenvolvimento, fazendo ou sintonizando a vida social. Aqui também uma compreensão da prática da musicalidade se torna um recurso para entender a natureza da própria cultura. Como ele diz, “música é a coisa”, ela não representa a cultura, mas a constitui e a encena. Em seu escritório, a guitarra nunca está longe do alcance de Paul. Enquanto ele pega seu antigo Telecaster, parece que ele está ilustrando seu ponto, mas também abrindo um espaço para mais pensamentos ou comentários possíveis. Nesse sentido, a música é um recurso para entender tanto o que é cultura quanto também as possibilidades utópicas do que ela pode se tornar. Há um eco de Du Bois aqui. Paulo continuou:

E eu acho que quando fiquei mais confiante sobre a minha compreensão da relação entre música e utopia, comecei a ver que havia diversas formas em que minha relação com a música enquanto som organizado poderia trazer, e que elas simplesmente não teriam sido presentes de outra forma. É difícil, na verdade, começar a criar um inventário de recursos que entram em sua vida dessa maneira. E o tipo de mapa do pensamento que você faz, o mapa que você faz da história e do pensamento crítico é muito diferente se você é autoconsciente sobre o fato de que você está trabalhando com coisas que foram fornecidas a você por pessoas que também foram confrontadas com essa questão em suas próprias vidas.

Enquanto conversávamos, refletimos mais sobre as maneiras pelas quais suas próprias ideias e trabalhos foram moldados por pensadores e teóricos musicais:

Existem pessoas que realmente influenciaram o meu entendimento sobre o que é cultura e como funciona e é estranho ser forçado pelo seu próprio desenvolvimento a ter que refletir sobre o fato de que eles eram músicos e, portanto, eles pensavam sobre o que estavam fazendo num certa direção. A mais óbvia e mais importante dessas pessoas é realmente Ralph Elliso e acho que agora alguém se deu ao trabalho de editar um pequeno volume dos escritos de Ralph Ellison sobre música. Ele está na minha cabeça numa espécie de lugar especial porque eu acho que ele é alguém, ele é alguém que se tornou escritor porque ele não podia realmente ser um músico. Então, eu simpatizo com ele, embora ele, obviamente, seja um músico muito melhor do que eu. Eu acho que conhecer suas limitações como músico –no caso dele– realmente afetou sua compreensão do que as palavras e o texto poderiam trazer à mesa. Então, há algo em Ellison. É claro que existem outras pessoas como [Ernst] Bloch e [Theodor] Adorno, que são pessoas semelhantes que, você sabe, têm uma vida musical e escrevem música e produzem música e para os quais a experiência de musicking (veja também Small 1998) é parte integrante de seus comentários críticos, sobretudo, no que tange à cultura e vida social, em particular, a questão da utopia e como as utopias se tornam aparentes para nós, como elas são capazes de entrar em nossas vidas.

Paul Gilroy também comenta, enfaticamente, como a música possibilita um movimento de imaginação e como as utopias se tornam aparentes para nós. Eu acho que isso vem em seu comentário cultural sobre as

possibilidades transcendentais da dança do reggae blues ou o sublime gospel no tom da voz de Mavis Staples. A música é o lugar em que diferentes possibilidades emergem e aberturas podem ocorrer. Portanto, a música é um recurso valioso para o pensamento, não apenas para transmitir o mundo como ele é, mas também como possibilidade do quanto ele pode ser diferente.

Paul também aponta para o valor das limitações musicais. Ralph Ellison tornou-se escritor porque não podia realmente ser um músico. Talvez esse momento de humildade seja também um recurso para o pensamento. Há algo muito mais do que apenas ser castigado pelo fracasso, porque na limitação existe o dom e o discernimento. A experiência dos próximos sociólogos músicos que quero compartilhar desenvolve essa ideia.

A professora Evelyn Ruppert é uma autoridade mundial em “Big Data” e uma teórica de redes de atores (Isin e Ruppert, 2015). É menos conhecido que Evelyn, que cresceu em Toronto, Canadá, é também uma trompetista de jazz, embora, atualmente, Evelyn toque raramente. “Nos últimos trinta anos, tive diferentes vontades de recomençar a tocar, de alguma forma, isso nunca aconteceu”, comentou ela no verão de 2018. E, no entanto, sua experiência de aprender a tocar música teve um efeito profundo em sua vida. Ela pegou o trompete porque “eu queria ser ouvida... eu queria aquela coisa forte e brilhante... era uma coisa de gênero”. Ela cresceu em uma família grande, da classe trabalhadora, teve uma vida doméstica difícil e, de certo modo, o trompete era sua maneira de ser notada e de “aguentar a escola”. Tocar em orquestras de jazz a ajudou compreender como a música foi encenada através de todos os elementos que interagem dos instrumentos à dinâmica social de sentir juntos, sintonizando com outras pessoas e improvisando música juntos.

