

Lucas Gibin Seren

GOSTO, MÚSICA E JUVENTUDE: UMA PESQUISA
EXPLORATÓRIA COM GRUPOS DE ALUNOS DA REDE PÚBLICA E
PRIVADA DE ENSINO EM ARARAQUARA



ARARAQUARA – S.P.
2009

LUCAS GIBIN SEREN

GOSTO, MÚSICA E JUVENTUDE: UMA
PESQUISA EXPLORATÓRIA COM GRUPOS DE ALUNOS DA REDE
PÚBLICA E PRIVADA DE ENSINO EM ARARAQUARA

Exemplar apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Educação Escolar da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP - Campus Araraquara, para exame de defesa de mestrado.

Linha de pesquisa: Estudos Históricos, Filosóficos e Antropológicos sobre a escola e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Denis Domeneghetti Badia

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – S.P.
2009

Seren, Lucas Gibin

Gosto, música e juventude: uma pesquisa
exploratória com grupos de alunos da rede pública e
privada de ensino / Lucas Gibin Seren – 2009

139 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Educação Escolar) –
Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências
e Letras, Campus de Araraquara

ORIENTADOR: DENIS DOMENEGHETTI

I. Educação. 2. Juventude. 3. Música e juventude.
4. Escolas públicas. 5. Escolas particulares. I. Título.

LUCAS GIBIN SEREN

GOSTO, MÚSICA E JUVENTUDE: UMA ANÁLISE DE JOVENS DA REDE PÚBLICA E PRIVADA DE ENSINO EM ARARAQUARA

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós em Educação da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Educação.

Linha de pesquisa: Estudos Históricos, Filosóficos e Antropológicos sobre a Escola e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Denis Domeneghetti Badia

Bolsa:CAPES

Data da defesa: 26/08/2009

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof.Dr. Denis Domeneghetti Badia.

Faculdade de Ciências e Letras – Unesp - Araraquara.

Membro Titular:

Profa. Dra. Vera Teresa Valdemarim

Faculdades de Ciências e Letras – Unesp – Araraquara

Membro Titular:

Prof. Dr. José Carlos de Paula Carvalho.

Faculdade de Educação – Universidade de São Paulo.

Local: Universidade Estadual Paulista

Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – Araraquara.

A todos aqueles que de alguma maneira despertaram
e apoiaram minha paixão pela Música e pela Educação.

AGRADECIMENTOS

Ao querido professor Denis Domeneghetti Badia, pelo privilégio de tê-lo como orientador. Pelo cuidado e dedicação à minha formação intelectual. Pela confiança e respeito.

Aos meus pais pelo amor e apoio incondicional e decisivo para que eu pudesse percorrer a trajetória acadêmica. À minha irmã Maria Emilia pela convivência e paciência.

À Nathalia, meu grande amor, minha companheira, por estar ao meu lado na realização desse trabalho e também em todas as escolhas e conquistas dos últimos anos. Pelo carinho e pela calma que me dá.

- Nessa rádio eles dizem coisa de “cultura” e palavras difíceis, por exemplo: o que quer dizer “eletrônico”?

Silêncio.

- Eu sei mas não quero dizer.

- Eu gosto tanto de ouvir os pingos de minutos do tempo assim: tic tac tic tac tic tac. A Rádio Relógio diz que dá a hora certa, cultura e anúncios. Que quer dizer cultura?

- Cultura é cultura – continuou ele emburrado. – Você também vive me encostando na parede.

- É que muita coisa eu não entendo bem. O que quer dizer “renda per capita”?

- Ora, é fácil, é coisa de médico.

- O que quer dizer rua Conde Bonfim? O que é conde? É príncipe?

- Conde é conde, ora essa. Eu não preciso de hora certa porque tenho relógio.

Não contou que roubara no mictório da fábrica: o colega o tinha deixado na pia quando lavara as mãos. Ninguém soube, ele era um verdadeiro técnico em roubar: não usava o relógio de pulso no trabalho.

- Sabe o que mais eu aprendi? Eles disseram que se devia ter alegria de viver. Então eu tenho. Eu também ouvi uma música linda, eu até chorei.

- Era samba?

- Acho que era. E cantada por um homem chamado Caruso que se diz que já morreu. A voz era tão macia que até doía ouvir. A música chamava-se “Una Furtiva Lacrima”. Não sei por que eles não disseram lágrima.

“Una Furtiva Lacrima” fora a única coisa belíssima na sua vida. Enxugando as próprias lágrimas tentou cantar o que ouvira. Mas sua voz era crua e tão desafinada como ela mesma era. Quando ouviu começara a chorar. Era a primeira vez que chorava, não sabia que tinha tanta água nos olhos. Chorava, assoava o nariz sem saber mais por que chorava. Não chorava por causa da vida que levava: porque, não tendo conhecido outros modos de viver, aceitara que com ela era “assim”. Mas também creio que chorava porque, através da música, adivinhava talvez que havia outros modos de sentir, havia existências mais delicadas e até com um certo luxo de alma.

(Diálogo entre Macabéa e Olímpico – A hora da estrela – Clarice Lispector, 1984, p.73-74).

RESUMO

O trabalho que ora se apresenta busca contribuir com os estudos que versam sobre o gosto musical dos jovens estudantes, pontuando também reverberações para o campo educacional. A investigação caracteriza-se, no plano metodológico, como uma pesquisa exploratória, posto que permite avaliar a feição qualitativa das informações para, posteriormente, quantificá-las. Tal agregação equilibrada desses dois polos metodológicos (qualitativo e quantitativo) confere um caráter de complementaridade a pesquisa, possibilitando, assim, uma melhor compreensão do fenômeno estudado. Objetivou-se sinalizar pontos de intersecção entre educação e cultura a partir do referencial bourdieusiano, tratando de maneira relacional a reprodução sociocultural, o capital cultural e o papel da escola no processo de formação do *habitus*. Utilizamos também dos fundamentos teóricos lançados por Bernard Lahire, sociólogo que flexibiliza e adensa os estudos de *habitus* iniciados por Bourdieu. De posse das constatações acerca do indivíduo híbrido e plural, nos termos de Lahire, pudemos empreender uma análise mais adequada sobre a construção dos sujeitos juvenis na sociedade contemporânea. Lahire propõe uma sociologia da pluralidade disposicional em que os indivíduos são submetidos a experiências socializadoras heterogêneas e muitas vezes contraditórias, chegando a frequentar sucessiva ou alternativamente vários registros culturais. Esse fenômeno é peculiarmente observado no consumo cultural e musical dos jovens. Entramos também na complexa e ampla seara da música, com o objetivo de mostrar a importância e as possibilidades de compreensão da sociedade a partir desses estudos. Além disso, buscamos delinear a categoria de juventude, rastreando o conceito nas suas modulações sociohistóricas ao longo do tempo até chegarmos a atual paisagem contemporânea regida pelo signo da globalização. A recepção e utilização das tecnologias eletrônicas e audiovisuais refletem nas atitudes juvenis, no comportamento, nos estilos de vida, nos padrões de gosto e nas formas de expressar suas reivindicações e identidades. A grande oferta de músicas e a facilidade em acessá-las e carregá-las em um único aparelho (mp3 *player*) geram fenômenos próprios da organização da cultura juvenil; reforçam o consumismo e motivam transformações decisivas na recepção musical dos jovens. A tecnologia dos aparelhos de mp3 reorganiza o espaço de interação dos indivíduos eliminando, em altas proporções, a coletivização do ato de escutar. Tendo por base as considerações precedentes avançamos nossas análises com um exame circunstanciado sobre a materialidade e a imaterialidade da música na sociedade contemporânea. Por fim, trouxemos a exposição e análise de nosso trabalho de campo, que foi realizado por meio da aplicação de questionários e também pela coleta dos arquivos de músicas dos aparelhos mp3 de estudantes da rede privada e pública da cidade de Araraquara (SP). Avaliamos que tanto as músicas escutadas pelos jovens da rede pública quanto as escutadas pelos jovens da rede privada estão umbilicalmente ligadas às demandas mercadológicas da grande mídia, não possuindo, portanto, um estatuto que prime pela intenção de arte.

Palavras-chave: Educação escolar. Juventude. Gosto musical. Pesquisa exploratória.

ABSTRACT

The present work aims to contribute to the studies related to the musical taste of students, dealing as well with its implications for the educational field. The research is methodologically characterized, as an exploratory research, since it allows evaluating the qualitative feature of the information for later, quantifying them. The balance of these two methodological poles (qualitative and quantitative) provides a complementary character of the search allowing, as a result, a better understanding into the phenomenon. The objective was to identify points of intersection between education and culture reviewing the literature of Bourdieu, which allows us to realize the socio-cultural reproduction, the cultural capital and the role of schools in the formation of the *habitus*. The study also relies on the theoretical references of Bernard Lahire, who have makes flexible the category *habitus* coined by Bourdieu. In the possession of defining characteristics of the hybrid and plural individual, in terms of Lahire, we undertook a more appropriate analysis on the construction of youth people in contemporary society. Lahire proposes a sociology of dispositional plurality in which individuals are exposed to heterogeneous socializing, often contradictory, attending successively or alternatively various cultural practices. This phenomenon is particularly observed in the musical and cultural consumerism of young people. We also entered in the complex and wide field of music as an important key to understand the society. Furthermore, we delineated the category of youth, by tracing the concept in its socio-historical modulations over the times, reaching up the current landscape ruled by the sign of contemporary globalization. The reception and use of audiovisual and electronic technologies reflect on youth attitudes, on their lifestyles, on patterns of taste and forms to express their demands and identities. The easy and broad access to the songs which can be loaded into a single device (mp3 player) generate a new phenomenon of youth culture; reinforce consumerism and motivate decisive changes in music reception. The technology of mp3 devices reorganizes the interaction of individuals removing, in high proportions, the collectivization of the listening act. Based on the investigation above we made a detailed examination of the materiality and immateriality of music in contemporary society. Finally, we brought to exposure the data as well the analysis of our field research, which was performed by the application of questionnaires and the collection of the mp3 player files, taken from the students from a public and from a school in Araraquara (SP). We found out that not only the music listened by the students from the public school but also the ones listened by the students from the private schools are strongly related to the requirements of the mass media marketing. In other words, on the whole none of them possess the major intention of art.

Keywords: Education. Youth. Musical taste. Exploratory research.

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1	Grau de escolaridade dos pais dos entrevistados	p.107
Gráfico 2	Formação musical dos alunos entrevistados	p.107
Gráfico 3	Meio de apresentação dos entrevistados aos seus artistas favoritos	p.108
Gráfico 4	Forma de acesso às músicas do mp3	p.109
Gráfico 5	Locais onde os entrevistados escutam música	p.111
Gráfico 6	Estilos de música mais escutados em casa	p.113
Gráfico 7	Estilos de música favoritos	p.120

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 Músicas encontradas no mp3 *player*

p.127

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p.12
1 CULTURA E EDUCAÇÃO.....	p.15
1.1 Cultura e educação: aproximações necessárias.....	p.16
1.2 Os três estados do capital cultural	p.19
1.3 A reprodução: escola e sociedade.....	p.21
1.4 A construção do <i>habitus</i> na sociedade do homem plural.....	p.27
1.5 Classes sociais na contemporaneidade.....	p.29
2 A MÚSICA.....	p.37
2.1 O que nos revela a arte do som.....	p.41
3 GOSTO SELETIVO E JUVENTUDE	p.51
3.1 O cenário da globalização.....	p.67
3.2 Consumindo a cultura.....	p.72
3.3 Transbordando os diques culturais: entre o culto e o popular.....	p.76
3.4 MP3: a revolução do ato de escutar.....	p.84
3.4.1 A descoletivização do escutar.....	p.86
3.5 A materialidade e a imaterialidade da música.....	p.88
4 SOBRE A PESQUISA EXPLORATÓRIA.....	p.97
4.1 Quando a escola virou campo.....	p.100
4.2 O gosto plural.....	p.124
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	p.130
REFERÊNCIAS.....	p.132

INTRODUÇÃO

Dentre as muitas formas de expressão artística, a música é sem dúvidas a mais acessível e a mais consumida. Lançada mundo afora como uma mercadoria fundamental para as vias globalizadoras, somada a abundante tecnologia que permite sua fácil execução e ao precário sistema de ensino, a música torna-se mais um adereço, que encontramos em todos os lugares, surgindo como um ponto de convergência entre os jovens na construção de grupos identitários, porém, dentro de um grande processo mercadológico e fetichizado.

Como diz Schiller (1991), ao longo das *Cartas sobre a educação estética da humanidade*, não é necessário que todo homem seja um artista, mas julgamos importante que todo homem tenha sua faculdade estética desenvolvida, as emoções trabalhadas desinteressadamente para a satisfação do espírito, o gosto treinado e sensível ao sentido de beleza. Tomemos o exemplo da música. Embora esta possa nos causar prazer e deleite, ela é mais do que apenas entretenimento. Como todas as artes, também a música abarca conteúdos racionais no ato de sua composição, sendo também reflexo social do momento, reflexo de nós mesmos. Entender a arte do presente é entender a nós mesmos.

Para a realização deste trabalho tenho duas justificativas: uma pessoal e outra acadêmica.

A pessoal começa muito antes de minha entrada na graduação. O contato sempre estreito com a música, desde a infância, pelo fato de pertencer a uma família de músicos, deixou-me atento aos gêneros, aos estilos e ao gosto musical das pessoas. Já na pré-adolescência, observava que meu gosto era bem diferente do da maioria dos amigos que achavam que meu gosto era péssimo. Eu considerava tudo aquilo engraçado, sem nada racionalizar.

De fato, essas diferenças tornaram-se cada vez maiores, à medida que amadurecia o meu gosto musical. Outras portas foram se abrindo: o cinema, o teatro, a literatura, até que cheguei às Ciências Sociais.

Na academia, ainda no primeiro ano da graduação, tive a oportunidade de unir a música a um trabalho desenvolvido na área de educação com o Programa de Educação

de Jovens e Adultos (PEJA). Utilizamos canções, assim como poesias e o cinema no processo de alfabetização. Essa rica experiência despertou-me para uma nova área: a Educação. No entanto, a empreitada pela Educação não fez com que meu interesse pela música diminuísse. Aquilo que antes era engraçado para um pré-adolescente, agora era um problema de pesquisa.

Assim nasce a segunda motivação para este trabalho: a acadêmica. Qual é o gosto musical da juventude? Como ele se constrói? Qual a participação e a importância da escola nesse processo?

Entender o gosto, a distinção cultural e o papel da educação dentro desse grande processo passou a ser um ensejo muito atrativo, à medida que a busca pelos trabalhos realizados dentro do tema mostravam que muitas lacunas ainda existem e muito se tem para pensar sobre a relação música e juventude.

Elaboramos, portanto, um trabalho que pretende utilizar-se de pesquisa exploratória, coletando dados sobre o gosto musical do jovem dentro do ambiente escolar e discuti-los à luz de teorias que pensam não apenas o gosto, mas também a reprodução ou não desse gosto dentro da sociedade. Objetivou-se, também, traçar um entendimento do que designamos por cultura jovem, bem como a relação contemporânea entre juventude e escola.

No primeiro item deste trabalho, debruçamo-nos sobre o tema da educação, a partir do referencial bourdieusiano, para abordar a reprodução sociocultural dentro do processo escolar. Pierre Bourdieu alerta para desigualdades geradas e mantidas pela escola e remete a uma profunda reflexão sobre a formação do *habitus* de classe, base para o estudo sobre o gosto e suas relações com o capital cultural dos indivíduos. Utilizamos-nos também de fundamentos lançados por Bernard Lahire que vai mais além nos estudos de *habitus* iniciados por Bourdieu, permitindo um entendimento mais adequado sobre a construção deste na sociedade contemporânea.

Feita essa primeira discussão, tratamos de entrar na ampla e complexa seara da música. Neste novo item tivemos como objetivo mostrar a importância dos estudos sobre a música, e a enorme gama de conhecimentos que ela pode fornecer sobre diversos aspectos de nossa sociedade. Para isso, destacamos quatro recentes

produções acadêmicas sobre a música a fim de ilustrar, de fato, o quanto ela pode nos revelar.

No terceiro item, intitulado *Gosto seletivo e juventude*, buscamos escavar as possibilidades aventadas a partir do conceito de gosto. Trouxemos mais uma vez para esse debate Pierre Bourdieu, cujos subsídios teóricos foram muito elucidativos, em especial as categorias de análise disponíveis em sua obra *A distinção*.

Dando prosseguimento ao escopo teórico, partimos para um tratamento cuidadoso da categoria de juventude, imprescindível aos limites desta pesquisa. A urgência de compreensão de um recorte mais detido para esse complexo conceito deu-se devido à imprecisão analítica encontrada em algumas fontes, mas não apenas isso. Carecíamos de um recuo substancial à historicidade do conceito de juventude. Em outras palavras, tentamos rastrear o conceito de juventude nas suas modulações sociohistóricas. Para a paisagem contemporânea, regida pelo signo da globalização, assentaremos nossas considerações em obras de autores como Bauman e Canclini, além de uma recente obra – *Mercadores de sentido* – de Veneza Ronsini.