Havia também injustiças e desigualdades, neste mundo, quando os meninos se separavam para formar bandas menores e desenvolver suas capacidades. Quando nos encontramos em Goldsmiths para conversar sobre sua vida na música, ela trouxe um adereço na entrevista (ver Figura 1). Evelyn explicou: “Meu adereço é uma meia que vem dos meus anos da Escola Secundária... como há trinta anos. E estava sempre no meu estojo de trompete e eu costumava tocar meu trompete com ela. E tem muitos pontos nele e dentro está meu orgulho e alegria, meu trompete, que tem um bocal feito sob medida. Que é banhado a ouro.” Para os tocadores de trompete, o bocal é a parte mais preciosa do instrumento e, como no caso de Evelyn, é frequentemente adaptado às necessidades específicas de seu tocador. O bocal de Evelyn era banhado a ouro como presente de aniversário especial para ela do seu parceiro.



Figura 1. Bocal e meia de Evelyn
Evelyn Ruppert

Evelyn descreveu como sua experiência de tocar música deu a ela atenção para a vida encarnada e como o mundo não-humano interage com a experiência humana de carne e osso. Ela explica:

Eu ainda posso segurar meu trompete e parece uma extensão de mim mesma e eu não tenho outro objeto em minha vida que eu possa pegá-lo e apenas sentir como acontece com ele. É um amigo, embora eu não possa fazê-lo soar muito bem hoje, é bom e é uma coisa reconfortante e eu o tenho em um lugar muito proeminente no meu apartamento, ele só fica lá. Ele só fica lá, eu olho para ele, eu ando e ele está sempre lá e eu sei que, como eu digo, isso faz parte da minha história, faz parte de quem eu sou. Muito parecido com um velho amigo sentado ali.

Evelyn comenta que tocar música a ensinou como as diferenças sociais podem ser superadas através do tocar música em conjunto e de estar “sintonizado” com os outros (ver também Schütz, 1951). Mas talvez a lição mais significativa que o trompete de Evelyn oferece seja como um lembrete de que as coisas materiais são importantes no mundo social. Evelyn explica:

Não é apenas [a qualidade de] o material... é fácil dizer e é realmente adorável, eu adoro o material e passei horas polindo e limpando na banheira e desmontando e remontando, lubrificando e há esse tipo de cuidado com isso também e é quase como se fosse um amigo que você pega e você pole e coloca óleo e, realmente, funciona bem e você fica preocupado se tem um novo dente nele e se sente mal com isso, etc. Então eles são isso –os objetos importam imensamente, mas é o que sai disso entre você e o objeto é o que eu sinto. O som, que vocês dois são, sabe, juntos, seria impossível de existir separadamente. Isso eu acho que você sabe que é incrível. Acho que talvez seja uma boa metáfora para o que muitos de nós escrevemos sobre as relações mais que humanas que temos, que não poderíamos nem conceber sem essa sensação do mais que humano. E essa é a agência do trompete.

Evelyn falou também sobre as pressões do tempo em seu trabalho acadêmico e sobre a vocação mais ampla do trabalho intelectual que dificulta dedicar o tempo necessário para praticar seu instrumento. Ela explica: “Eu saio e ouço música e isso leva tempo, mas não me custa tanto quanto eu digo, na verdade, vou trabalhar nisso porque a música ainda é trabalho... trabalhando na habilidade e outras coisas. Será que quero trabalhar nisso agora?” Há limitações financeiras que a impediram novamente de tocar música de forma séria. O trompete para ela é uma lembrança dessas limitações. Ela captura isso lindamente quando ela personifica seu trompete, lançando-lhe um desafio:

Você vai me tocar? Ah sério...? Ok, vamos lá... você vai mesmo? Ou você só vai brincar com isso? [Rindo] Você está falando sério ou não? Ou você vai apenas passar cinco minutos e me afastar de novo? Ou você está sendo realmente séria em restabelecer esse relacionamento porque relacionamentos são trabalho?

Eu amo a ideia do trompete falando de volta para ela e questionando seu compromisso e seriedade. As pressões de tempo da vida acadêmica dificultam a realização do trabalho encarnado –no caso do trompete o fortalecimento da embocadura e a prática de escalas– para ser um músico ativo. No entanto, as lições que Evelyn aprendeu com a música –desde a sintonização da vida social até o relacionamento entre o mundo humano e material– perduram como um recurso para o pensamento dela. O trompete no suporte em seu apartamento simboliza essa lição, quer ela realmente o pegue ou não e o leva aos lábios para tocar.

NA ESTRADA: SAIR DO MUNDO DE VALOR E VALORES

O clássico estudo de Howard S. Becker, *Outsiders*, é construído a partir de sua experiência de tocar jazz e músicas populares nas casas de strip-tease e tabernas de Chicago durante os anos 1940 e 1950 (Becker, 1963). Ele tinha apenas quinze anos quando começou a tocar profissionalmente em trios de jazz durante a Segunda Guerra Mundial, quando os tocadores de piano eram raros. A maioria dos músicos estava no exército, como ele explicou: “Havia uma escassez de músicos... então todo mundo piscava os olhos para o fato de que havia essas crianças como eu trabalhando lá” (entrevista com Becker). Ele se tornou um “caçador de músicas” (tune hound), fascinado com as estruturas de acordes do repertório de jazz, mas ele estudou também com o lendário pianista de Chicago Lennie Tristano. Quando adolescente, ele tocava em bares sete horas por noite até as quatro da manhã, ganhando 80 dólares por semana e um salário de 4.000 dólares por ano. Isso era tanto quanto um acadêmico júnior ganhava na década de 1950. Ele terminou seu doutorado na Universidade de Chicago, em 1951, com apenas 23 anos de idade. “Ninguém ia contratar uma criança para ser um professor universitário aos 23” (entrevista com Becker), disse ele com um pragmatismo irônico.

Eu conheci Becker, em 2014, na sua casa em Paris, onde ele estava morando durante os meses de outono e inverno. Perguntei-lhe o que ele aprendera da sua vida como músico. “Fez muitas coisas para mim, Les” (entrevista com Becker), explicou ele. “Uma coisa... me fez completamente ciente das falácias que estão embutidas no pensamento convencional. Quero dizer, quando li algo como Talcott Parsons falando sobre ‘valores americanos’ e pensei ‘Que valores americanos de que ele falou estão sendo promulgados quando vejo o dono do clube doar 50 dólares a um policial?’ [Risos] Porque eu via isso” (entrevista com Becker). Ele continuou com outra história que era como uma parábola de suas teorias de desvio e rotulagem:

Eu me lembro vivamente de trabalhar em um bar na 63rd Street, em Chicago. Eu estava tocando com um trio e tocamos nesse lugar, sabe, 8 horas por noite. E o dono era um bandido. Quero dizer, ele usava ternos caros e, sabe, ele era bem falado, mas...era esse o tipo de negócio que era. E esses caras, antes de mais nada, estavam infringindo a Lei Federal de impostos sobre o álcool porque todo o seu estoque consistia, praticamente, em um conjunto de garrafas vazias de uísque e várias caixas de algo chamado Old Philadelphia e um funil. Quando se esvaziava a garrafa de Segrain Seven, levavam-na para os fundos, colocavam o funil, abriam uma garrafa da Old Philadelphia e a enchiam. Esse é o tipo de negócio que se fazia. Durante o dia, eles organizavam apostas de corrida de cavalos (entrevista com Becker).

Becker continuou descrevendo o que aconteceu em uma ocasião no bar:

Então, uma noite, Joe –o dono– eles tinham, eles chamavam de garotas de dados (dice girls), eles tinham uma espécie de jogo que você jogava. É muito complicado explicar e não vale a pena, mas a garota jogaria os dados e você faria apostas. E era tudo, sabe, uma mixaria –quero dizer, era como apostar tipo um dólar. Então esse cara estava um pouco bêbado e estava importunando uma das garotas que por acaso era a garota que Joe estava namorando. Ela finalmente sinalizou para Joe vir e tirá-lo de suas costas. Então ele fez. Ele o empurrou, levou-o para o banheiro e o espancou com um cassetete... Então ele o arrastou para fora do banheiro e ele estava sangrando e um pouco grogue e então Joe chamou a polícia para prender esse cara que estava perturbando a paz... (Les está rindo) E então ele deu algum dinheiro ao policial... Agora, não que todos os valores americanos sejam assim, mas isso tem que ser explicado. Isso me fez pensar que (o jeito de Parsons) é uma maneira ridícula de falar (entrevista com Becker).

O mundo da taverna era um laboratório etnográfico pronto para o trabalho de campo. O que Becker aprendeu com essa experiência foi uma maneira alternativa de pensar sobre como normas e regras são aplicadas. “Eu aprendi a não acreditar piedosamente em como as leis incorporam a sabedoria eterna e os executores da lei são ativistas justos que trabalham para garantir que a sabedoria eterna seja seguida. Eu aprendi isso através de simples observação” (Cox, 2015). Muitas das ideias em seu clássico estudo *Outsiders* (1963) são fornecidas por conversas que ocorreram antes do show ou trocas que aconteceram em intervalos entre os sets. Isso está diretamente ligado ao que vem a ser chamado de sociologia do desvio e “teoria da rotulação”, uma das ideias mais duradouras e poderosas da disciplina. Do bar ou do piano, Becker podia ver como os rótulos eram feitos –como o cara da história que foi espancado e preso– quem pode aplicá-los, seja neste caso, Joe e o policial, e que consequências se seguiriam.