No quarto e último item, iniciamos a exposição e análise de nossa pesquisa exploratória, que consistiu na aplicação de questionários e também na coleta de músicas dos aparelhos mp3 de estudantes da rede privada e pública de ensino. Os resultados da pesquisa são tratados analiticamente a partir de todo alicerce teórico anteriormente estudado.

1 CULTURA E EDUCAÇÃO

Tratar o gosto musical dentro do ambiente escolar nos remete obrigatoriamente a uma série de reflexões acerca da cultura, da educação e da música. Torna-se relevante, pois, pontuar cada um desses campos, evidenciando assim, o referencial adotado neste estudo. Entendemos que esses referenciais serão os pontos de partida para os desdobramentos posteriores deste trabalho.

Pensar as práticas culturais na presente pesquisa, mais especificamente, pensar sobre o consumo musical entre jovens de classes distintas, estreitou relações com a teoria desenvolvida pela escola francesa de pensamento sociológico, em particular, com as obras capitais de Pierre Bourdieu. O autor apresenta ao longo de sua produção acadêmica uma preocupação sistematizada com a relação entre gosto e as diferentes classes sociais. Ainda que algumas preferências culturais, como podemos facilmente intuir, perpassem a atuação da indústria cultural, não desenvolveremos aqui o caminho possível da escola de Frankfurt, uma vez que no arcabouço teórico bourdieusiano a ênfase nas pesquisas sobre a influência dos veículos midiáticos transfere-se para o polo dos consumidores. Apreendemos aqui a atuação da indústria cultural como um sistema possuidor de uma dinâmica ideológica e manipuladora da técnica e da mensagem veiculada pela mídia, responsável pela transformação de bens culturais em mercadoria. Para a teoria bourdieusiana, a demanda interpretativa não repousa sobre a força e sobre o caráter manipulador do polo da produção cultural, mas sobre a perspectiva de uma interação entre consumidores e bens culturais, mediados pelo capital escolar e o capital cultural.

Bourdieu (2007) oferece-nos um quadro mais amplo de análise, mais pertinente e conexo com a proposta aqui trabalhada. Segundo o autor, o olhar lançado para as obras culturais pelo espectador:

[...] é um produto da história reproduzido pela educação. Eis o que se passa em relação ao modo de percepção artística que se impõe, atualmente, como legítima, ou seja, a disposição estética como capacidade de considerar em si mesmas e por elas mesmas, em sua forma e não em sua função, não só as obras designadas por essa

apreensão, isto é, as obras de arte legítimas, mas todas as coisas do mundo, tanto as obras culturais que ainda não foram consagradas – como, em determinado momento, as artes primitivas ou, hoje em dia, a fotografia popular ou o *kitsch* -, quanto os objetos naturais. O olhar “puro” é uma invenção histórica correlata da aparição de um campo de produção artística autônomo, ou seja, capaz de impor suas próprias normas, tanto na produção, quanto no consumo de seus produtos. (p. 10-11)

E ainda:

[...]os bens culturais possuem, também, uma economia, cuja lógica específica tem de ser bem identificada para escapar ao economicismo. Neste sentido, deve-se trabalhar antes de tudo, para estabelecer as condições em que são produzidos os consumidores desses bens e seu gosto; [...] a observação científica mostra que as necessidades culturais são o produto da educação: a pesquisa estabelece que todas as práticas culturais (frequência dos museus, concertos, exposições, leituras, etc.) e as preferências em matéria de literatura, pintura ou música, estão estreitamente associadas ao nível de instrução [...]. (p. 9)

Fica evidente, nos fragmentos acima, a preocupação de Bourdieu com a relação legítima entre os indivíduos e a cultura. Percebe-se que esta dependerá de fatores que vão além da imposição de produtos culturais pela mídia. O autor não tonifica descrições acerca da racionalidade técnica envolvendo a produção de mercadorias culturais, mas dá especial importância aos desdobramentos efetivos dessas práticas culturais em diferentes classes sociais.

Assim sendo, verificamos em sua obra fundamentos indispensáveis a uma abordagem mais compreensiva sobre o gosto musical do jovem nas vivências escolares, tanto em ambiente público quanto privado.

1.1 Cultura e Educação: aproximações necessárias.

Entendemos a escola como um espaço de socialidade que congrega os múltiplos segmentos da sociedade. Nesse espaço, reflexões, motivações e valores convergem-se para fazerem acontecer o processo de socialização do saber. Esse processo é fruto de uma síntese de saberes adquiridos, instituídos e legitimados historicamente pela

humanidade. Ao selecionar e legitimar seus paradigmas, a escola elege o conhecimento sistematizado a ser preservado. Por se tratar de um espaço de (re)produção da cultura por meio da educação sistemática, desenvolveremos aqui, paralelamente, os conceitos de Cultura e Educação, uma vez que é metodologicamente inadequado dissociarmos esses dois campos dentro do referencial adotado, no qual o gosto legítimo, ou seja, o gosto pelas obras legítimas, cresce com nível escolar para alcançar a frequência mais elevada nas frações da classe dominante mais ricas em capital escolar (Bourdieu, 2007).

Bourdieu destaca-se no campo da sociologia da educação ao formular, a partir dos anos 1960, uma resposta original, abrangente e bem fundamentada, teórica e empiricamente, para o problema das desigualdades escolares. A visão otimista, de inspiração funcionalista, que atribuía à escolarização a possibilidade de equilíbrio social, bem como os vislumbres de superação do atraso econômico pela via da escola e o conceito de meritocracia, como via de ascensão à igualdade dos cidadãos, são categorias rompidas por ele. Uma retrospectiva da formulação do paradigma do conflito bourdieusiano permite-nos identificar como esses conceitos foram construídos a partir da superação do paradigma do consenso de Durkheim. Este, em seus escritos sobre educação, apoia-se num paradigma do consenso, uma vez que concebe a sociedade como sendo um todo composto por grupos sociais unidos por valores comuns em harmonia espontânea. Nesse panorama, a educação configura-se como elemento basal para a integração social. A educação, para Durkheim (1978), será tão-somente um fato social, ou seja, uma maneira de agir e pensar caracterizada por sua possibilidade de influência coercitiva sobre os indivíduos, e que assume práticas independentes das manifestações e vontades expressas nas instâncias individuais.

Outro ponto central dentro do pensamento funcionalista durkheimiano é a teoria das aptidões. A partir dela, a função da escola será a de eleger os indivíduos talentosos, ao separar os “homens de sensibilidade”, propensos ao trabalho intelectual, dos “homens de ação”, propensos ao trabalho físico-material.

Como nos alerta Muzzeti (1999), será apenas no início da década de 1950 e ao longo dos anos 1960 que a Sociologia da Educação passa a consubstanciar-se nomeadamente como um dos mais importantes ramos de pesquisa da sociologia.

Contrariamente ao cenário político-histórico francês da época de Durkheim, o ideário que movia a educação naquele momento era o da luta contra as desigualdades sociais por meio da democratização do ensino.

Somente no fim da década de 1960 e no início da década de 1970 se percebeu que apenas a expansão do sistema escolar não era condição primeira para o beneficiamento generalizado dos educandos. A partir de então, inicia-se o vigoroso confronto teórico com o ideário da escola libertadora, da democratização do ensino e da equidade de oportunidades. Nesse contexto, Bourdieu formulará suas perspectivas teóricas.

Conforme Bourdieu, é necessário encontrarmos as causas das desigualdades escolares para além dos muros da escola. As verdadeiras causas encontram-se na esfera sociocultural e não nas esferas pedagógica ou psíquica. O autor nega cabalmente as explicações sedimentadas no dom e no talento.

O autor nos apresenta um quadro de inversão total de tais perspectivas, conforme a educação perde seu papel de instância transformadora e democratizadora que lhe fora atribuído, e passa a ser vista como uma das principais instituições por meio da qual se mantêm e se legitimam os privilégios sociais. (NOGUEIRA; NOGUEIRA, 2002). Para Bourdieu(1998):

É provavelmente por um efeito de inércia cultural que continuamos tomando o sistema escolar como um fator de mobilidade social, segundo a ideologia da “escola libertadora”, quando, ao contrário, tudo tende a mostrar que ele é um dos fatores mais eficazes de conservação social, pois fornece a aparência de legitimidade às desigualdades sociais, e sanciona a herança cultural e o dom tratado como dom natural. (p. 41)

O autor entende a escola como cenário supremo de reprodução e legitimação das desigualdades sociais, não uma instituição potencializadora de igualdade de oportunidades e de justiça social. Ao observar contemporaneamente nossa sociedade, bem como suas estruturas educacionais, torna-se clara a pertinência da sociologia da reprodução de Bourdieu.

Entretanto, analisar o espaço escolar e suas práticas é insuficiente para retratar de maneira satisfatória e coerente o gosto musical do jovem. Não podemos adotar a

educação formal como o único meio de acesso à relação legítima com a cultura. A herança familiar apresenta-se de maneira decisória dentro do processo de escolarização e da relação do indivíduo com a cultura.

1.2 Os três estados do capital cultural

Como já dissemos, desenvolveremos paralelamente os conceitos de Educação e Cultura, pois entendemos que ambos estão em consonância e afluem para um ponto comum. É a partir do capital cultural¹ que Bourdieu analisa o desenvolvimento do processo escolar. A sociologia da educação desse estudioso caracteriza-se pela diminuição do peso do fator econômico em relação ao peso do fator cultural para a explicação das desigualdades escolares.

O capital cultural pode existir sob três formas: o estado incorporado, o estado objetivado e o estado institucionalizado.

O estado incorporado acontece sob a forma de disposições duráveis do organismo, tendo como principais elementos constitutivos os gostos, o domínio maior ou menor da língua culta e as informações a respeito do mundo escolar:

Sendo pessoal, o trabalho de aquisição é um trabalho do “sujeito” sobre si mesmo (fala-se em “cultivar-se”). O capital cultural é um ter que se tornou ser, uma propriedade que se faz corpo e tornou-se parte integrante da “pessoa”, um *habitus*. Aquele que o possui “pagou com sua própria pessoa” e com aquilo que tem de mais pessoal, seu tempo. Esse capital “pessoal” não pode ser transmitido instantaneamente (diferentemente do dinheiro, do título de propriedade ou mesmo do título de nobreza) por doação ou transmissão hereditária, por compra ou troca (BOURDIEU, 1998, p. 74-75)

O capital cultural no seu estado incorporado constitui, assim, a herança familiar que atua de forma mais marcante na definição do futuro escolar dos descendentes,

¹ “A noção de capital cultural impôs-se, primeiramente, como uma hipótese indispensável para dar conta da desigualdade de desempenho escolar de crianças provenientes das diferentes classes sociais, relacionando o “sucesso escolar”, ou seja, os benefícios específicos que as crianças das diferentes classes e frações de classe podem obter no mercado escolar, à distribuição do capital cultural entre as classes e frações de classe. Este ponto de partida implica em uma ruptura com os pressupostos inerentes, tanto à visão comum que considera o sucesso ou fracasso escolar como efeito das “aptidões” naturais, quanto às teorias do capital humano”. (BOURDIEU, 1998, p. 73)

uma vez que as referências culturais, os conhecimentos considerados apropriados e legítimos, facilitam o aprendizado dos conteúdos e dos códigos escolares.

No estado objetivado, o capital cultural acontece por meio de bens culturais – pinturas, livros, esculturas, etc. Esse capital cultural objetivado é transmissível em sua materialidade. “Mas o que é transmissível é a propriedade jurídica e não (ou não necessariamente) o que constitui a condição da apropriação específica” (BOURDIEU, 1998, p. 77). Ou seja, a posse de instrumentos que permitam desfrutar de uma pintura ou um livro.

O estado institucionalizado, por sua vez, representa o capital cultural sob a forma de títulos escolares. Nas palavras de Bourdieu (1998), o capital institucionalizado permite estabelecer taxas de convertibilidade entre o capital cultural e o capital econômico: o que garante um valor em dinheiro de determinado capital cultural. Esse capital cultural, garantido pelo diploma, pode ser trocado no mercado de trabalho. É relevante destacar que o diploma serve como base de comparação e o reconhecimento de determinado certificado escolar depende do prestígio da instituição onde ele foi conseguido. Podemos inferir, então, que o grau de investimento na carreira escolar está vinculado ao retorno provável que se pode obter pelo título escolar no mercado de trabalho. A objetivação do capital cultural sob a forma de diploma torna-se, assim, um grande mote de diferenciação entre as classes e a respectiva legitimidade de suas relações com a cultura.

Não é difícil imaginar quais são as instituições de prestígio de nossa sociedade e quem são os detentores de seus certificados. Segundo Bourdieu (1998):

Um jovem da camada superior tem oitenta vezes mais chances de entrar na Universidade que o filho de um assalariado agrícola e quarenta vezes mais de um filho de operário, e suas chances são, ainda, duas vezes superiores às das de um jovem de classe média.
(p. 41)

Para o autor, essa eliminação contínua das crianças desfavorecidas é justamente o fruto da ação do privilégio cultural de determinadas classes em detrimento de outras. O capital cultural incorporado é fundamental na diferenciação do processo escolar.

[...] cada família transmite a seus filhos, mais por vias indiretas que diretas, um certo capital cultural e um certo *ethos*, sistema de valores implícitos e profundamente interiorizados, que contribui para definir, entre coisas, as atitudes face ao capital cultural e à instituição escolar. A herança cultural, que difere, sob os dois aspectos, segundo as classes sociais, é a responsável pela diferença inicial das crianças diante da experiência escolar e, conseqüentemente, pelas taxas de êxito. (BOURDIEU, 1998, p. 41-42)

Temos assim um ciclo vicioso latente inserido no regime de distribuição de diplomas e da democratização da cultura, em que o acesso é restrito aos detentores dos capitais econômico e cultural. A escola garante, segundo Bourdieu, a reprodução dessa realidade, quando deveria fornecer meios para a negação e posteriormente para a superação desse quadro.

Em síntese, a herança cultural que cada família transmite é constituída pelo capital cultural e pelos *ethos*, que se diferem em cada grupo social. Essa herança será construída por um conjunto de saberes, informações, códigos linguísticos, mas também por atitudes, disposições e posturas que, na concepção bourdieusiana, influenciarão diretamente os êxitos escolares. As desigualdades escolares são, dessa maneira, oriundas das diferentes heranças culturais dos agentes.

1.3 A reprodução: escola e sociedade

No prefácio de *A Reprodução*, Bourdieu (1992) aponta a necessidade de compreensão “das relações entre o sistema de ensino e a estrutura das relações entre as classes” (p. 11). Essa compreensão se apresenta como um princípio de inteligibilidade, que orienta toda a reflexão de Bourdieu sobre a escola. A escola e seu trabalho pedagógico só podem ser compreendidos, na perspectiva desse pensador, quando relacionados ao sistema das relações entre as classes. Para Nogueira e Nogueira (2002), a escola não seria, para Bourdieu, uma instância neutra que transmitiria uma forma de conhecimento intrinsecamente superior e que avaliaria os alunos a partir de um critério universalista, mas, ao contrário, seria uma instituição a serviço da reprodução e legitimação da dominação exercida pelas classes dominantes.

Bourdieu se aproxima de uma concepção antropológica de cultura, na qual nenhuma cultura pode ser objetivamente definida como superior a nenhuma outra. Os valores culturais que orientam cada grupo, comportamentos e atitudes, independem de regras ou leis gerais, portanto, são arbitrários. No entanto, o condicionamento da visão de mundo pela cultura faz com que esses valores, apesar de arbitrários, sejam vividos como os únicos possíveis e únicos legítimos. É o posicionamento da escola diante da cultura. Essa cultura é consagrada e transmitida pela escola, mas que não deveria ser objetivamente superior a nenhuma outra, pois o valor que lhe é dado seria arbitrário, transforma-se em legítima.

A passagem do arbítrio cultural para a cultura legítima só pode ser compreendida quando se considera a relação entre os vários arbítrios em uma determinada sociedade e as relações de força entre os grupos ou classes sociais presentes nessa mesma sociedade, conforme salienta Nogueira e Nogueira (2002).

Em nossa sociedade, caracterizada pela existência de classes distintas, a capacidade de legitimação de um arbítrio cultural corresponderia à força da classe social que o sustenta. Os valores arbitrários capazes de se imporem como cultura legítima seriam aqueles sustentados pela classe dominante. Para Bourdieu, a cultura escolar, socialmente legitimada, seria a cultura imposta pelas classes dominantes.

Assim, Bourdieu elabora o conceito de violência simbólica e o define, justamente como esse movimento de imposição de uma cultura específica, como legítima.