Para Howard Becker, ser músico envolveu também aprender uma linguagem que não é baseada em palavras, mas como fazer música com outras pessoas, mesmo sem uma pontuação anotada. Ele explicou:

Bem, a música é um caso muito interessante, porque ela requer o conhecimento de uma linguagem especial. Quero dizer, você pode analisar pinturas e você pode analisar peças de teatro e romances etc., sem realmente compreender o negócio de como fazer essas coisas. Você sabia que não precisa saber nada sobre escrever ou publicar para analisar Guerra e paz. Mas música você realmente tem que saber a linguagem musical e é uma linguagem. Todo mundo sabe que é uma linguagem e a maioria de nós aprende um pouco disso na escola primária e pronto. Algumas pessoas entram numa banda no ensino médio e aprendem mais. Algumas pessoas, hoje em dia, se juntam em pequenas bandas, que foi o jeito que aprendi. Comecei a tocar com outros caras. Você toma aulas e aprende seu instrumento e aprende a ler música. Tudo isso. Então você conhece essa linguagem. E parece-me que a maioria das pessoas que fazem a sociologia da música tem esse tipo de experiência –eles podem ler música, eles entendem a harmonia do teclado se eles, sabe, estão escrevendo sobre música popular e jazz. Eles entendem o que significa interpretar uma partitura escrita porque eles fizeram isso. Então, quando os músicos falam sobre isso... eles entendem sobre músicos e eles entendem essa linguagem e eles podem entender as relações sociais porque elas estão expressas nessa linguagem (entrevista com Becker).

Aqui há também uma compreensão da maneira pela qual a cultura trabalha em movimento e através da interação. Becker desenvolveu isso, mais tarde, em seu trabalho com Robert Faulkner em seu livro “Do You Know...?": *the jazz repertoire in action* (Faulkner e Becker, 2009). Eles mostram como a cultura é feita e montada assim como são os músicos tentando descobrir uma música que apenas um membro da banda conhece ou alcançou através de adivinhações, seguindo palpites e improvisando com o que é conhecido. A lição para Faulkner e Becker é que a vida cultural em si é como fazer música.

Mais tarde, em nossa discussão, perguntei a Becker se os músicos são mais atentos. Ele descartou a sugestão com uma precisão seca e sem sentimento: “Oh, eu não sei, Les... você sabe que há muitos músicos que não são muito atentos. Eles são apenas atentos o suficiente” (entrevista com Becker). Nós rimos e ele continuou: “Eu acho que é uma habilidade, sabe. Você tem que aprender a prestar atenção; para mim, é uma lição de zen. Essa é a lição básica do budismo zen: preste atenção. Preste atenção ao que está na sua frente.” (entrevista com Becker). Becker continuou: “Há um segundo aspecto sobre isso... sabe, uma das piores coisas que acontecem aos sociólogos é que eles se tornam acadêmicos” (entrevista com Becker). Ele cita um artigo escrito por seu amigo e colega Harvey Molotch chamado *Going Out* (1994). Neste artigo, Molotch argumentava que a vida no campus isola os sociólogos dentro do que ele chama de nosso “mundo dado como garantido” que, em última análise, oferece apenas uma “fina fatia da experiência humana”. Molotch nos pede para engrossar nossas biografias, “saindo” ou pondo o pé na estrada seguindo os exemplos de seus heróis tais como C. Wright Mills, Lenny Bruce e Jack Kerouac, que “conheciam o mundo por meio de suas bordas –desviantes, estridentes e/ou de boca suja” (Molotch, 1994, p. 231).

Embora a vida musical não garanta um ouvido especial para a sociedade, ela nos faz sair por aí dentro de suas franjas. Eu acho que esta é talvez a lição chave que Becker nos alerta: pegue a sociologia na estrada e encontre o mundo em todo seu emaranhado de vícios e virtudes. Como Alain Pessin apontou, o pensamento de Becker “está longe de ser um sermão. Não se curva a nenhum moralismo. O que caracteriza sua sociologia, do começo ao fim, é sua leveza...” (Pessin, 2017, pp. 83-84). Esse sentido irônico das coisas aparece como

uma maravilha não sentimental, cética e curiosa ao mesmo tempo. Becker aprendeu isso observando como as coisas rolam do ponto de vista de seu banquinho de piano.

A taverna era também um mundo profundamente marcado por gênero –a garota de dados é símbolo disso na fábula de Becker–, mas não é algo em que os sociólogos de sua geração estivessem tão focados. No entanto, é a dimensão do gênero no fazer música que vem tão fortemente em outros relatos de sociólogos músicos. Emma Jackson, de Sunderland no nordeste da Grã-Bretanha, entrou no cenário musical inspirado pelo Riot Grrl, uma extensão feminista nos anos 90 da ruidosa energia DIY do punk rock. Aos dezessete anos ela estava tocando baixo na banda feminina que liderava, chamada Kenickie, tocando sob o nome de Emmy-Kate Montrose. Kenickie subiu rapidamente ao estrelato como parte de uma onda de bandas indie nos anos noventa (Figura 2).



Figura 2. Emma Jackson com seu baixo
Emma Jackson

Em certo sentido, a biografia de Emma é prototípica do que David Beer (2014) chama de sociologia punk. Beer argumenta que o profissionalismo técnico e estreito da sociologia hoje é análogo ao virtuosismo exagerado do “rock progressivo” dos anos setenta. Por contraste com a “sociologia prog”, sua visão da sociologia punk é urgente, direta, DIY e coletiva. Emma foi influenciada por seu interesse musical no movimento musical Riot Grrrl, durante a década de 1990, que apresentava a versão da terceira onda feminista de uma estética punk e incluía bandas como Bikini Kill, Bratmobile e Heavens to Betsy.

Kenickie teve uma ascensão meteórica, mas para Emma tudo tinha já acabado quando tinha 20 anos. Ela sempre planejou estudar sociologia porque era sua matéria favorita na escola. Então, aos 23 anos, ela veio para a Goldsmiths, Universidade de Londres, para estudar sociologia, onde fez algumas de minhas aulas. Agora ela tem um doutorado e está se estabelecendo como uma das vozes mais interessantes da sociologia do Reino Unido (Jackson 2015, 2019). Como estudante, Emma hesitava em falar sobre sua vida musical. Mais recentemente, ela tem estado mais aberta para falar sobre isso. Relembrando sua experiência agora, ela percebe quanto sexismo ela experimentou no mundo da música, desde ser abusada no palco à condescendência de jornalistas que presumiam que o único membro masculino da banda era o líder e os apresentadores de TV que pediam à banda para modelar óculos escuros quando eles estavam lá para apresentar sua música. Desenvolver uma forte coesão dentro da banda era uma maneira de lidar e se proteger. No entanto, a natureza patriarcal da cultura musical incluiu recentemente o que ela chama de “sexismo retrospectivo”, em que as contribuições de mulheres músicas para a música “Indie” foram descartadas da maneira como a história da música foi canonizada. O sexismo musical não se limita apenas à música popular. Anna Bull escreveu brilhantemente sobre o sexismo dentro da música clássica e os modos patriarcais de autoridade e as distinções de classe que são institucionalizados dentro da música orquestral no Reino Unido (Bull e Scharff, 2017). Como uma violoncelista treinada, Anna Bull tem experimentado isso de dentro da cultura usando essa percepção como um recurso para sua pesquisa e análise sociológica.

Aqui Emma fala sobre um dos lugares emblemáticos onde experimentou o sexismo musical –a loja de guitarras. Ela explica:

Lojas de guitarras eu odeio até hoje... eu fui comprar um punhado de palhetas um dia –para toda a banda– não apenas para mim e eu estava pensando sobre minhas escolhas e o homem na loja de guitarras –isso é em Sunderland nos anos noventa. E ele, tipo ‘Você sabe o que é uma palheta? Você pega... você toca, você desenha sobre as cordas do violão e é isso que faz o barulho sair’. E eu estava tipo ‘Sim, sim eu sei, obrigada! Estou em uma banda.’ Então eu notei que ele tinha o nosso jornal local, o Sunderland Echo, sobre a mesa e aconteceu de haver uma peça sobre nós naquele Echo... ‘Sim, minha banda está no jornal.’ (Risos) ‘Sou eu.’ Aí, ele: ‘Agh... Ok, err...’ Mas apenas esses pequenos tipos de “sério?”, você sabe que nós os chamamos de micro agressões agora. Isso foi apenas um pouco desgastante e um pouco chato, mas acho que a maneira como respondemos a isso foi que tínhamos uma identidade de grupo muito restrita e muito protetora de cada um e nos movemos e tentamos negociá-la como um grupo...

Perguntei a Emma se sua vida musical influenciara seu estilo de sociologia. Ela explicou que, para ela, a relação entre música e sociologia era em duplo sentido:

Na verdade, a sociologia me ajudou a entender o que havia acontecido conosco. Especialmente lendo alguns dos trabalhos de Bev Skeggs sobre classe e respeitabilidade e o modo como [Kenickie] foi apresentado. Acho que isso realmente me ajudou a entender minha própria experiência. Então, isso é uma coisa. A segunda coisa... eu realmente gostei e me identifiquei com a sociologia punk de David Beer e por eu ter me envolvido com música, estou acostumada a) ficar em pé frente às pessoas. O que ajuda quando você tem que fazer isso para um trabalho, o que é um trabalho bem estranho. b) Tentar criar coisas como um grupo ao invés de ser sempre esse tipo de lobo solitário acadêmico. Eu acho que é um modelo de conhecimento que é realmente importante para mim. Acho que minha abordagem sobre isso é influenciada por um histórico musical.