Todo poder de violência simbólica, isto é, todo poder que chega a impor significações e a impô-las como legítimas, dissimulando as relações de força que estão na base de sua força, acrescenta sua própria força, isto é, propriamente simbólica, a essas relações de força. (BOURDIEU; PASSERON, 1982, p. 19)

A legitimidade da instituição escolar e a sua ação pedagógica só podem ser garantidas, portanto, à medida que o caráter arbitrário e socialmente imposto pela cultura escolar é dissimulado, isto é, apesar de arbitrária e socialmente vinculada a uma classe, a cultura escolar, para ser legitimada, deveria ser apresentada como uma cultura neutra, não vinculada a nenhuma classe social.

Sendo reconhecida como portadora de um discurso socialmente neutro e legítimo, a escola, como nos aponta Bourdieu, pode exercer suas funções de reprodução e legitimação das desigualdades sociais. Os alunos reconhecem seus professores como uma autoridade, mas também legitimam e reproduzem os conteúdos que por eles são transmitidos.

Essa dissimulação formalizada acaba por tratar de modo igual, na esfera pública dos direitos e deveres, quem é tratado de maneira diferente na esfera privada. Segundo Nogueira e Nogueira (2002), a escola privilegia aquele que, por sua bagagem familiar, já é privilegiado.

[...] para que sejam favorecidos os mais favorecidos e desfavorecidos os mais desfavorecidos, é necessário e suficiente que a escola ignore, no âmbito dos conteúdos do ensino que transmite, dos métodos e técnicas de transmissão e dos critérios de avaliação, as desigualdades culturais entre as crianças das diferentes classes sociais. (BOURDIEU *apud* NOGUEIRA; NOGUEIRA, 2002, p. 29)

Na perspectiva bourdieusiana, a comunicação pedagógica, assim como qualquer comunicação cultural, exige, para sua plena compreensão e assimilação, que os receptores estejam familiarizados com os códigos utilizados por ela. Portanto, para os alunos de classes dominantes, a cultura escolar seria sua própria cultura, ainda que sistematizada, enquanto para os demais, a cultura escolar seria uma cultura estranha a ser decifrada. O reconhecimento da superioridade e legitimidade da cultura dominante pelas camadas dominadas torna-se, para Bourdieu, o maior efeito da violência simbólica, visto que esse reconhecimento traz como consequência a desvalorização do saber tradicional. Exemplarmente observamos o detrimento da arte e da linguagem populares em favor do saber social e normativamente legitimado.

Assim, o sistema escolar reproduz duas relações distintas e equidistantes entre cultura e saber; um modo valorizado, representado pelo aluno brilhante e talentoso, e um modo desvalorizado, que se caracteriza pela figura do aluno esforçado, que busca uma aproximação maior com a cultura legítima. A escola, segundo Bourdieu, cobraria muito mais do que o domínio de conteúdos, mas também uma destreza verbal e um polimento no trato com o saber e a cultura. Apenas os indivíduos possuidores de um laço estreito com a cultura dominante podem oferecê-los.

Tal trato com o saber e com a cultura não é reconhecido pela escola como algo socialmente herdado, mas a manifestação de um dom, uma vocação natural para as atividades intelectuais. Cumpre-se, dessa forma, a reprodução de uma verdade dissimulada – a produção perversa de um fracasso escolar dos alunos das classes sociais dominadas, que são avaliados e julgados por habilidades que seriam naturais.

Essa realidade de apropriação da cultura escolar dissimulada, somada a outros mecanismos presentes em nossa sociedade produz, dentro das classes mais pobres, a inclusão de jovens de forma degradada, conforme nos mostra Correa (2008):

[...] um grupo para qual a escola, ainda que democrática, e o ensino, ainda que massificado, restam inacessíveis. E quando adentram o espaço escolar, este não se constitui um espaço significativo de aprendizado e sociabilidade. (p. 10)

A dificuldade de assimilação pelas classes mais desfavorecidas, da cultura imposta como legítima, provoca desinteresse e tem como consequência o fracasso escolar daqueles que já não reconhecem a educação como uma possibilidade de mudança efetiva. “A certificação escolar não encerra os sentidos e significados depositados nela” (CORREA, 2008, p.11). O pensamento desenvolvido por Bourdieu, o qual apresenta uma correlação entre as desigualdades sociais e escolares, revela que as posições mais elevadas e prestigiadas dentro do sistema de ensino tendem a ser ocupadas pelos indivíduos pertencentes aos grupos socialmente dominantes.

A aquisição dos códigos escolares, que constituem a cultura e toda a sua simbologia, reforça um *habitus* de classe, uma matriz, determinada pela posição social do indivíduo e que lhe permite pensar e agir nas mais variadas situações. O *habitus* traduz, dessa forma, estilos de vida, julgamentos políticos, morais e estéticos. Trata-se de um meio de ação que permite criar ou desenvolver estratégias individuais ou coletivas.

[...] o *habitus* é, com efeito, princípio gerador de práticas objetivamente classificáveis e, ao mesmo tempo, sistema de classificação de tais práticas. Na relação entre as duas capacidades que definem o *habitus*, ou seja, capacidade de produzir práticas e

esses produtos (gosto²), é que se constitui o mundo social representado, ou seja, o espaço dos estilos de vida. (BOURDIEU, 2007, p. 162)

O *habitus* é, dessa maneira, um sistema de sinais socialmente qualificados – como “distintos”, “vulgares”, etc. “A noção de *habitus* revela o caráter social do que, aparentemente, seriam processos cognitivos reproduzidos pela cultura escolar que, por sua vez, legitima as desigualdades, transmutando-as em diferenças” (CORREA, 2008, p. 143).

Sendo o *habitus* a matriz da ação, princípio unificador e gerador de outras práticas, podemos inferir que ele está ligado também à questão material da existência. É o conjunto de disposições duráveis que tendem a reproduzir as ações objetivas, que são justamente a reprodução do capital cultural transmitido entre as gerações. Tal reprodução estabelece a cultura da elite como dominante e legítima, a partir dos mecanismos utilizados dentro do ambiente escolar.

Para Bourdieu, o comportamento dos indivíduos é coerente com o contexto em que vivem, ou seja, o *habitus* é fruto do meio onde as ações são registradas pelos indivíduos. Este nos permite pensar alguns aspectos do processo de constituição das diversas identidades sociais no mundo contemporâneo, pois auxilia o entendimento da relação, da mediação entre os condicionamentos sociais exteriores e a subjetividade dos sujeitos.

A cultura não é só um código comum, nem mesmo um repertório comum de respostas a problemas comuns ou um grupo de esquemas de pensamento particulares e particularizados: é, sobretudo, um conjunto de esquemas fundamentais, precisamente assimilados, a

²Entendemos como gosto de um indivíduo apreciar ou não sensações ou certas forma de atividade. Ou ainda, como nos mostra André Lalande (1999) em sua obra *Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia*, o temperamento estético, característica geral das apreciações de arte num indivíduo. Para Nicola Abbagnano (2007), o gosto é o critério ou cânon para julgar os objetos do sentimento, o critério do juízo estético. Utilizando-se da definição de Kant, Abbagnano declara que o gosto (como uma espécie de sentido formal) leva a compartilhar com outros os sentimentos de prazer e dor e implica a capacidade – agradável, graças a esse mesmo compartilhar – de sentir satisfação em comum com outrem. Para Kant, o gosto é uma espécie de senso comum, porque pode ser definido como “a faculdade de julgar aquilo que torna universalmente comunicável o sentimento suscitado por dada representação, sem a mediação do conceito” (ABBAGNANO, 2007, p. 566). Assim, a universalidade do juízo de gosto é diferente do juízo intelectual, pois não está baseada no objeto, mas na possibilidade de comunicação com os outros. O juízo de gosto só é universal porque se fundamenta na comunicabilidade do sentimento (KANT *apud* ABBAGNANO, 2007).

partir dos quais se engendram, segundo uma arte da invenção semelhante à da escrita musical, *uma infinidade de esquemas particulares*, diretamente aplicados a situações particulares. (BOURDIEU *apud* SETTON, 2002, p.62, grifos do autor)

É a internalização de tais esquemas que produz, no indivíduo, uma matriz geradora de práticas, constituindo assim sua cultura, ou melhor, o seu *habitus*. Esse *habitus*, visto como um conjunto de esquemas de percepção, apropriação e ação, é posto em prática a partir das conjunturas de um campo que o estimula. A sociedade é composta por vários campos. São espaços que possuem relativa autonomia, onde se relacionam diferentes grupos com distintos posicionamentos sociais, numa disputa e jogo de poder.

Lahire (2006), no entanto, avança com relação à teoria do *habitus* de Pierre Bourdieu e desvenda a existência de uma dissonância cultural, ou seja, variações significativas nas práticas culturais dos indivíduos, nem sempre condizentes com sua realidade.

Temos neste trabalho um grande interesse em entender as escolhas³ culturais dos indivíduos, mais especificamente, as escolhas e preferências musicais. Sabemos que no universo da música é difícil fugir dos nichos prontos e massificados, pois do ponto de vista da emissão, existem hábeis agenciadores do consumo musical. Lahire, ao buscar entender como o mundo social é incorporado, estabelecendo correlações entre as práticas culturais dos indivíduos e suas posições sociais, fornece-nos caminhos para o desenvolvimento de nossa pesquisa. A discussão acerca do gosto musical perpassa a formação do *habitus*, que na contemporaneidade é edificado dentro de um espaço plural de múltiplas referências identitárias.

³ Entende-se por escolha o “procedimento pelo qual determinada possibilidade é assumida, adotada, decidida ou realizada de um modo qualquer, de preferência a outras. O conceito de escolha está estreitamente vinculado ao de possibilidade (visto ser justamente a possibilidade o que se oferece à escolha), como tampouco há possibilidade onde não há escolha, visto que a antecipação, a projeção ou a simples previsão das possibilidades são escolhas” (ABBAGNANO, 2007, p. 401).

1.4 A construção do *habitus* na sociedade do homem plural

Lahire (2006) desenvolve em sua obra o termo *consumidores culturais* e busca entender os processos de socialização de nossa sociedade, ressaltando que não podemos pensar o indivíduo contemporâneo apenas por um princípio unívoco de conduta. Temos como referência a ideia de que não há consumo cultural como uma distração despreziosa ou mera diversão. É preciso entender as variações culturais bem como as discrepâncias produzidas por práticas culturais multifacetadas dos indivíduos.

Tomamos emprestado o exemplo trazido por Lahire (2006) em sua obra *A cultura dos indivíduos*. O autor descreve algumas práticas culturais de grandes intelectuais como Jean-Paul Sartre e Ludwig Wittgenstein, práticas que contradizem o “retrato” de intelectual de ambos. Lahire afirma que Sartre divertia-se todos os dias com os programas e novelas na televisão, enquanto Wittgenstein esgotava-se com o cinema *noir* e com *westerns* americanos que o ajudavam a relaxar e a se livrar de reflexões filosóficas tortuosas e dolorosas.

Entender o princípio dessas variações torna-se fundamental para uma análise coerente do gosto musical dos jovens e da interferência da escola nesse processo, como espaço de socialização e reprodutora de uma cultura específica.

Esse tipo de variação não remete a uma necessidade profunda do seu caráter, mas às múltiplas socializações (familiares, amistosas, militares, profissionais) e as condições sociais de suas práticas diversas. (LAHIRE, 2006, p. 15)

Lahire apoia-se no conceito de *habitus* de Bourdieu, porém avança sua ideia ao entender o indivíduo com um ser altamente complexo e abstruso, fruto de uma fragmentação interna, composta de uma abundância de saberes incorporados e de experiências do “eu” (SETTON, 2007). Para Lahire, a identidade pessoal invariável é um mito. Não descartamos o *habitus*, contudo, admitimos aqui a existência de sistemas de hábitos múltiplos que são incorporados por meio das diferentes relações estabelecidas pelo indivíduo ao longo de sua existência.

Buscaremos colaborar, na ocasião deste trabalho, para o desenvolvimento conceitual de *habitus* flexível, sendo este pertinente ao mundo contemporâneo e não apenas resultado da sedimentação de uma vivência nas instituições sociais tradicionais. As mudanças e dissonâncias das práticas culturais dos grupos sociais apontam para um novo olhar do conceito de *habitus*.

Não nos faltam exemplos emblemáticos de “contrassensos” presentes nas atividades culturais dos indivíduos. Um desses é a prática do caraoquê, taxado como uma prática brega, “estúpida” e deselegante, situada nos níveis mais baixos da hierarquia das legitimidades culturais, porém é mais praticado, conforme as estatísticas, por grupos possuidores de um capital cultural mais legítimo (LAHIRE, 2006). A presença muito significativa desse lazer entre altos funcionários e intelectuais, relatado nas pesquisas de Bernard Lahire, indica uma mudança de gosto, e principalmente uma transformação da relação com a cultura de uma parte relevante dos grupos mais diplomados.

Essa transformação ocorre pelo caráter transitório das diversas relações no mundo contemporâneo, permitindo uma liberdade maior de ação dos indivíduos e a “multissocialização” permanente, constituindo, dessa maneira, um novo *habitus*.

É possível pensar o indivíduo portador de uma experiência que o predispõe a construir sua própria identidade, a fazer suas próprias escolhas sem obedecer cega e unicamente a uma memória incorporada e inconsciente. Ou seja, trata-se de uma experiência incorporada, mas também em construção contínua na forma de um *habitus* que habilita o indivíduo a construir-se processual e relacionalmente com base em práticas lógicas de ação ora conscientes, ora inconscientes. Na falta de um eixo estruturador único (família, escola e/ou cultura de massa) e pela circularidade das referências, o indivíduo contemporâneo estaria mantendo novas relações com o mundo exterior. (SETTON, 2002, p. 68)

A releitura do conceito de classes sociais também se faz necessária. Numa sociedade onde o homem caracteriza-se pela sua pluralidade ao estabelecer múltiplas socializações, o conceito de classes sociais abarcará obrigatoriamente novas concepções.

1.5 Classes sociais na contemporaneidade.

Pensar as classes sociais hoje é sem dúvida assunto bastante trançado por sendas e que, por efeito, abre-nos inúmeras possibilidades analíticas e interpretativas. Nosso objetivo nos parágrafos a seguir não será o de antologizar as concepções, prismas e leituras relacionadas à categoria classe social, mas será o de tão só investigar possíveis compreensões aplicáveis a nosso estudo.

De acordo com André Lalande (1999), a classe é definida como:

Um conjunto de indivíduos colocados num mesmo nível social pela lei ou pela opinião pública. Esta palavra apresenta uma tendência para se aplicar, sobretudo, em razão do apagamento gradual das distinções sociais que não as econômicas, à distinção dos cidadãos conforme o nível de seus rendimentos e conforme as diferentes maneiras de eles os obterem: cultivadores, operários, empregados, industriais, etc. Finalmente o sentido desta palavra foi ainda mais especializado pela teoria comunista, segundo a qual as classes sociais estariam em vias de se reduzirem a apenas duas: proletários e burguesia. (p. 165)

Muitos teóricos herdeiros diretos do legado marxiano, em sua vertente mais pura e clássica, reiteram implacavelmente a existência das classes sociais. Essa concepção reafirma a existência de duas classes antagônicas entre si movidas contraditoriamente na helicoidal história da humanidade. Em suma, classe dominante (burguesia) e classe dominada (operariado) ainda seriam os dois polos oposicionais do capitalismo vigente, ainda que muitos admitam suas várias atualizações. Ocorre que, para os marxistas, a luta de classes é sopesada como sendo o grande motor dialético da história.

Sendo assim, a luta de classes é considerada o arranque da abordagem materialista histórico-dialética, entendida como concepção do processo histórico oposta à do idealismo hegeliano. Como já dissemos não se trata de um marxismo, mas de marxismos que concebem a categoria de classe social de formas distintas e até mesmo contrapostas. Entretanto, inegável é o papel histórico das categorias engendradas e consubstanciadas pelo marxismo, assim como as consequências teóricas dele resultantes e as discussões que ainda hoje suscitam possíveis sendas de compreensão.

No *Manifesto do Partido Comunista* de 1848, Marx (2001) escreve emblematicamente:

A história de toda a sociedade **até hoje** é a história da luta de classes. Homem livre e escravo, patrício e plebeu, barão e servo, burguês da corporação e oficial, em suma, opressores e oprimidos, estiveram em constante antagonismo entre si, travaram uma luta ininterrupta, umas vezes oculta, aberta outras, uma luta que acabou sempre com uma transformação revolucionária de toda a sociedade ou com o declínio comum das classes em luta. (p. 66. grifo nosso)

Curioso é o demarcador temporal utilizado por Marx logo na primeira oração dessa citação. Marx diz que a “história de toda a sociedade é até hoje a história da luta de classes”. Esse excerto, se analisado detidamente, não admite a irrefutável perdurabilidade e atemporalidade da luta de classes. A sociedade atual distingue-se em muitos quesitos óbvios da sociedade industrial do meio do século XIX. Não se trata de admitirmos ingenuamente a superação atual do modo de produção capitalista, mas de lançarmos novas luzes ao sintagma “classe social”, que toma novos rumos, novos fôlegos e novos desenhos.