Aqui, a sociologia é um esforço coletivo, como estar na banda e ter a coragem de experimentar e tocar sua música em público. Emma resume isso como:

[...] não se sentindo muito afetada sobre o que você coloca no mundo. O que é uma coisa arriscada de se dizer, porque pode soar como ‘Oh, você sabe, você apenas escreve qualquer coisa e coloca no mundo. Então, eu não quero dizer isso. Quero dizer mais tentando e experimentando diferentes formas de escrever e tentar algo. Ao invés de ser o equivalente da pessoa que trabalha em sua demo musical para sempre e apenas adiciona mais e mais, mas nunca ousa mostrá-la a ninguém. Ser o equivalente sociológico disso, você sabe, deve ser evitado [e] apenas ter sua coisa que você tipo fica polindo e polindo para sempre.

A sociologia forneceu uma maneira de entender as forças sociais que moldaram a experiência de Emma na indústria musical. E, mais uma vez, essa experiência de fazer música é também uma incitação a um modo diferente de sociologia que é colaborativo, urgente e orientado para ser publicado (ver, por exemplo, Jones et al., 2017). Outra participante do projeto, que não quis ser identificada, descreveu como “se reconectar com a minha música pode me ajudar a ser uma socióloga mais corajosa”.

William ‘Lez’ Henry foi um MC de reggae dancehall antes de ser antropólogo e, em seguida, completar o doutorado em sociologia. Um orador e escritor extraordinário, seu estilo de apresentação da sociologia transita pelo jogo de palavras cinético do MC de reggae (Henry, 2006). Um artista e figura de renome na cultura londrina do reggae sound system, ele faz parte de uma geração de MCs que usaram o microfone para documentar a experiência dos londrinos negros nos anos 1970 e 1980. Disse ele: “Não há diferença realmente entre o que eu estava fazendo enquanto MC e na dança e o que eu faço na minha sociologia agora. É a mesma coisa, na verdade, apenas um meio diferente”. A forma e o estilo de sua retórica sociológica e estilo comunicativo estão estampados com música reggae e lirismo.

David Beer expandiu isso em minha entrevista com ele que aconteceu em seu escritório, na Universidade de York, em 2018. Ele é guitarrista e tocou em bandas no passado. Ele estava profundamente envolvido em subculturas de rock indie, no norte da Inglaterra, durante sua juventude. Ele usa a música para moldar seu estilo de sociologia, mas também para inspirá-lo e dar-lhe a energia e o desejo de fazê-la. Ele explica:

Eu deixava a música me guiar e eu ainda faço isso agora. Isto é... como eu trabalho e muitas vezes de forma que estão escondidas nos textos. Não seria necessariamente óbvio. Ela permeia tudo, então pode ser... assim, eu imagino os livros como álbuns e isso me dá motivação para fazer isso. E imagino as capas como capas de discos e coisas assim, mas também [uma] coisa simples: o Metric Power (Beer, 2016) tem três movimentos e a coda. Então uma estrutura musical começa a emergir. O tom do que estou dizendo eu posso tirá-lo do tom de uma música. Vou tentar escrever no tom dos Jesus and Mary Chain ou algo parecido.

A música ajuda Beer a moldar sua sociologia, mas também atua como um incentivo para completar seus livros e artigos. A música também é uma maneira de lidar com as vicissitudes da vida no campus. O pequeno violão que Beer tem em seu escritório foi dado à sua filha pelo avô (Figura 3). Depois de ser rejeitado por ela, o violão está agora permanentemente no gabinete de Beer. “Você sabe quando teve aquelas reuniões? Você conhece aquelas reuniões, Les. Então você tem aquelas reuniões e você sai desanimado e então...”. Ele toca um acorde menor que o pequeno violão em seu colo. Nós acenamos um para o outro e sorrimos.



Figura 3. David Beer e sua guitarra de escritório
David Beer

CONCLUSÃO: O QUE APRENDEMOS DA MÚSICA

O que espero ter mostrado é que a história musical oculta da sociologia nos ajuda a entender o ofício de entender a sociedade de uma nova maneira. A vida musical dos sociólogos oferece então um dispositivo interpretativo ou uma forma prática de discernimento. Eu acho que isso é verdade na leitura de de W.E.B. Du Bois sobre a política da música de escravos, bem como na visão de Max Weber sobre as restrições da racionalização moderna. Também está presente na compreensão de Evelyn Ruppert sobre a relação entre o mundo material e a vida social humana.

Aprender uma linguagem musical diferente daquelas construídas a partir de palavras é também uma forma de treinamento nos aspectos não ditos embora estruturados da cultura. O treinamento no campo não-verbal e não-discursivo pode promover uma atenção para sentir, tocar ou afinar na vida social e cultural. Também leva a uma sensação de que a improvisação e a interação estão no centro da coreografia da vida e da representação da cultura. Muitas das pessoas entrevistadas aqui mencionaram isso como uma das grandes lições da música.