Ralf Dahrendorf em *O Conflito Social Moderno* (1992) ao analisar a composição do conflito contemporâneo, afirma que os expedientes políticos, dentre os quais os partidos, as eleições e o parlamento cumprem uma função atenuadora ao criarem condições de estancamento para os conflitos, sem a via revolucionária. Na ocasião desse debate, Dahrendorf alude a Raymond Aron que não concorda com a nomenclatura de “lutas de classes” e defende uma vantajosa concorrência entre os mais prósperos e os menos prósperos, realçando o fato de que a democracia é o modelo mais acolhedor de conflitos dialógicos e não belicosos. Para Dahrendorf, Marx enganou-se quando afirmou que a sociedade burguesa era o grupo histórico a ser superado pela classe oprimida, absoluta maioria das pessoas, que se organizariam e derrubariam a minoria dominante. Até agora essa teleologia não se verificou na realidade.

Diante dessa ampliação de horizontes, uma pergunta se faz necessária: quem são os atuais proletários? Qual é a classe trabalhadora revolucionária?

O filósofo George Lukács (1974), herdeiro fidelíssimo do marxismo clássico,

salientou em *História e Consciência de Classe* a importância da clareza revolucionária: “[...] o destino de uma classe depende da sua capacidade em discernir com clareza e resolver os problemas que lhe impõe a evolução histórica em todas as suas decisões práticas [...]” (p. 67). Sabemos que as condições atuais de trabalho experimentadas pela classe trabalhadora braçal apresentam desafios que exigiriam mais do que nunca a propulsão efetiva dessa capacidade revolucionária. No entanto, o que define taxativamente o furor revolucionário é o processo de construção de uma identidade política da classe trabalhadora que, na atualidade, incidiria em uma identidade articuladora. Entendemos que essa capacidade realizar-se-ia apenas no processo de configuração da autoconsciência do grupo, processo em que se verificariam ações e posições firmes ante as relações de poder. Trata-se de uma movimentação oriunda da consciência, da autorrepresentação, da autodefinição que no mundo contemporâneo toma corpo no terreno da heterogeneidade social, resguardando-se o reconhecimento social da diferença, propício à formulação da autoconsciência. Sucede, pois, que a identidade de classe só acontece pelas e nas relações entre grupos, ou seja, ela ocorre no campo das mediações.

Przewoski, em *Capitalismo e Social Democracia* (1989), por sua vez, afirma que as classes são formadas em decorrência das lutas; seu artifício formativo é perpétuo e dinâmico. Dito com outras palavras, as classes sociais são sucessivamente estabelecidas, organizadas, restabelecidas e reorganizadas. O papel teórico da categoria de classe cumpre identificar as condições e consequências objetivas de lutas concretas. Classe, desse modo, seria uma relação e não um ajuntamento de indivíduos pobres ou ricos.

Contudo, muitos sociólogos atuais atestam categoricamente o fim definitivo da categoria de classe como um grupo de indivíduos que comungam de um mesmo status social cujo critério definidor será fundamentalmente o econômico.

O historiador britânico E. P. Thompson em *A Formação da Classe Operária Inglesa* (1987), faz uma análise muito relevante sobre os contrassensos e as multiplicidades histórico-sociais. O autor traz à baila as condições objetivas e subjetivas das situações reais como eixos de análise preciosos para se pensar o movimento social atual. Em *A Miséria da Teoria: ou um planetário de erros* (1981), ele afirma que

nenhuma categoria histórica foi mais incompreendida, atormentada e des-historizada do que a categoria de classe social. Uma formação histórica autodefinidora, que os homens elaboram a partir de sua própria experiência de luta, foi reduzida a uma categoria estática, da qual os homens não são mais os autores, mas vetores.

Entretanto, a questão que se nos apresenta objetivamente é a problemática da desigualdade social, demanda inegavelmente presente no mundo moderno e que foge a qualquer subjetivismo interpretativo. Abordar essa questão pelo viés de categorias esparsas e pouco comunicáveis tais como o consumo, a miséria, a fome, a luta pelos direitos de cidadania, a falta de educação de qualidade, resultará em análises superficiais e que não conseguirão explicar a essência. Ainda que todos esses compostos sirvam para a compreensão da realidade, o julgamento por meio da simples montagem desses problemas não constitui um medidor exato dessa desigualdade, indicando a sua real origem. Talvez a perspectiva de classe coletiva como relação e não como um conjunto econômico sirva para evitar deslizamentos primitivos de interpretação que recaiam sempre numa espécie de culpa ou fracasso individual.

Sobre a análise metodológica da categoria de classe social relacionada a outras categorias articulatórias, Thompson (1981) afirma:

[...] as classes surgem porque homens e mulheres, em relações produtivas determinadas, identificam seus interesses antagônicos e passam a lutar, a pensar e a valorar em termos de classes: assim o processo de formação de classes é um produto de autoconfecção, embora sob condições dadas. (p. 21)

Observa-se nessa passagem que o autor nos oferece uma leitura de classe social prismada pelo movimento de classe, ou seja, trata-se de uma categoria que se configura nos teares históricos. Contudo, a classe, de acordo com Thompson, não é uma versão avulsa a uma representação que se desenha a partir de um entendimento e uma significação de mundo, de cultura, de consciência. Nesse sentido, a categoria de classe se efetiva como tal à medida que as circunstâncias e determinações produtivas são provadas não apenas como conjuntura socioeconômica, mas igualmente como *éthos* simbólico de emoções, valores, gosto e identidade. Em suma, a identidade de classe é um esforço e um valor que se efetiva também no campo simbólico, e que, na

atual conjuntura global, está além dos determinismos econômicos. Não incorreríamos na imprudência e na irreflexão de negarmos que esse contíguo de representações não decorreria objetivamente de condições materiais de existência, contudo é preciso responder a questões de natureza simbólica oriundas de necessidades culturais e políticas de classe. É preciso atentar ao acrescentamento de componentes interpretativos à categoria de classe. Com a diversificação e complexificação da classe trabalhadora, seus imperativos culturais e políticas encontram-se ampliados e, por consequência, alterados.

O sociólogo José de Souza Martins trabalha com o conceito de “populações residuais” ou “massa informe”. Essas populações constituem a multidão dos órfãos excluídos da globalização ou “perversamente incluídos”. Trata-se do grupo dos “sem” que peregrinam de um lado para outro esmolando as sobras de uma cidadania ínfima. O fenômeno das massas residuais pode ser bem visualizado nas grandes cidades que surgiram em decorrência da acelerada desagregação da sociedade agrícola. Em “A era das megalópoles residuais”, Martins (2008) afirma que a questão agrária foi exportada para as grandes cidades sob a forma da pobreza: “Nossas megacidades padecem de uma crônica demora no desenvolvimento econômico, social e urbano. São megacidades residuais dos banidos e refugiados da velha economia agrícola” (p. 1).

Uma via possível para análise das várias formas econômicas e sociais é a perspectiva indiscutível do coletivo, entendido aqui como o cociente grupal que reúne indivíduos em torno de desígnios comuns, em torno de algo que as identifica, levando-se em consideração a vida material.

O mais importante aspecto do pensamento de Thompson (1987) é o de compreender como se constituem os sujeitos para além das ocorrências socioeconômicas. Isso é declarado na tese central de *A Formação da Classe Operária Inglesa*. O que o historiador afirma é que a constituição da classe operária é um fato tanto da história política e cultural quanto da econômica. Ela não foi gerada espontânea e unicamente pelo sistema fabril.

Nesse sentido, Pierre Bourdieu traz novas cores às questões de classe. Sem descartar que a força motriz da realidade social está nas relações de conflito entre as distintas classes sociais, o autor convida-nos a refletir sobre o moderno estatuto de

legitimação da desigualdade social, fazendo novo retrato da filosofia da práxis (CARVALHO, R. 2007).

Bourdieu pensa em uma estrutura de classe pluralizada e diversa, porém não descarta as relações de poder e dominação dentro dessa estrutura, ou seja, relações legítimas e legitimadores de exploração social. O autor pensa o homem como um ser que se constrói a partir de suas relações com universos simbólicos. Eis sua grande contribuição.

Tais relações acontecem num espaço social, onde os agentes se movem a partir do consenso em torno de uma estrutura simbólica que norteia e baliza essas relações sociais, e estabelece o distanciamento ou aproximação entre os agentes no âmbito da sociedade contemporânea. As classes sociais, a partir de suas posições na estrutura econômica e social representam simbolicamente essa realidade, e por meio dessa representação identificam-se no mundo e promovem um conflito velado (CARVALHO, R. 2007).

Na obra bourdieusiana, encontramos a dominação social mediada por estruturas simbólicas que passa a ser pensada em termos de ações sociais pré-reflexivas e, por isso, definidora da ordem social vigente. As classes sociais não são vistas mais como agentes coletivos e mobilizados de maneira consciente na conquista de transformações sociais, mas como um conjunto de agentes sociais homogêneos e dotados de disposições homogêneas.

Notamos a crescente tendência de dialetizar essa categoria no campo das análises sociológicas, como se seu poder explicativo declinasse vertiginosamente, sobretudo no cenário pós-guerra fria. Com efeito, essa categoria analítica precisa ser um instrumento dinâmico e não uma forma pronta nas quais as demandas sociais devam forçosamente encaixar-se.

De acordo com Ângela Cristina Belém Mascarenhas (1998), no artigo “Heterogeneidade e Fragmentação – Como se Compõe Uma Identidade Política da Classe Trabalhadora?”, frente às sociedades contemporâneas, acentuadas por um crescente dinamismo de grandes transformações é “salutar pensarmos na construção

do futuro (e de preferência um futuro melhor) pelas mãos de uma coletividade, sem os pecados tanto do espontaneísmo quanto do culto às vanguardas de qualquer tipo”⁴.

Nesse sentido tomamos de empréstimo algumas considerações de Marilena Chauí. A filósofa em um artigo especial para a folha de São Paulo intitulado “O neoliberalismo no Brasil” (1994), afirma que se por um esforço teórico quiséssemos conferir uma polarização econômica atual, certamente, ela não repousaria mais na clássica dicotomia entre burguesia e proletariado:

De fato, nossa sociedade é polarizada pela divisão entre a carência e o privilégio. [...] a marca do privilégio é a particularidade, não podendo generalizar-se num interesse comum e muito menos universalizar-se num direito sem deixar de ser privilégio. A marca, porém, da democracia é a criação de direitos e, assim, nossa sociedade encontra-se estruturada de tal modo que não há como consolidar a democracia. É preciso criá-la. Ora, o neoliberalismo, como vimos, opera por exclusão, pela polarização de bolsões de privilégios e de misérias, pela destruição dos direitos sociais e políticos. (CHAUÍ, 1994)⁵

No nível atual de desenvolvimento do capitalismo, as experiências dos grupos sociais possuem muitos desenhos e muitas lógicas de origem, diríamos: multilógicas de existência. A clássica dicotomia é substituída pela polarização que se dá entre dois grandes bolsões: o da carência e do privilégio, das insuficiências e dos excessos.

Diante do exposto, notamos que pensar o gosto musical dos jovens requer uma reflexão acerca da cultura e educação. Objetivou-se sinalizar pontos de intersecção entre esses dois conceitos a partir do referencial bourdieusiano, tratando de maneira relacional a reprodução sócio-cultural e o capital cultural. Utilizamos-nos em acréscimo dos fundamentos lançados por Lahire, que flexibiliza e adensa os estudos de *habitus* iniciados por Bourdieu, de posse das constatações acerca de um indivíduo híbrido e plural, nos termos de Lahire, podemos empreender uma análise mais adequada sobre a

⁴ Artigo apresentado no XXII ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS (GT trabalhadores, sindicalistas e política). Disponível em <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/anpocs/masca.rtf>>. Acesso em: 15 abr. 2009.

⁵Entrevista concedida ao Jornal Folha de São Paulo em 24/04/1994. “O neoliberalismo no Brasil”. Disponível em <http://www.geocities.com/sociedadecultura/neolibchaui.html>. Acesso em 15/04/2009.

construção dos sujeitos juvenis na sociedade contemporânea, sociedade esta que também flexibiliza suas disposições de classe social. Dando prosseguimento, faremos um exame circunstanciado sobre alguns estudos que apresentam a música como objeto central de pesquisa.

2 A MÚSICA

A arte de combinar sons. Uma sucessão de sons e silêncio. Como objeto, tão acessível e igualmente tão complexo. Definir a música e seu valor não é tarefa fácil, até porque tal conceito sofre modificações a cada período histórico. Quando se trata de música, pressente-se que tal categoria não é universalmente compartilhada. Conforme Pelaez (2005):

A literatura antropológica relacionada com o estudo da música nas culturas enfatiza a polissemia de conceitos aplicados ao termo “música”, muitos dos quais não verbalizados, apreensíveis somente através da compreensão conceptual nativa. O trabalho de Seeger (1987) entre os Suyá (Mato Grosso) é ilustrativo para esclarecer como a categoria “música” pode ser polissêmica, envolvendo parâmetros nada convencionais para a nossa cultura. Entre os gêneros “musicais” Suyá, o autor identifica a Instrução, a Fala, a Invocação e o Canto, modalidades expressivas que perpassam pela fala e o canto, como também pelo gesto e a dança. (p. 15)

Outro exemplo é de Feld (*apud* Pelaez, 2005). Este observa a musicalidade entre os Kaluli da Nova Guiné, em suas expressões de lamentos poéticos, lamurias e canções, cuja intenção primeira é levar às lágrimas aquele que as ouve.

Notamos uma profusão de significados artístico-musicais, longe de serem compartilhados mesmo no seio de uma mesma cultura. Sob outra perspectiva, Tomás (2002), por meio de uma miniantologia, recobrando aproximadamente 1800 anos de historiografia, aprofunda a ideia da pluralidade do pensamento musical e seus conceitos fundamentais. Assinalamos a seguir os excertos mais ilustrativos:

Unicamente a arte mencionada antes, a música se estende por toda matéria, por assim dizer, e atravessa todo o tempo: ordena a alma com as belezas da harmonia e conforma o corpo com os ritmos convenientes; e é adequada para as crianças pelos bens que se derivam da melodia, para os que avançam em idade por transmitir as belezas da dicção métrica e, em uma palavra, do discurso inteiro, e para os mais velhos porque explica a natureza dos números e a complexidade das proporções, porque revela as harmonias que mediante estas proporções existem em todos os corpos e, o que na verdade é mais importante e mais definitivo, porque tem a capacidade

de fornecer as razões do que é mais difícil de compreender a todos os homens, a alma, tanto da alma individual como da alma do universo. (Aristides Quintiliano, século II-III d.C., *De Musica*)

A música é a ciência do bem medir. (Santo Agostinho, 354-430, *De Musica*)

Existem três classes de pessoas a se considerar com relação à arte musical. A primeira classe executa os instrumentos, a segunda compõe canções e a terceira julga as execuções instrumentais e as canções.

A classe que se dedica aos instrumentos e que consome todos os seus esforços nessa prática – como os executantes de cítara e aqueles que apresentam suas habilidades no órgão e em outros instrumentos musicais – está separada da inteligência da ciência musical, pois ela é escrava, e como já foi dito, não faz uso da razão e é totalmente desprovida de reflexão.

A segunda classe é a dos poetas, que compõem canções, não tanto pela reflexão ou razão, mas por um certo tipo de instinto natural. Portanto, essa classe também está separada da música.

A terceira classe é aquela que assume a habilidade de julgamento, que pode avaliar ritmos e melodias e canções como um todo. E, observando que o todo é fundado na razão e reflexão, essa classe é reconhecida como altamente musical, e esse homem, como um músico que possui a faculdade de julgamento, acordando a reflexão ou a razão apropriada e conveniente para a música aos modos e ritmos e às classes de melodias e suas combinações, e todas as coisas que serão discutidas posteriormente sobre as canções dos poetas. (Boécio, 480-524, *De Institutione Musica*)

Música é o conhecimento prático de melodia, que consiste de som e canção, e é chamada música por derivação das Musas. Visto que o som é uma coisa dos sentidos, passa para um tempo passado e é impresso na memória. A partir disso, pretendiam os poetas que as Musas fossem filhas de Júpiter e Memória. A não ser que os sons sejam carregados na memória pelo homem, eles perecem porque não podem ser escritos. (Isidoro Sevilha, 560-636, *Etymologiarum sive originum libri XX*)

Aluno – Como a Harmonia nasceu de sua mãe, a Aritmética? A Harmonia e a Música são a mesma coisa?