Ser músico também é uma incitação para sair mais do campus. Significa encontrar rotineiramente mundos alternativos de valor e valores. Aqui há também a oportunidade de: primeiro, testar as teorias do auditório e do seminário como as críticas irreverentes de Howard Becker sobre os valores americanos em Talcott Parsons; e segundo, usar ferramentas sociológicas para compreender as divisões sociais que moldam a produção musical, como Emma Jackson descreve tão brilhantemente em sua descrição do sexismo na música.

Não estou sugerindo que ser músico é a única maneira de ser um sociólogo melhor. Existem outros tipos de práticas contemplativas que podem oferecer um hinterland produtivo à nossa vocação, seja teatro, esporte, fotografia, arte ou desenho. Parte da nossa oportunidade agora é fazer sociologia com esses outros ofícios. A

pressão exercida sobre acadêmicos –especialmente jovens acadêmicos– as forças gêmeas de especialização e profissionalização inibem essas possibilidades. Será que temos tempo para isso, podem perguntar com toda razão? As pressões são consideráveis, como assinala Evelyn Ruppert. Satisfazer as prioridades do campus para ensinar, escrever e publicar livros significa que certamente não temos tempo para colocar em prática o tempo necessário com nossos instrumentos para ser um virtuoso musical. Mas, assim como o trompete de Evelyn que fica silenciosamente em seu apartamento, um instrumento não tocado pode continuar a funcionar como um recurso para pensar de maneira diferente.

O poder da música é que ela nos alerta para os movimentos incipientes, por vir ou utópicos da imaginação descritos tão eloquentemente por Paul Gilroy. A música tem também o poder de evocar não apenas o sentido do que é e também do que poderia ter sido. O som do trompete de Miles Davis fez esta dolorosa pergunta para o grande teórico cultural Stuart Hall que morreu em 2014. Durante uma aparição no programa Desert Island Discs da BBC Radio 4 em 2000, ele disse à jornalista Sue Lawley que ouvir jazz moderno o enchia de:

[...] um arrependimento pela perda de uma vida que eu poderia ter vivido, mas que não vivi. Eu poderia ter voltado, eu poderia ter sido uma pessoa caribenha e não sou mais assim. Eu não posso nunca ser inglês no sentido mais amplo, embora eu conheça e entenda os Britânicos por dentro como a palma da minha mão. Então, eu sou uma espécie de pessoa da diáspora e a incerteza, a inquietação e um pouco da nostalgia do que não pode ser está no som do trompete de Miles Davis.²

Para terminar, muitos dos sociólogos com quem falei usam a música como um estímulo para serem corajosos e ousados em seu trabalho. Essa ambição de escrever sociologia, como diz David Beer, como se fosse o “novo rock’n’roll” talvez seja uma ambição refrescante. Em comparação com o instrumentalismo profissional e a obsessão de status que permeia a academia, isso é um lembrete das coisas que nos inspiraram a pensar, pesquisar e escrever em primeiro lugar. A música também nos dá a motivação para continuar, mas também para encontrar novas formas e modos para a própria sociologia. Viver com a música aqui é intrinsecamente ligado a manter a imaginação sociológica alerta e atenta à natureza em desenvolvimento da sociedade. Em uma época em que as universidades ao redor do mundo estão frequentemente sob ataque – seja por pressão política ou pela crescente comercialização– pensar com música sociologicamente é também um lembrete para se concentrar nas coisas que realmente importam.

AGRADECIMENTOS

Biografia / Biografía / Biography

Les Back

Ensina sociologia na Goldsmiths, University of London. Seu trabalho tenta criar uma sociologia sensual ou viva, comprometida com a busca de novos modos de escrita e representação sociológica. Essa abordagem é descrita em seu livro *The Art of Listening* (Berg, 2007) e *Migrant City*, com Shamsir Sinha (Routledge, 2018). Ele também escreve jornalismo e fez documentários.

BIBLIOGRAFÍA

- » Adorno, T. (1989/90 [1936]). On Jazz. *Discourse*, 12(1), 45-69.
- » Adorno, T. (1991). *The Culture Industry*. London: Routledge.
- » Beck, H. (1996). W.E.B. Du Bois as a Study Abroad Student in Germany, 1892-1894. *Frontiers: The Interdisciplinary Journal of Study Abroad*, 2(1), 45-69.
- » Becker H. S. (1963). *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*. New York: The Free Press.
- » Beer, D. (2016). *Metric Power*. Basinstoke: Palgrave Macmillan UK.
- » Beer, D. (2014). *Punk Sociology*. Basinstoke: Palgrave Macmillan UK.