Mestre – A harmonia é dada pelas combinações concordantes de sons diferentes. A Música é a forma dessa concordância. A Música, como as outras disciplinas matemáticas, é em todos os seus aspectos vinculada ao sistema de números. E é por causa dos números que ela pode ser compreendida...

Aluno – O que é Música?

Mestre – É o estudo das notas em harmonia e discordância de acordo com os números que trazem uma certa relação com aquilo que se

encontra nos sons em si. (Anônimo, século IX ou X, *Scholia Enchiriadis*)

O que é a música? É a Arte mestra das artes: ela contém todos os princípios que fundam a prática; ela assenta o primeiro grau de certeza; ela se desdobra harmoniosamente, de uma maneira admirável, na natureza de todas as coisas; ela é um encantamento para o espírito e uma doçura para os ouvidos; ela alegra os tristes e satisfaz os ávidos; ele confunde os invejosos e reconforta os aflitos; ela faz cochilar os acordados e acordar os adormecidos; ela nutre o amor e exalta a riqueza, ela tem por objetivo final instituir a louvação de Deus.

Outra definição: a música é uma ciência que ensina a arte e a maneira justa de cantar, com a ajuda de notas formadas como se deve. (Jean de Murs, 1295-1348/49, *Compendium Musicae Practicae*)

Sempre nos admiramos com os efeitos prodigiosos da eloquência, da poesia e da música entre os gregos; tais efeitos não mais de combinam em nossas cabeças porque não mais atingimos coisas semelhantes, e o máximo que conseguimos de nós mesmos, ao vê-los tão expostos, é fingir acreditar neles para não desgostar nossos sábios. Burette, tendo traduzido, como pôde, em notas de nossa música alguns trechos de música grega, teve a ingenuidade de fazer executá-los na Academia de Letras e os acadêmicos tiveram a paciência de ouvi-los. Admiro-me dessa experiência num país cuja língua é indecifrável para qualquer outra nação. Mandai músicos estrangeiros de vossa escolha executar um monólogo de ópera francesa e vos desafio a reconhecê-lo. Não obstante, são esses mesmos franceses que pretendiam julgar a melodia de uma ode de Píndaro posta em música há dois mil anos! (Rousseau, 1712-1778, *Tratado sobre a origem das línguas*)

Para preservar os sentimentos, foram, pois, criadas variadas e belas invenções e, deste modo, nasceram todas as belas artes. Mas é a Música que eu considero a mais maravilhosa destas invenções, porque ela descreve sentimentos humanos de forma sobre-humana, porque nos mostra todos os movimentos de nossa alma de forma incorpórea, envoltos em nuvens áureas de suaves harmonias, acima das nossas cabeças - porque fala uma língua que aprendemos, não sabemos onde nem como, a única que gostaríamos de considerar como a linguagem dos anjos. (Wackenroder, 1773-1798, *As maravilhas da arte musical*)

A miniantologia de Lia Tomás deixa clara a transformação e as possibilidades de valores que a música pode assumir e assume ao longo da história. Os excertos apresentados autenticam a ideia de multiplicidade do pensamento musical bem como de suas definições. A busca pelo valor da música e até da educação musical inicia-se na Grécia e nas cidades Estado onde ela foi objeto de preocupação dos governantes. Desde o início, acreditava-se que a música influía no humor e no espírito dos cidadãos e, por isso, não podia ser deixada exclusivamente por conta dos artistas executantes. Em Platão, como na filosofia helenística de modo geral, a música ocupava uma posição de liderança em relação às outras artes graças à sua potente força estética e por estar indissociavelmente ligada à poesia. Estabelecia-se uma alegoria entre os movimentos de alma e as progressões musicais (FONTERRADA, 2005).

Tal preceito exemplifica-se com a decisão de Sólon (um dos grandes legisladores atenienses) que esperava promover a moral, a cidadania e o alcance do bem comum por meio da educação musical. Portanto, na Antiga Idade, conferia-se à música um valor extramusical: em outras palavras, a execução musical privilegiava o ofício moral e ético e a integridade juvenil. A função social da música era pedagógica, uma vez que implicava na arquitetura da moral e do caráter da nação. A música, dessa maneira, entornava seus efeitos na esfera pública, não no âmbito privado.

Cada melodia, cada ritmo e cada instrumento têm um efeito peculiar na natureza da *res publica*. Segundo a concepção helênica, a boa música promove o bem-estar e determina as normas de conduta moral, enquanto a música de baixa qualidade a destrói. Desse modo, na Grécia, a música boa é estreitamente relacionada e determinada pelas normas de conduta moral, o que se mostra no uso da mesma palavra – *nomos* - para designar a correta harmonia e lógica musicais e as leis morais, sociais e políticas do Estado. (FONTERRADA, 2005, p. 19)

Essa grande preocupação grega com a música tem sido a grande referência e uma alusão histórica para o Ocidente. São muitos trabalhos que buscam a compreensão do homem e da sociedade a partir da música. Posteriormente, destacaremos cinco trabalhos que ilustram tal questão. Os caminhos encontrados são inúmeros e os consideramos válidos. Todavia, não nos debruçaremos sobre o julgamento ou a demarcação do conceito de música, pois tal intento não se encontra na

abrangência exploratória dessa pesquisa. Não estaremos à guisa de conclusões acabadas sobre suas formas de existência. Tomaremos a música como arte, portanto, uma necessidade humana. Não é preciso que todo homem seja um artista, mas é muito importante que todo homem tenha sua faculdade estética desenvolvida; que as emoções sejam trabalhadas desinteressadamente para a satisfação do coração; que o gosto seja treinado e sensível ao sentido de beleza (CAMPOS, 1999). Embora a música possa nos causar prazer e deleite, ela é mais do que apenas entretenimento.

Como todas as artes, também a música abarca conteúdos racionais no ato de sua composição, sendo também reflexo social do momento, reflexo de nós mesmos. Entender a arte do presente é entender a nós mesmos. Barraud (1997) afirma: “Por mais insólita que possa parecer, uma obra não nasce por acaso. É um elo de uma cadeia; e só se consegue atingi-la se forem seguidos todos os elos que levam até ela” (p. 11).

Como já afirmamos, não abordaremos o conceito de música aprisionado a entornos estanques, pelo contrário, buscaremos oferecer a grande complexidade dessa seara e, sobretudo, as possibilidades de discussão que se configuram a partir da música. Esta pesquisa procura justificar o ensejo da música em distintas análises acadêmicas. Sublinharemos, a seguir, pesquisas advindas de diferentes campos do conhecimento, todas elas estruturadas em torno da música e de seus respectivos produtos. Trata-se de um esboço bibliográfico da música como um tema central de recentes pesquisas, tendo em vista seu amplo potencial esclarecedor dos fenômenos humanos.

2.1 O que nos revela a arte do som?

A música, segundo o Dicionário de Sociologia⁶, é um grande sistema de sinais extremamente ambíguo, suscetível de interpretações diversas e divergentes, mais do que a literatura. Hoje, os grandes sistemas de produção e difusão artística, como o rádio e a televisão, fazem da música um produto difundido por todos os espaços. O processo de tecnologização modificou drasticamente as técnicas produtivas e

⁶ GALLINO, L. *Dicionário de Sociologia*. São Paulo: Paulus, 2005.

reprodutivas de transmissão musical. A eletrônica moderna foi capaz de criar sons de timbres surreais jamais produzidos pela natureza ou pela acústica de instrumentos, portanto, jamais apreendidos antes pelo ouvido humano.

Atualmente, a maior parte das produções musicais comercializadas nada mais é do que um compósito artificial de trechos gravados em lugares e tempos diferentes, com o cruzamento inadvertido de timbres, com o uso de notas de altura e duração irreais com vistas a um modelo virtual de execução perfeita.

A música é quase indissociável do cotidiano urbano, torna-se o meio de expressão e de integração emotiva preferido dos movimentos juvenis. Nessa perspectiva, ela não é apenas um veículo, mas antes de tudo um comportamento coletivo.

O campo responsável pela aplicação desses conceitos às análises sociais é a Sociologia da Música, uma vertente de um campo mais geral nomeado Sociologia da Arte. Seus interesses vinculam-se majoritariamente às classes sociais bem como às ideologias como fatores condicionantes das produções artístico-musicais. Simultaneamente, há uma esteira de produções advindas dessa área cuja intenção é o esclarecimento das funções musicais a partir das teorias da comunicação e da recepção.

A eleição da música como princípio norteador das pesquisas deve-se de modo eminente à peculiaridade de seu uso social, o que permite a interpretação de estruturas simbólicas precisas. Um crescente número de trabalhos aponta as possibilidades de exames prismáticos da realidade através das lentes musicais. Acreditamos que uma sondagem de trabalhos emblemáticos que versem sobre as muitas vertentes analíticas da música possa contribuir para uma visualização mais compreensiva do campo de nosso interesse.

Abaixo, relacionamos alguns trabalhos que ilustram parte da vasta produção acadêmica balizadas pela arte do som.

Dentre as produções, encontramos a tese de doutorado de Rose Satiko Hikiji, *Música e o Risco* (2006), que objetiva traçar a importância da atividade musical. Hikiji busca os significados do fazer musical entre crianças e jovens participantes de um projeto governamental de ensino de música destinado à população de baixa renda de

São Paulo. Para tanto, a autora utiliza-se do trabalho etnográfico, discutindo diversas facetas do fazer musical observado, seus aspectos pedagógicos, políticos e performáticos. O trabalho descreve, ainda, as relações dessa prática social com a construção das noções de corporalidade, temporalidade e alteridade entre seus sujeitos.

As propriedades da “arte educação” como forma de “recuperação”, “inserção” ou “terapia” são defendidas e praticadas em diversos projetos que têm ganhado visibilidade nacional e internacional nos últimos anos. A música é a base de alguns dos principais projetos voltados para o público em questão. É também objeto de interesse pessoal: desde os cinco anos, quando começou a estudar violão, Hikiji nunca deixou de tentar fazer música.

A autora faz a escolha pelo *fazer musical* como objeto de reflexão antropológica que a levava à opção por uma abordagem sensível do cotidiano. Foi preciso investigar as possibilidades de interpretação da vida social no interior da experiência musical. A pesquisa de campo é feita com muita vigilância metodológica e, ao longo do texto, encontramos um sem-números de passagens, diálogos e episódios retirados das anotações no diário de campo.

Como afirma Hikiji, diante de um projeto como o Guri⁷, é necessário que se entenda de que forma a música se configura como instrumento de intervenção social. Dessa maneira, discutem-se, num primeiro momento, as questões sobre a infância e a juventude brasileira. Os atores da pesquisa ou, mais precisamente, os músicos envolvidos no projeto, são crianças e jovens aos quais diversos setores da sociedade atribuem classificações, enquadramentos e identidades que nem sempre correspondem às imagens por eles construídas. Do ponto de vista institucional, aos olhos dos proponentes dos projetos, os participantes são “carentes” e não apenas no sentido financeiro. A carência é “afetiva, de família, carência de atenção, de afeto, de carinho”. Esse é o grande impulso que aproxima os diversos alunos do projeto Guri, segundo Hikiji.

⁷ Iniciativa da Secretaria de Estado da Cultura de ensino de música por meio de orquestras didáticas e corais para público prioritariamente de baixa renda. Segundo Hikiji, o projeto atende no Estado de São Paulo 25 mil jovens, entre eles, internos da Fundação Casa.

A especificidade do aprendizado musical e do fazer musical em uma situação de restrição da liberdade – o Guri na Fundação Casa – é abordada de maneira pontual. No avanço das discussões, a autora compreende a relação entre musicalidade e corporalidade. Em situações de aprisionamento dos corpos e almas o corpo musical entra em confronto com o corpo vigiado.

Em seu trabalho, Hikiji afirma que seu objetivo não era fazer uma análise institucional, e sim entender o fazer musical circunscrito na vida dos jovens. Em sua metodologia, propõe e desenvolve uma *etnografia da performance* dos jovens. A performance musical revela-se como expressão da experiência. A autora nos mostra que a imersão e o envolvimento proporcionados pelo fazer musical, característicos do jogo, dos momentos liminares, não são experiências que se encerram na ocupação do tempo ocioso. Transbordam para outros momentos da vida, repercutem na organização das subjetividades dos jovens estudantes de música. A música, antes intervalo, contamina a vida cotidiana determinando ritmos, preenchendo vazios, construindo sentidos.

Outro trabalho, este no campo da Psicologia, que ilustra as possibilidades do entendimento dos fenômenos sociais a partir da música é *Música, comportamento social e relações interpessoais* (2006). No artigo elaborado por Beatriz Ilari, professora da Universidade Federal do Paraná, a música aparece como um fator relevante na atração interpessoal, escolha de parceiros e relacionamentos afetivos. Para Ilari, a atração interpessoal pode ser definida como uma experiência que leva os indivíduos a relatarem uma conexão especial com os outros, sendo de interesse para diversas áreas do conhecimento. O estudo revela que alguns estereótipos de personalidade associados aos gêneros musicais foram tidos como fatores que relacionam o gosto musical com a influência indireta na escolha de parceiros. O desenvolvimento da pesquisa conclui que existem quatro categorias de uso da música no contexto das relações interpessoais: objetivos de excitação (a música tem a função de aumentar ou diminuir o estado de excitação dos ouvintes, de acordo com seu ritmo e andamento), fundo acústico (a música como elemento importante na criação de ambientes sonoros), facilitadora de atividades que promovem a aproximação (a música como a base da

dança, que é um elemento facilitador de encontros interpessoais) e artefato mnemônico (a música facilitando o armazenamento de acontecimentos significativos na memória).

Ilari afirma que estudiosos das relações interpessoais já identificaram uma série de fatores que estão associados à atração pessoal. A atração física constitui um dos fatores mais sabidos. No entanto, estudos entre música e atração ainda são incipientes.

Embora sejam completamente diferentes, a atração e a música têm algo em comum: ambas estão ligadas à indução e/ou surgimento de sentimentos. A conexão entre atração e afeto é bastante óbvia, porque quando se diz que alguém tem atração, geralmente isso quer dizer que há sentimentos específicos por alguém ou algo. (ILARI, 2006, p. 192)

O procedimento de coleta de dados dessa pesquisa, realizado na cidade de Campinas – SP, foi dividido em três etapas. Na primeira delas, cada participante escolheu possíveis parceiros por meio de classificados pessoais (dez anúncios elaborados a partir de pesquisa em diversos jornais e *sites* de namoro na internet, dentre os quais se encontravam cinco com variáveis musicais, execução vocal ou instrumental). Logo após a escolha, os participantes descrevem características de ouvintes de sete gêneros musicais diferentes e respondem a questões referentes ao uso da música em seus relacionamentos afetivos. Para cada um dos sete gêneros musicais apresentados os participantes deveriam escrever um mínimo de dois adjetivos. Nessa etapa, segundo Ilari, foi possível associar estereótipos de personalidade aos gêneros musicais. Por exemplo, para gênero MPB, temos as características saudosistas, inteligente e politizado; para o gênero Sertanejo, simples, interiorano e sentimental; para o Pagode, extrovertido, energético e baixa renda; para o gênero Jazz, culto, sofisticado e esnobe.

Como exemplo, os resultados deste estudo sugerem que os participantes deste estudo associaram o jazz e a música clássica a pessoas cultas e instruídas, o que pode estar ligado à falta de democratização de sua oferta pela mídia e pelos órgãos culturais. Além disso, a música clássica foi fortemente associada aos velhos, o que pode estar relacionado à elitização da maneira de ouvir (o ouvinte precisa se deslocar ao teatro e deve se portar de maneira contida) e às freqüentes representações negativas e caricaturais da música clássica na mídia brasileira. Diferentemente, o pagode e o samba –

este último há décadas considerado gênero musical brasileiro por excelência – são estilos acessíveis a todos, especialmente porque representam uma quantidade expressiva de membros de todas as classes da população brasileira. (ILARI, 2006, p. 195)

Fica clara, portanto, a grande probabilidade de se associarem estereótipos aos gêneros musicais. Entretanto, diante das especificidades e do tamanho da amostra, a autora acredita ser imperativo que se tenha cautela ao traçar quadros generalizadores acerca desses estereótipos encontrados em seu trabalho. A autora aponta na conclusão de seu trabalho que a música cumpre um papel considerável nas relações interpessoais, pois parece ter um efeito indireto e generalizado sobre tais relações.

Outra vertente possível de pesquisa a partir da música, está em Juez Dayrell (2002) que, em seu trabalho intitulado *O rap e o funk na socialização da juventude*, procura analisar a importância dos grupos musicais juvenis nos processos de socialização de pobres na periferia. O estudo acontece na cidade de Belo Horizonte, capital do estado de Minas Gerais, onde o autor problematiza o peso e o significado de ser membro de um grupo musical no conjunto da vida de cada um.

Para Dayrell (2002), o processo de atuação dos jovens em grupos musicais não está presente apenas entre os jovens de classe média. Ao contrário da imagem socialmente criada a respeito dos jovens pobres, foi constatada uma enorme efervescência cultural nas periferias de Belo Horizonte, protagonizada por parcelas dos setores juvenis. Dentro dos grupos juvenis musicais, encontramos o *rap* e o *funk* como produtos culturais mais consumidos. “Nesses grupos estabelecem trocas, experimentam, divertem-se, produzem, sonham, enfim vivem determinado modo de ser jovem” (p. 119). As expressões juvenis podem ser a ponta de um *iceberg*, que tornam visíveis e mais aparentes as tensões e contradições da sociedade, por isso o autor avalia como fundamental a ação de lançar as atenções sobre tais expressões. A hipótese da pesquisa é de que a centralidade do consumo e da produção cultural para os jovens sinaliza novos espaços, novos tempos e novas formas de socialização. Assim, o autor, a partir da música, busca especificamente entender as formas originais de socialização dentro dos grupos juvenis.

Após uma discussão sobre o conceito de socialização dentro das perspectivas de Durkheim e Van Haecht, Dayrell sugere que a socialização dos jovens pode ser

entendida como os processos por meio dos quais os sujeitos se apropriam do social, dos valores, de suas normas e de seus papéis, de acordo com suas próprias necessidades e interesses, mediando, entre as diversas agências, fontes e mensagens que lhes são disponibilizadas. A partir disso, para uma melhor compreensão dos jovens pesquisados⁸, o autor empenha-se na contextualização do cotidiano desses jovens, de suas realidades, atividades e relações. Estes se encontram no limiar da precariedade, pois todos começaram a trabalhar muito cedo, em ocupações típicas de jovens pobres, como lavador de carros ou office-boy, e grande parte deles foram excluídos da escola antes mesmo de completarem o ensino fundamental. Para aqueles poucos que ainda estudam, a escola configura-se como uma instituição distante e pouco significativa, afirma Dayrell.

Os jovens pobres, segundo o autor, se veem diante da desigualdade em que se encontram, privados da escola, do lazer, do emprego e da participação no mercado consumidor. É nesse contexto que a pesquisa busca entender o significado que a música, por meio do *rap* e do *funk*, adquirem para esses jovens envolvidos nas experiências dos grupos musicais.

Com transcrição de trechos de entrevistas com os jovens pesquisados e o relato de suas observações, o autor conclui em seu trabalho que as experiências dos jovens *rappers* e *funkeiros* constataam que eles têm se construído como sujeitos sociais numa complexidade de espaços e tempos, estabelecendo múltiplas relações a partir do seu meio social, mas com uma referência central nos grupos musicais e na sociabilidade que produzem. O *rap* e o *funk* cumprem um papel significativo na vida desses jovens, pois possibilitam que esses jovens se introduzam como protagonistas na cena pública.

Todos enfatizam que a adesão aos estilos gerou uma ampliação dos circuitos e redes de trocas, evidenciando o rap e o funk como produtores de sociabilidades. A dinâmica das relações existentes, o exercício da razão comunicativa, a existência da confiança, a gratuidade das relações, sem outro sentido que não a própria relação, são aspectos que apontam para a centralidade da sociabilidade no processo de construção social desses jovens. Nesse sentido, os estilos podem ser vistos como respostas possíveis à

⁸ Os dados empíricos utilizados pelo autor são resultados obtidos em pesquisa para sua tese de doutorado intitulada: *A música entra em cena: O rap e o funk na socialização da juventude em Belo Horizonte*, apresentada à Faculdade de Educação da USP em 2001.

despersonalização e à fragmentação do sistema social, possibilitando-lhes relações solidárias e a riqueza da descoberta e do encontro com os outros. (DAYRELL, 2002, 134)

O *rap* e o *funk* possibilitaram para muitos jovens uma ampliação expressiva no campo de possibilidades. Toda a discussão proposta por Dayrell aponta que os jovens *rappers* e *funkeiros* encontram poucos espaços nas instituições do mundo adulto para construir referências e valores por meio dos quais possam se firmar como sujeitos. A música, então, assume uma centralidade na vida desses jovens que por meio do *rap* e do *funk* estabelecem seus laços para a socialização e reivindicam o direito à juventude.

No ensaio *Transformações da Sensibilidade Musical Contemporânea*⁹ (1999), o professor José Jorge de Carvalho, do Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília (UnB), traz uma abordagem bastante distinta e relevante, tendo como tema central também a música. Segundo o autor, grande parte da produção intelectual sobre a música ainda se concentra na análise das estruturas musicais e suas relações com o contexto social em que circulam, ou então na crítica ideológica e estética das tendências da criação musical atual, seja popular ou erudita. Apesar de importantes, tais estudos não abordam os “dilemas da sensibilidade musical em face de tantas e tão frequentes inovações tecnológicas que afetam diretamente o lugar da música para o indivíduo e para a sociedade neste fim de milênio” (p. 02).

Carvalho propõe uma investigação do impacto das rápidas mudanças tecnológicas sobre a sensibilidade musical dos indivíduos, em especial da sensibilidade musical que está ainda em formação, ou seja, a sensibilidade juvenil. O autor pondera que tal investigação implica não somente numa revisão de posições estéticas, mas também em um reconhecimento de que a hierarquia de valores e o quadro geral das hegemonias no mundo modificaram-se contundentemente nas últimas décadas. É para essa ampla revisão que o trabalho pretende contribuir, a partir de quatro temas específicos de reflexão: as inovações tecnológicas, a execução, a recepção e as subculturas.

O desenvolvimento dos meios de comunicação e a difusão cultural provocam uma constante renovação na percepção do ouvinte da música, pois

⁹ *Transformações da sensibilidade musical contemporânea*, publicado pela Revista Série Antropologia da UNB em 1999.

estes sempre fazem experiências com regras comunicativas e buscam avançar na tecnologia de confecção dos novos produtos musicais e de mecanismos de interação desses produtos com seus consumidores. Essas novas experiências conferem certa homogeneidade estética que vai além das diferenças formais entre diferentes estilos musicais que circulam no mercado.

A música permeia boa parte dos espaços de interação social: em casa, no trabalho, na igreja, festas, restaurantes, bares e shoppings. É um adereço obrigatório que pode ser executado através de rádios ou ao vivo, com bandas ou pequenos grupos que, na maioria das vezes, utilizam-se de recursos modernos como o *minidisc* (aparato que executa músicas pré-programadas em sua memória) e fazem *playback*. Vale salientar a crescente acessibilidade dos eletrônicos que permitem a mais alta privatização da experiência musical, como os mp3 *players*, *walkmans*, *discmans* e celulares. Esses microrrecursos, que permitem a experiência musical, encontram-se em grande quantidade no meio urbano e possibilitam um grande intercâmbio de produtos musicais recentes ou obsoletos. No caso específico do mp3, a maioria das informações são, legal ou ilegalmente, transplantadas da internet diretamente para o aparelho pessoal.

Em seu ensaio, Carvalho destaca também questões técnicas e específicas como a padronização da equalização das gravações e utilização de efeitos como eco e reverberação. Segundo o autor, um técnico de som tende a tratar da mesma maneira todas as captações de massas sonoras em seu estúdio de gravação, fazendo, por exemplo, o violino de uma orquestra sinfônica soar como o violino utilizado nos arranjos de uma música country. Tal fenômeno, identificado como uma homogeneização do tratamento musical, é visto como a redução dos pontos de resistência estética dos milhares de estilos musicais do mundo a um princípio único.

José Jorge de Carvalho vai além das padronizações de equalização para questionar as novas formas de recepção musical. O autor analisa o discurso extramusical, geralmente publicitário, que expressa uma linguagem não somente musical, mas um processo de sedução, expresso em linguagens fotográficas, literárias e cinematográficas. A mídia cria para o admirador a ilusão de compartilhar uma vida em comunidade com pessoas que são a cada dia menos acessíveis. A partir dessas

questões, Carvalho infere que não há uma recepção puramente musical, não sendo mais a música um campo cultural autônomo como propunha Bourdieu.

O processo midiático criou nas últimas décadas verdadeiras identidades midiáticas. Referindo-se a Mafesoli, Carvalho (1999) nos explica a criação de identidades midiáticas de acordo com as fórmulas do neotribalismo, as quais são copiadas ou emuladas nos grandes centros urbanos. Nota-se que não se trata, em exclusividade, do consumo de determinado estilo musical, mas do estilo de vida, o caminho identitário que constrói novas redes de sociabilidade.

Concluindo seu trabalho, Carvalho destaca a importância de apontarmos olhares para as novas formas de recepção musical. É de fundamental relevância entendermos a desritualização da música provocada por sua repetição mecânica e as novas linguagens extramusicais que contribuem para a transformação da sensibilidade que, segundo o autor, mesmo perdendo parte de sua sutileza e diversidade incomensurável, expandiu-se enormemente como nunca talvez em toda história, trazendo-nos grandes dilemas para serem revisitados e compreendidos.

Ao longo deste item, buscamos apresentar a complexidade do conceito de música e o quanto ela pode nos revelar sobre o homem e a sociedade. A música que retira um jovem da condição de risco, também é relevante para a aproximação ou distanciamento nas relações interpessoais, fornece elementos para constituição de grupos identitários e, é significativa para a socialização de jovens nas periferias urbanas. Portanto, os trabalhos supracitados, além de trazerem discussões pertinentes sobre a música em diferentes campos do conhecimento – sociologia, antropologia, psicologia-, fornecem à nossa pesquisa material analítico-teórico para o tratamento dos dados e para checagem de possibilidades que a pesquisa nos apresenta.

3 GOSTO SELETIVO E JUVENTUDE

Neste item, buscaremos um aprofundamento nas questões do gosto e da juventude, pois se pretendemos analisar o universo musical da parcela juvenil de diferentes classes sociais, fazem-se necessários a ampliação e o entendimento de tais conceitos. Os questionamentos acerca do gosto são inúmeros e de longa data. Tal assunto nos remete diretamente a pensar sobre o consumo cultural, além de discussões sobre o que é bom ou ruim dentro do campo das produções culturais.

O juízo sobre o que é bom e o que é ruim no campo musical não é um fato isolado ou recente, porque já na Grécia Antiga muitos filósofos preocupavam-se e teorizavam sobre a importância da formação musical, como observa Tomás (2002):

A ambivalência do mundo musical é tematizada pelo menos desde os gregos. Estes, conscientes do confronto de forças apolíneas e dionisíacas em sua música, se protegiam do irracional receitando modos próprios a cada situação. Para Platão, o éthos musical definido a partir do modo usado na composição da música era importante elemento moldador do caráter, juntamente com ginástica e aritmética. (p. 52)

A discussão a respeito da música ganhou novos contornos. Não apenas a importância da formação musical absorve aqueles que pensam sobre o tema, mas também questões de uma nova ordem geradas a partir da sociedade moderna como a produção e o consumo da música. A intervinculação, no plano simbólico, entre o consumo de bens culturais e o de mercadorias é evidente. Em todo o mundo, a televisão e as demais vias midiáticas de comunicação, por meio do discurso publicitário direto e indireto, exercem grande pressão para que se consuma desenfreadamente. A necessidade de adquirir mercadorias e serviços é atualmente produzida com grande força, mediante as relações existentes entre a mídia e a sociedade. O consumo é uma das formas fundamentais de construção das identidades contemporâneas e dos processos de significação na sociedade capitalista. Para a antropóloga britânica Mary Douglas, autora do livro *O mundo dos Bens* (1990), o consumo é nada mais que um ritual, pois pode fixar significados. Outrossim, os rituais têm o papel de perpetuar as

condutas sociais por um determinado tempo ou, pelo menos, trazer estabilidade e permanência a elas.

Procuramos nesse trabalho apreender o consumo como um sistema de significação, cuja principal necessidade é a simbólica. O consumo assenta-se como um código que traduz nossas relações sociais e, ao fazer isso, funciona como um sistema de classificação e disposição. Partindo-se dessa perspectiva, incluímos mais uma vez o sociólogo francês Pierre Bourdieu como referência para essa discussão. A menção a Bourdieu para a exegese deste trabalho não é gratuita, uma vez que o autor dialoga emblematicamente os polos cultura e distinção social nos apuramentos demonstrados ao longo de suas obras. Segundo ele, o consumo é uma forma de distinção social, decorrente de modos diferenciados de uso e apropriação. Bourdieu trabalha com a perspectiva simbólica do consumo e diz que as atividades de consumo incidem dentro de um campo simbólico oscilante, no qual os indivíduos estariam em constante movimento. Esse campo simbólico é marcado pelo estilo de vida dos sujeitos. Em outras palavras, é a forma pela qual o indivíduo experencia o mundo, comporta-se, molda-se, renova-se e faz suas escolhas. O estilo de vida é um repositório simbólico constituído por signos que, em seu aspecto funcional correspondem exatamente à distinção a que se refere Bourdieu.

As diferentes posições no espaço social correspondem a estilos de vida, os quais possuem uma retradução simbólica de diferenças objetivamente inscritas nas condições de existência (BOURDIEU, 1983). As ações e as propriedades formam uma expressão sistemática das condições de existência. Derivam-se dessas condições objetivas os produtos, igualmente objetivos do *habitus*. O *habitus*, conforme já tratado anteriormente, é a matriz da ação, o princípio unificador e gerador de outras práticas, ou seja, é subordinado aos condicionantes materiais de existência. Em suma, o *habitus* é o conjunto de disposições duráveis que tendem a reproduzir as ações objetivas.

Em *Gostos de classe e estilos de vida*, Bourdieu (1983) ressalta que:

[...] cada dimensão do estilo de vida simboliza todas as outras; as oposições entre as classes se exprimem tanto no uso da fotografia ou na sua quantidade e qualidade das bebidas consumidas quanto nas preferências em matéria de pintura ou de música. (p. 84)

Bourdieu (1983) apresenta-nos a ideia de que quanto mais desapossados os grupos, menos estetizados serão seus cotidianos. Para as camadas mais populares, tudo está ligado ao concreto, diferentemente das classes mais abastadas que possuem um maior poder de abstração, como nos mostra o autor em seu quadro de disposição estética¹⁰. O sociólogo, ao falar sobre o luxo e a necessidade, profere que o mais importante das diferenças na ordem do estilo de vida, e mais ainda na estilização de vida, reside nas variações da distância com o mundo.

Ele exemplifica por meio das urgências temporais de cada classe. Para os operários, é grande a importância de interiores asseados, limpos e fáceis de manter, enquanto as “classes médias”, um pouco mais liberadas das urgências, desejam um interior quente, íntimo, confortável ou cuidado.

No campo cultural, para qual voltamos nosso interesse, Bourdieu desenvolve um dos estudos mais proeminentes sobre os consumidores de bens culturais e sobre suas preferências. O gosto seletivo¹¹ na escolha desses bens, demonstrado por meio da observação científica de necessidades e práticas culturais como frequência a museus, concertos, preferências por pintores e músicos são produtos adjacentes da educação dos indivíduos, estando intimamente ligados ao nível de acesso à educação e cultura, não à origem social do sujeito. O autor desmistifica, assim, um determinismo social, segundo o qual o gosto é delimitado pelo lugar social ocupado da pessoa. No entanto, os variados lugares sociais são determinados pelas classes tidas como superiores, a partir de seus balizadores privilegiados. Fica evidente, à luz da obra bourdieusiana, que há uma distinção dilatada dos produtos culturais consumidos pelas diferentes classes sociais. Sucede que todo consumo é uma produção de significados e um discurso de demarcações sociais.

Nesse sentido, os bens de consumo configuram um sistema de informação e estabelecem relações sociais no momento em que podem ser usados pelos homens para que se comuniquem e para que transmitam as

¹⁰ Gráfico - “As qualidades do interior” (BOURDIEU, 2007, p.232).

¹¹ Proporemos aqui esse conceito com o objetivo de enfatizar sua característica de seletividade, uma vez que a apreciação de determinada feição cultural, de um gosto, pressupõe inevitavelmente uma desapreciação cultural, um desgosto.

mensagens e demarquem as margens da hierarquia social. Há, assim, uma relação clara entre o consumo e a estrutura social da qual o sujeito faz parte. O autor chama atenção para a estrutura interna desses campos e enfatiza, mais que os interesses materiais, a busca do prestígio e a concorrência sobre a dinâmica da produção e da difusão cultural.