- » Bull, A. and Scharff, C. (2017). 'McDonald's Music' Versus 'Serious Music': How Production and Consumption Practices Help to Reproduce Class Inequality in the Classical Music Profession. *Cultural Sociology*, 11(3), 283-301.
- » Cox, S. (2015). Honorary Degree for Howie Becker - The Piano-playing Sociologist Who Changed How we Think about Deviance. *Goldsmiths, University of London Website*. Recuperado de <https://www.gold.ac.uk/news/howie-becker/>
- » Du Bois, W.E.B. (1903). The Talented Tenth. Em B. T. Washington, W.E.B. Du Bois, P. L. Dunbar e C. W. Chesnutt (Eds.). *The Negro Problem* (pp. 31-75). New York: AMS Press.
- » Du Bois, W.E.B. (1967 [1899]). *The Philadelphia Negro*. New York: Schocken Books.
- » Du Bois, W.E.B. (1968). *The Autobiography of W.E.B. Du Bois: A Soliloquy on Viewing my Life from the Last Decade of its First Century*. New York: International.
- » Du Bois, W.E.B. (1989 [1903]). *The Souls of Black Folk*. New York: Bantam Books.
- » Du Bois, W.E.B. (1992 [1934]). *Black Reconstruction in America, 1860-1880*. New York: Atheneum.
- » Faulkner, R. R., e Becker, H. S. (2009). "Do You Know...?": *The Jazz Repertoire in Action*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- » Gilroy, P. (1987). *There Ain't no Black in the Union Jack: The cultural Politics of Race and Nation*. London: Hutchinson.
- » Gilroy, P. (1993). *The Black Atlantic: Modernity and Double-Consciousness*. London & New York: Verso.
- » Gilroy, P. (2001). Du Bois, William Edward Burghardt (1868-1963). Em N. J. Smelser e P. B. Baltes (Eds.). *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences* (pp. 3885-3888). Oxford: Pergamon Press.
- » Gilroy, P. (2003). Between the Blues and the Blues Dance: Some Soundscapes of the Black Atlantic. Em M. Bull e L. Back (Eds.). *The Auditory Cultures Reader* (pp. 381-396). Oxford & New York: Berg.
- » Henry, W. (2006). *What the Deejay Said: A Critique from the Street!* London: Learning By Choice Publications.
- » Isin, E., e Ruppert, E. (2015). *Being Digital Citizens*. London: Rowman & Littlefield International.
- » Jackson, E. (2019). Valuing the Bowling Alley: Contestations over the Preservation of Spaces of Everyday Urban Multiculture. *Sociological Review*, 67(1), 79-94.
- » Jackson, E. (2015). *Young Homeless People and Urban Space: Fixed in Mobility*. New York: Routledge.
- » Jones, H., Gunaratnam, Y., Dhaliwal, S., Davies, W., Jackson, E., Bhattacharyya, G., Saltus, R. e Forkert, K. (2017). *Go Home?: The Politics of Immigration Controversies*. Manchester: Manchester University Press.
- » Kvale, S., e Brinkmann, S. (2009). *InterViews: Learning The Craft of Qualitative Research Interviewing*. Los Angeles, London, New Delhi & Singapore: Sage Publications.
- » Levering Lewis, D. (1993). *W.E.B. Du Bois: Biography of a Race (1868-1919)*. New York: Henry Holt and Company.
- » Mills, K., e Mills, P. 2001. *C. Wright Mills: Letters and Autobiographical Writings*. Berkeley: University of California Press.
- » Molotch, H. (1994). Going Out. *Sociological Forum*, 9(2), 221-239.
- » Morris, A. (2015). *The Scholar Denied: W.E.B. Du Bois and the Birth of Modern Sociology*. Oakland: University of California Press.
- » Müller-Doohm, S. (2005). *Adorno: A Biography*. Cambridge: Policy Press.
- » Pessin, A. (2017). *The Sociology of Howard S. Becker: Theory with a Wide Horizon*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- » Radkau, J. (2009). *Max Weber: A Biography*. Cambridge: Polity Press.
- » Schütz, A. (1951). Making Music Together – A Study in Social Relationship. *Social Research*, 18(1), 76-97.
- » Sennett, R. (2003). *Respect: The Formation of Character in a World of Inequality*. London: Penguin Books Ltd.
- » Small, C. (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown: Wesleyan University Press.

- » Sudnow, D. (1978). *Ways of the Hand: A Rewritten Account*. London: The MIT Press.
- » Weber, M. (1958). *The Rational and Social Foundations of Music*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

NOTAS

- 1 NDT: Este artigo é uma versão revisada e ampliada da palestra proferida pelo autor no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal Fluminense (PPGS-UFF) em agosto de 2018, intitulada “What Sociologists Learn From Music. Hidden Musical Lives and the Craft of Understanding Society”. Traduzido por Jorge de La Barre (PPGS-UFF). Revisão de Jana Pavanato.
- 2 BBC Radio 4 Desert Island Discs, Professor Stuart Hall, sexta-feira, 18 de fevereiro de 2000, <https://www.bbc.co.uk/programmes/p0094b6r>.