Se é verdade que, tentamos comprovar, a classe dominante constitui um espaço relativamente autônomo, cuja estrutura é definida pela distribuição, entre seus membros, das diferentes espécies de capital, de modo que cada fração é caracterizada propriamente falando por certa configuração dessa distribuição à qual corresponde, por intermédio dos *habitus*, certo estilo de vida; se é verdade que a distribuição do capital econômico e a distribuição do capital cultural, entre as frações, apresentam estruturas simétricas e inversas, e que as diferentes estruturas patrimoniais estão, com a trajetória social, no princípio do *habitus* e das escolhas sistemáticas que ele produz em todos os domínios da prática e cujas escolhas, comumente reconhecidas como estéticas, constituem uma dimensão, deve-se reencontrar essas estruturas no espaço dos estilos de vida, ou seja, nos diferentes sistemas de propriedades em que se exprimem os diferentes sistemas de disposições. (BOURDIEU, 2007, p. 241)

Dessa forma, o estilo de vida será como um conjunto unitário (nomeado gosto), de preferências diferenciadoras que expressam a lógica do microespaço simbólico dos indivíduos. Notamos, no pensamento de Bourdieu, que as práticas culturais, quando tomadas de posição estética e produtos do *habitus*, são determinadas por estruturas coletivas. Nessa perspectiva, a família encontra-se numa posição privilegiada, categórica e até mesmo determinante na construção do *habitus* do indivíduo, pois é ela que transmite bens culturais, econômicos e escolares (ou intelectuais) como uma herança, conforme prevê Bourdieu. Dentro da dimensão que nos interessa (a análise do gosto musical), entendemos que a música também é um fator condicionado pelo meio familiar, portanto, também é adquirido pelas mesmas vias e conjunturas dos demais capitais culturais. Em suma, o gosto é toda e qualquer representação objetiva que traduz um dado estilo de vida forjado e fortalecido pelas condições do *habitus*.

A elucidação das práticas culturais determinadas mais por motivos estruturais que individuais, propostas por Bourdieu, pode ser pensada hoje de maneira mais densa, complexa e alternativa. Para tanto, buscaremos desenvolver as ideias sobre as

quais se apoia Bernard Lahire, sociólogo francês, já anteriormente aludido. Antes de tudo, temos que salientar que Lahire é apurado conhecedor dos escritos de Bourdieu e o tem em alta conta, chegando a admitir o referencial bourdieusiano como porta de entrada de sua reflexão subsequente. No entanto, Lahire propõe adesão parcial da tradição sociológica deixada por Bourdieu.

Para Lahire (2006), a ideia de gostos determinados pelo *habitus* não lhe parece apropriada para o contexto da sociedade atual cada vez mais diferenciada, na qual cada indivíduo incorpora disposições plurais e heterogêneas. Lahire tira da família, portanto, o monopólio educativo e formador dos mais jovens.

O caráter heterogêneo do leque individual de práticas e de gostos só pode ser explicado levando em conta a pluralidade de lógicas contextuais e disposicionais que guiam os comportamentos culturais. Somos levados então a formular a hipótese da especificidade relativa de cada campo cultural (que requer competências específicas da parte dos “consumidores culturais”), do papel importante que desempenham as condições gerais ou as circunstâncias mais singulares do “consumo” ou da prática (sozinho, em família, com este, aquele amigo, privadamente ou publicamente, etc.) e do lugar não menos importante da pluralidade das experiências socializadoras em matéria de formação de competências e de disposições culturais. (p. 28)

O autor concebe os agentes sociais como portadores de um amplo leque de disposições, que têm cada uma delas sua disponibilidade, composição e força relacionadas ao processo de socialização em que foi adquirida. Notamos que, para o autor, a ênfase se encontra na pluralidade das disposições e na variedade de situações manifestadas. Tendo tal proposta como base, podemos inferir que os indivíduos não são totalmente autônomos ou subjetivos, uma vez que são frutos da crescente multissocialização, o que nos traz a ideia de *culturas* múltiplas e nos permite pensar com maior coerência e consistência a relação entre gosto musical e juventude.

Na obra *A cultura dos Indivíduos* (2006), Bernard Lahire retoma *A Distinção* para confrontar os dados de suas pesquisas mais recentes com a pesquisa realizada por Bourdieu. No confronto e na checagem dos dados, o autor revela que os indivíduos não possuem a mesma relação com todos os seus hábitos e práticas. Alguns entrevistados enumeram hábitos que admitem possuir, mas que afirmam, contrariamente, não aprovar, ou seja, existem diferentes graus de legitimidade das ações para os

entrevistados. Assim sendo, trabalhamos com a hipótese de que o conceito de *habitus* definido por Bourdieu não é o princípio geral regulador dos sujeitos em sua relação com a sociedade. Existem intencionalidades subjetivas igualmente definidoras de *habitus*. Essa hipótese será testada nos dados empíricos desse trabalho.

Trabalharemos, portanto, com as duas perspectivas analíticas; duas linhas de força que estabelecem entre si uma relação de complementaridade e não de exclusão. Adotaremos o conceito de cultura em sua pluralidade e de formação do *habitus* de Lahire, sem deixar de reconhecer a tensão existente entre as diferentes classes sociais, geradoras de violência, disputa simbólica, alienação e questionamentos sobre práticas culturais “legítimas”. Reconhecemos que a música, tal como outras práticas culturais, atende a uma demanda simbólica que reforça e vigora diferentes visões de mundo e de significações que dele emergem. Acreditamos que tais abordagens contemplam e autenticam os questionamentos do nosso trabalho e podem corroborar com a análise do gosto musical dos jovens.

Quando tratamos de gosto, referimo-nos ao gozo estético. Nestor García Canclini, em *Socialização da Arte* (1984), observa que:

O estético, não é... Nem uma essência de certos objetos, nem uma disposição estável do que se chamou ‘a natureza humana’. É um modo de relação dos homens com os objetos, cujas características variam segundo as culturas, os modos de produção e as classes sociais. (p. 12)

Portanto, o gosto não se refere a uma prática transcendental, mas está relacionado a determinantes culturais, sociais, econômicos e políticos, bem como é dependente de uma gama de fatores interligados que produzem diversas socializações das quais participam os indivíduos.

Os jovens, mais do que qualquer outro segmento da sociedade, transitam peculiarmente por essas diversas possibilidades de socialização. Para discutir com maior propriedade o gosto musical da juventude e compreender qualitativamente suas escolhas e o sincretismo cultural presente na construção dessa categoria, faz-se necessário, então, um recuo à historicidade: um aprofundamento das mais variadas acepções de juventude delineadas ao longo da história. Trataremos a seguir dos

diferentes atributos, configurações e significações que versam sobre a categoria de juventude no decorrer nos tempos a partir de análises teóricas substantivas sobre o tema.

As bases dos preceitos de Corazza (2002) concebem a juventude como objeto discursivo arquitetado em determinações históricas precisas. Caccia-Bava, Feixa e Cangas (2004), em *Jovens na América Latina* complementam:

[...] a maior parte da literatura sobre a história da infância e da juventude quase sempre foi concebida a partir do Ocidente europeu, do que resultou a construção de uma matriz, predominantemente eurocêntrica, no processo de conceitualização das categorias sociais e, mesmo, configurações das experiências históricas da juventude, nas Ciências Sociais. (p.07)

A evolução conceitual de juventude, bem como sua emergência como tema de estudos no horizonte latino-americano, ganha corpo nas primeiras décadas do século XX. As produções especializadas caracteristicamente em tom ensaístico, emancipatório e especulativo eram trazidas por intelectuais nacionalistas latino-americanos. Tais estudos pesquisaram e identificaram o jovem partindo de seus territórios, raízes, linguagens, valores e concepções.

A compreensão sobre o jovem hoje não pode dispensar uma perspectiva contextual, delineada por condições históricas, sediadas prototipicamente em novos cenários. Os jovens contemporâneos, segundo Oscar Dávila Leon, são filhos da democracia. Seria coerente, portanto, trabalharmos com a categoria de juventude sempre flexionada no plural. Fala-se, pois, de sujeitos jovens, de atores atuando cultural e politicamente.

Segundo Leon¹², pesquisador chileno, os movimentos juvenis de interlocução com o governo adotam posturas que, embora adultocráticas, são caracterizadas pela horizontalidade de sua estrutura e por seu caráter menos organicista¹³.

¹² As ideias aqui citadas foram apreendidas a partir de uma palestra proferida pelo professor Oscar Dávila Leon durante o Fórum Latino-americano para a Segurança Urbana e Democracia realizado na Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, campus de Araraquara, nos dias 28 e 29 de março de 2007.

¹³ Leon ressalta que não necessariamente em todas as décadas houve germinação de um contingente juvenil de atuação política. Na década de 90, por exemplo, foram escassos os movimentos juvenis de alto impacto no Brasil, com exceção do *impeachment* de Collor.

Leon afirma ser salutar a compreensão dos sujeitos juvenis dentro da lógica do *presenteísmo*, da atuação delimitada no tempo e espaço presentes, em outras palavras, no aqui e no agora imediatos. Tal prerrogativa nos remete imediatamente aos estudos no campo da psicologia evolutiva e da psicanálise. Segundo Leon, Stanley Hall escreveu em 1904 a obra *Adolescence it is Psychology and it is Relations to Physiology, Anthropology, Sociology, Sex, Crime, Religion and Education* que é considerado o primeiro tratado formal e teórico a respeito da juventude moderna. Hall já atestava a imagem da adolescência como um intervalo de vida desprovido de responsabilidade e de *devoirs*, atuando, portanto, sob a égide do *presenteísmo*. Não se trata de um descaso futuro, mas de uma nova lógica valórica de futuro.

Leon defende a tese de que a juventude é uma categoria construída historicamente e, sendo assim, carece, na atualidade, de novos espaços culturais e sociais de perquirição. Além disso, pontua, contundentemente, o fato de ser a juventude uma categoria ameaçadora, uma vez que os olhos sociais a consideram potencialmente delinquente.

O pesquisador assinala também que os trajetos juvenis são amplamente complexos, obtusos e labirínticos. Para tanto, utilizou-se, durante sua conferência, de metáforas de condução bastante convincentes para delinear suas trajetórias de vida. Segundo ele, os passados juvenis foram transportados por uma locomotiva cuja condução estaria na mão de outrem. O indivíduo não era sujeito de suas próprias narrativas de tal modo que as derrotas não eram assentadas inalteravelmente nas particularidades humanas, mas compreendidas pela classe a que pertenciam. Todavia, no presente, essa equação se inverte. Os jovens, alegoricamente, atravessam uma estrada, uma trilha curvilínea e de fluxo intenso. Estão a conduzir seus carros particulares e, por conseguinte, carregam individualmente o peso de suas trajetórias falidas e de seus rumos derruídos. Leon conclui seu esboço metafórico afirmando que não se pode exigir soluções biográficas e individuais para problemas de ordem estrutural.

Carles Feixa Pampols (2004), antropólogo pela Universidade de Barcelona diz possuir a juventude dois rostos: “uma ameaça de presente obscuro e uma promessa de futuros radiantes” (p. 257).

Em seu trabalho intitulado “*A construção histórica da juventude*”, Feixa apresenta um esboço conceitual, a começar pela literatura historiográfica. Há necessidade, portanto,

[...] de se fazer frente ao estudo diacrônico e transcultural dessa construção que conhecemos como juventude, com o objetivo de escapar de argumentações etnocêntricas e não-históricas, em nosso intento por analisar a condição juvenil de nossos dias. (p. 258)

O trajeto etnográfico de Feixa ilustra de maneira singular as inúmeras possibilidades que se nos apresenta o fenômeno “juventude”. Sua jornada inicia-se pela compreensão da juventude como fase da vida bipartida entre puberdade fisiológica (condição natural) e status adulto (condição cultural).

Para Feixa, a condição juvenil representa um “universal da cultura”, uma vez que em toda sociedade há necessidade de um intervalo preparatório, um entrecaminho divisor de dependência familiar e de inserção societária. Chegou-se a afirmar, inclusive, que os conflitos caracterizadores desse período também passariam pela temática da universalidade.

A juventude para os rapazes das sociedades tradicionais, como nas sociedades em geral, seria desencadeada pela puberdade, cujo fortalecimento físico lhes proporcionariam capacidade muscular para ascenderem ao posto de agentes de produção. Para as meninas, a puberdade significaria ascensão ao posto de agentes de reprodução. Feixa salienta que os dois processos são fundamentais para a sobrevivência da ordem social e complementa que:

Em geral, pode-se afirmar que, quanto maior a complexidade econômica e política, maiores são as possibilidades de uma etapa de *moratória* social equivalente, estruturalmente, à nossa juventude. (p. 262)

Por *moratória* compreende-se o período de espera ou, mais precisamente, uma tolerância que a sociedade concede ao jovem para que ele seja capaz de organizar elementos identitários antes situados na infância e, agora, na entrefase infância e vida adulta. Como nos revela ERIKSON (1972) em sua obra *Identidade, Juventude e Crise*,

a juventude não será, em realidade, uma espera social, mas uma tolerância seletiva por parte da sociedade e uma atividade lúdica por parte do jovem.

Vale salientar que esse período moratório vem se alargando vertiginosamente na proporção em que a vida social se complexifica, graças ao progresso tecnológico e à dificuldade de imersão no mercado de trabalho. A adolescência alonga sua linha temporal de modo que esse período acaba por se transformar num *modus vivendi*. Os jovens estabelecem suas subculturas e suas identidades de forma mais contundente e representativa. Conforme Erikson, tal fenômeno deveu-se, fundamentalmente, aos acontecimentos históricos e à aceleração de transformações geracionais.

Em se tratando de conflitos identitários, o psicanalista exemplifica a curiosa relação que os adolescentes estabelecem com o tempo, mais precisamente com uma perspectiva simplificada de porvir.

Um dos estudos mais salutares sobre juventude é, indubitavelmente, *Adolescência, Sexo e Cultura em Samoa* (1985), da antropóloga Margaret Mead. Ela faz críticas às teorias sobre juventude do psicólogo G. Stanley Hall, que aferia uma unidade de representação da adolescência como um fenômeno participante do processo de industrialização.

Mead questiona incisivamente a tese da universalidade da juventude, partindo de suas pesquisas etnológicas. A antropóloga denuncia o processo de reposicionamento das gerações, oriundo substancialmente das grandes transformações nas redes de intercomunicação. O que uma geração desfruta e experiencia jamais será feito pela geração subsequente. A crise diante da qual nos deparamos é a da transmissão intercultural de gerações:

Hoje, subitamente, pelo fato de que todos os povos do mundo fazem parte de uma rede de intercomunicação com bases eletrônicas, os jovens de todos os países compartilham um tipo de experiência, o que nenhuma das gerações que antecederam teve e jamais terá. Por outro lado, a velha geração nunca verá repetir-se na vida dos jovens sua própria experiência singular de mudança emergente e escalonada. Esta ruptura de gerações é totalmente nova: é planetária e universal. (MEAD *apud* CORREA, 2008, p. 56)

Para Mead, essa crise geracional é traduzida em meio à ideia de desconsolo e solidão, e é inevitável que sejamos todos sós:

[...] enquanto nos olhamos uns aos outros seguros de que eles nunca experimentaram o que estamos experimentando e que nós nunca poderemos experimentar o que eles experimentam. (MEAD *apud* CORREA, 2008, p. 57)

Não se trata, pois, de traçarmos um panorama genético sobre a juventude e suas funções. O questionamento central repousa sobre a natureza das mudanças e dos registros atuais nos quais o jovem constitui-se.

O conceito moderno de juventude repousa suas raízes sobre a cultura grega clássica. O termo *efebó*, etimologicamente significa aquele que alcança a puberdade e que possui também uma constatação jurídica. O período social de reconhecimento público que caracterizava o fim da infância era nomeado *efebia* e servia como referência para o início da vida militar. Com o passar do tempo, a *efebia* perde seu caráter militar e passa a referir-se a um caráter educativo. Emerge daí a noção de *Paideia*, ou educação integral que consistia na junção entre cultura da época e emergência de uma outra cultura recíproca. Contudo, havia diferença entre a concepção de educação para os atenienses e para os espartanos. Aqueles reverenciavam a retórica e o exercício político, enquanto estes asseveravam o valor à ginástica e à educação moral para os interesses do Estado.

Platão expõe a questão do governo da cidade em seu diálogo *A República*, redigido em 370 a.C. Christian Ruby (1998) em *Introdução à Filosofia Política* afirma que havia a necessidade de intervir para o alcance do *Bem-Um* ou Bem Comum, fato esse que contribuiria eficazmente para a exterminação da diversidade.

Dessas constatações decorre a exigência de intervir edificando um lugar no qual os homens serão obrigados, graças a uma nova pedagogia (*Paideia*, a criança e *agô*, conduzir e guiar), a dedicar-se à Filosofia Política, ao conhecimento do modelo segundo o qual se constituirá a unidade da Cidade. A Academia, escola de Platão, instituiu esse lugar privilegiado de ensino, de discussão e de vida comum: a velha educação (ritos iniciáticos e poesia), que fornecia até então aos gregos seu quadro cultural, é aí rejeitado, a exemplo da retórica

remunerada dos sofistas, em proveito dessa nova arte da palavra, a dialética, levando ao conhecimento da verdade. (p. 21)

Aristóteles, em sua obra *Retórica*, oferece-nos uma esteira de adjetivos caracterizadores da juventude helênica:

[...] a juventude é orgulhosa porque ainda não foi humilhada pela vida e está cheia de esperança, porque ainda não se decepcionou. [...] Para a juventude o futuro é longo e o passado breve. Nada julga segundo sua utilidade, todos os seus erros se devem a exageros. (ARISTÓTELES *apud* ALLERBECK; ROSENMARY, 1979, p. 159)

Ao longo da história, a juventude vinculou-se, amiúde, ao novo, ao sensualismo, à audácia e à extrapolação. Feixa (2004) complementa, assinalando que o mito da juventude tomou forma sob o status da subalternidade social.

Na Roma antiga, o jovem púbere era aquele que já se havia constituído em um ser sexual e fisiologicamente maduro para defender a pátria. De acordo com Giuliano (*apud* Feixa, 2004), as leis que sancionavam a procrastinação da maioridade¹⁴ embora se apresentando como uma medida protecionista para os jovens, limitavam a sua independência. Giuliano afirma que o controle sobre os jovens traduzia imediatamente o controle que se tracejava em torno das mudanças sociais sobre as quais eles poderiam atuar, tanto para corroborá-las, como para a elas resistir.

Conforme Clara Gallini (*apud* FEIXA, 2004), a repressão cabal dos bacanais não era simplesmente um exercício de contenção de orgias ou cultos estranhos, mas, sobretudo, uma iniciativa pública dos extratos dominantes frente ao conglomerado de grupos sociais marginalizados (dentre os quais se encontravam os jovens) com intenções de protestos.

Já no vasto espectro do antigo regime da Europa medieval, será quase impossível encontramos correspondência semântica ao que hoje compreendemos por juventude.

Philippe Ariès em *História Social da criança e da família* (1981) sustenta a ideia de que a juventude inexistiu no período do Antigo Regime. Segundo ele, os garotos

¹⁴ Conforme Giuliano (*apud* FEIXA, 2004, p. 53), nos séculos V e IV a.C., atingia-se a maioridade imediatamente com a puberdade, mas a partir do século II a.C., não se consegue plenamente a maioridade social senão depois dos 25 anos.

eram inseridos na vida adulta muito precocemente. O sistema de educação *apprentissage* baseava-se no trabalho. Era comum que garotos e garotas de 7 ou 9 anos deixassem suas casas para morarem com outras famílias. Esse período de aprendizado estendia-se até os 14 ou 18 anos. Iniciava-se, daí, a vida social longe de seus familiares adultos. Durante esse período, os jovens aprendiam ofícios domésticos e demais tarefas do cotidiano. Os garotos aprendiam a portar-se como cavalheiros ou eram iniciados nas letras latinas. Já que saíam do controle familiar desde a tenra idade, os jovens do antigo regime desfrutavam de grande independência, intimamente ligada à frágil coesão familiar.

[...] as classes de idade do neolítico, a Paideia helenística supunham uma distinção e uma passagem entre o mundo da infância e o dos adultos, passagem que se franqueava mediante ritos de iniciação ou graças à educação. A civilização medieval não percebia essa diferença e não tinha, portanto, esta noção de passagem (ARIÈS *apud* FEIXA, 2004, p. 60).

Essa tese de Ariès foi refutada por historiadores da cultura popular medieval que garantiam a existência de jovens nas camadas camponesas.

Emmanuel Le Roy Ladurie (1975) faz um relato preciso sobre o povoado de Montaillou baseado nos documentos inquisitoriais. Os dados reiteram as teses de Ariès sobre a precocidade do ingresso de crianças na vida adulta. Numa sociedade sem escola oficializada, a transmissão cultural dava-se, em primazia, pelo trabalho, em especial pelo contato que as crianças tinham com seus pais nas atividades de colheita. Não havia pudor algum, por exemplo, em contar às crianças alguns contos proibidos, de alto teor sexual, afinal, alguém de doze anos já possuía sagacidade de espírito suficiente, já detinha “inteligência do bem e do mal” para receber as ordenações culturais mais maduras.

No entanto, em que momento histórico se deu o nascimento do jovem?

Feixa (2004) elucidou-nos que “não é possível identificar o nascimento da juventude com uma data precisa nem confundir-lo com o surgimento das teorias sobre este período da vida” (p. 295).

Não se pode negar, entretanto, que as lentes modernas e, por vezes estereotipadas, através das quais enxergamos o jovem, remontam suas origens na

civilização industrial. Frank Musgrove (*apud* FEIXA, 2004) descreve metaforicamente esse nascimento: “o jovem foi inventado ao mesmo tempo em que a máquina a vapor” (p. 64).

Inquestionável será também o impacto de Rousseau (2004), espírito igualmente nascente no horizonte moderno, para a descoberta da infância e da adolescência. Rousseau cria um esboço de uma pedagogia. O *Emílio*¹⁵ é o modelo ideal que descreve como o homem deve ser antes de tornar-se homem. O pensador não dá valor aos saberes livrescos, mas ao caráter natural dessa fase, o que justificaria a necessidade de segregar jovens e adultos.

É comum que se diga que Rousseau provocou uma “revolução copernicana” na educação. A visão pedagógica rousseauiana não é nada magistrocêntrica. Segundo ele, quando o jovem saísse de seu controle tutorial, ele não seria magistrado, soldado ou sacerdote mas, antes de qualquer coisa, um homem.

Em 1914, Walter Benjamin, escreve *Metaphysik der Jugend* (Metafísica da Juventude), em que traz o pressuposto que as novas gerações deveriam liderar uma revolução cultural, emancipadora de espíritos. Em 1915, escreveu também um artigo sobre o mesmo tema tratando a juventude como metáfora das transformações sociais. “O significado histórico atual dos estudantes da universidade [...] pode ser descrito como uma metáfora, como reprodução e miniatura de um estado histórico mais elevado, metafísico” (Benjamin *apud* FEIXA, 2004, p.299).

O modelo de juventude conformista, livre de deveres, passiva e anestesiada politicamente impôs-se ao Ocidente após a Segunda Guerra Mundial.

Aparecia a inquietante imagem do rebelde sem causa, cujo inconformismo não passava de uma atitude estreitamente individual. A Europa dos anos 60 vive a emergência do *Welfare State*, num contexto econômico de plena ocupação e crescente poder aquisitivo, ante a difusão da sociedade de consumo e dos meios de comunicação de massas, com a escolarização em massa dos jovens e o nascimento do *teenage market*, pareceu que o modelo idealizado por G. Stanley Hall chegava à culminância. (FEIXA, 2004, p. 306)

¹⁵ Obra de Jean-Jacques Rousseau, ensaio pedagógico sob a forma de romance em que autor procura traçar as linhas gerais a serem seguidas com o objetivo de fazer da criança um bom adulto.

A formação de uma cultura adolescente apoiada em novas formas de consumo produzidas pelos meios de comunicação aqui no Brasil consubstanciou-se também nos anos 1960. Os dois grandes movimentos culturais representativos da época foram o Tropicalismo e a Jovem Guarda, em estado de consonância com a transnacionalização cultural (RONSINI, 2007). “Apareceu, então, o conceito de cultura juvenil, como categoria autônoma e interclassista, passou a ter êxito o culto ao jovem, e a juventude se converteu em idade da moda” (FEIXA, 2004, p. 306).

No cenário pós Segunda Guerra, a juventude de fato parece desencantar-se diante do mundo e da política e muito desse sentimento gestou-se em meio a medos atômicos e regimes totalitários. Na Alemanha, fala-se em *Skeptische Generation* (geração cética). Na Itália, os estudos sociológicos remetem aos “jovens da 3M” (Macchina, Moglie, Mestiere: carro, mulher e trabalho). Em terras francesas, o furor existencialista de Sartre remonta atitudes niilistas ou *engagé* (politizada culturalmente). Na Espanha, pressente-se uma “geração abatida” pelo trauma da guerra civil (FEIXA, 2004).

Em 1945, nos Estados Unidos, mais precisamente na cidade de Memphis, o blues negro começa a ser interpretado por vozes brancas, dentre os quais a de Elvis Presley. Nascia o Rock & Roll, um novo gênero musical canalizado quase exclusivamente para o novo mercado consumidor juvenil. O Rock é, portanto, o primeiro grande símbolo de cultura internacional popular (FEIXA, 2004). Os ícones cinematográficos e musicais eram imitados irrestritamente: James Dean (em 1955, estreia *Rebel Without a Cause*) e Elvis Presley (em 1956, regrava *Rock Around the Clock*).

O sociólogo estadunidense James Coleman lança em 1955 a profética obra *The Adolescent Society*, em que previa a emergente cultura adolescente. Conforme Coleman, a *high school* (o que nos corresponde ao ensino médio) converteu-se no centro cultural da nova categoria de idade americana: os *teenagers*.

Na Grã-Bretanha pós-guerra, os grupos jovens organizados (*Teddy boys, rockers, mods, skinheads*) são respostas de resistência da classe trabalhadora ante as culturas hegemônicas das classes dominantes. A expressão máxima dessas iniciativas de resistência culmina no movimento *hippie* e estende-se nos protestos estudantis de

1968. Nas ruas de São Francisco, nasce o *beat generation*¹⁶ que dá lugar ao jazz, ao rock, ao haxixe, à boemia, ao sexo descomedido.

Após o bombástico surgimento da banda Sex Pistols, insurge em Londres o punk (cuja tradução é imundice). David Bowie dá origem ao *glitter-rock* ou *protopunk* americano. No entanto, o gosto pelo punk não se circunscrevia apenas à música, os ornamentos e as indumentárias eram igualmente ecléticos.

Este conjunto de coisas literalmente cosidas com agulhas imperceptíveis se converteu num fenômeno altamente fotogênico, que, desde 1977, proveu os jornais sensacionalistas com boa dose de material. Mas o êxito do estilo punk se deu, em parte, a sua capacidade para retratar com cores fortes os movimentos históricos que começavam a viver as sociedades ocidentais. (FEIXA, 2004, p.313)

O ápice de reconhecimento público e oficial efetivou-se em 1983, ano que a Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) declarou como o “Ano Internacional da Juventude”. À proliferação velocíssima de tribos juvenis, o sociólogo Michel Maffesoli (1998) nomeia “tempo das tribos”. Filhas do *éthos* do consumo e das subculturas urbanas, essas tribos ocupam as fissuras e as surdinas dos mundos urbanos. Trata-se, pois, de um reconhecimento muito preciso e apurado feito por Maffesoli a respeito dos nichos juvenis do século XX.

Menos fronteiras e mais hibridações caracterizam essas novas camadas juvenis desconhecedoras de limites estilísticos ou de culturas monolíticas. Segundo Feixa (2004), viver a juventude contemporânea é “experimentar a sinuosidade do destino incerto” (p. 314).

No informe de 1983 da Unesco intitulado “A Juventude na Década de 80”, consta que as palavras-chave caracterizadoras do então decênio eram: paralisação, angústia, atitude defensiva, pragmatismo e sobrevivência. É comum ouvir nos meios científicos, ou mesmo naquelas não acadêmicas, que a década de 1980 foi perdida.

¹⁶ Movimento literário liderado por Jack Kerouac e inspirado no Jazz e no Zen Budismo. Defendia a poesia livre e não intelectualizada, assumindo assim uma atitude social de contravenção e de uma estética descomprometida. Entre as obras mais representativas, encontram-se: *On the Road* (1957), *The Dharma Bums* (1958) e *Big Sur* (1962).

Como nos elucida Feixa (2004), a geração, compromisso dinâmico entre massa e indivíduos, é o conceito mais importante da história e por assim dizer, o suporte sobre o qual esta executa seus movimentos.

Entretanto, o que então esperarmos da geração atual e da geração vindoura? O que será revelado historicamente a partir da geração rede (*web generation*)?

Don Tapscott (1998) profeticamente alertou-nos sobre os avanços desmedidos da revolução digital, da era virtualizante que remonta suas origens no decênio de 1990, primeira geração que chegará a maioria em atmosfera 100% digital (*Growing Up Digital: The Rise of the Net Generations*).

Os verbetes internéticos (*bites, sites, webs, emails, downloads, etc.*) transitam fluentemente pelos discursos juvenis, que são também efetivados por intermédios digitais como *MSN*¹⁷ (*messenger*), *chats*, etc. Diante do movimento de imersão virtualizante na atmosfera artificial e intangível, os jovens atuais consolidam suas visões de mundo e de vida, suas concepções de ensino, de relacionamentos afetivos, as formas de investigação, de protesto, o acesso e a produção cultural. Os autores ousam falar de geração *bc* (*before computer*) e *ac* (*after computer*).

Essa nova geração, do século XXI, é um modelo híbrido e ambivalente de adolescência. A juventude contemporânea se revela em extensos caminhos de dependência econômica em uma falta de espaço de responsabilização. Paralela e contraditoriamente, também ela traduz um crescente amadurecimento (ou protoamadurecimento) intelectual, expresso na facilidade de acesso às novas tecnologias da comunicação e às novas e inúmeras correntes estéticas e ideológicas.

3.1 O cenário da globalização

Para adentrarmos nas discussões relacionadas aos mercados culturais juvenis, partimos de análises sobre os desconfortos sociais no cenário globalizado, desequilibrador de inúmeros modos de agir e de pensar contemporâneos.

¹⁷ *Microsoft Network Messenger*: programa de mensagens instantâneas que permite aos usuários da internet criar uma lista de amigos “virtuais” para a comunicação em tempo real.

Conforme Bauman (2005), em sua obra *Identidade*, a luta proletária por uma sociedade justa e igualitária é substituída atualmente pela competição voraz entre indivíduos que vivem sob perigo iminente de perderem seus empregos. Complementa ao afirmar que a classe passa a não ser mais um lócus de refúgio e mobilização para o descontentamento generalizado. A consequência disso é a fragmentação dos ressentimentos de grupos.

São diversos os posicionamentos políticos adotados diante dessa constelação de desarranjos sociais. Para uns, há o desmantelamento e a impossibilidade de superação da sociedade capitalista, pois estando os indivíduos fragmentados, a classe como categoria perde potência; outros afirmam ser a classe média a nova protagonista de movimentos sociais (Eder, 2002). Ainda há aqueles que versam suas teorias sobre uma nova tipologia de democracia que não será apenas eleitoral, mas também econômica, política e social.

Sobre a antiga querela entre hegemônicos e subalternos traduzida na forma de luta de classes, sobre a visão utópica de que a escassez material e espiritual dos pobres os despertaria a consciência para a luta (proletariado como massa revolucionária), Marilena Chauí (2005) faz algumas considerações bastante elucidativas e de tom realista. Segundo ela, a classe trabalhadora foi fagocitada pela ideologia neoliberalizante. Do ponto de vista político-social, portanto, houve um brutal esvaziamento de sua potência revolucionária, de sua força perturbadora. Conforme atesta Norbert Elias (2001), é preciso ver a sociedade no indivíduo e o indivíduo na sociedade.

De acordo com Veneza Ronsini (2007), a perspectiva mais demandada é “a de superar a imprecisa e profusa utilização da categoria classe social nos estudos de recepção”. Há necessidade de um rigor para real entendimento dos jovens estudados a partir do “entrelaçamento em seu cotidiano” (p. 10-11). Para um exame pormenorizado desse campo de intersecção, alguns autores propõem alguns blocos de análise bastante pertinente. É o caso das categorias de subjetividade (o si mesmo); igualdade (a busca da própria pessoa); solidariedade (identidade comum e coletiva) e constelação das identidades, todos os termos cunhados por Paul Gilroy (*apud* RONSINI, 2007).

Fissuras das identidades culturais ganham, segundo Ronsini, grande “plasticidade conceitual” no meio acadêmico. Assim, é necessário compreender integral e profundamente a pluralidade das dinâmicas juvenis. O antropólogo Clifford Geertz, em sua obra *Nova Luz sobre a Antropologia* (2001) afirma que é preciso pensar concreta e criativamente, sobre os megaconceitos manejados asséptica e estatisticamente pelas ciências sociais.

Pensar a juventude e a mídia hoje nos dá espaço para a compreensão dos tipos de identidades culturais e dos produtos simbólicos amplamente diversificados pelo capital global (transnacionais, nacionais, regionais e locais).

A relação dos jovens com os signos culturais globais, ou seja, com a cultura juvenil transnacional, processa-se em diferentes graus que variam da crítica à adesão maravilhada e desmedida a uma cultura exógena e alheia. Para Ronsini (2007) “a deslocalização dos jovens, ou a identificação com o distante, ocorre como tentativa de comunicação com o que é próximo” (p. 15).

A análise dos gostos e estilos musicais permite-nos observar o panorama de práticas e estimas juvenis articuladas à mídia, gerando volúpia de alteração social, seja a partir do consumo desenfreado que ela alimenta, seja pela necessidade de crítica demandada a partir dela. Ronsini (2007), estudiosa das contraculturas e subculturas juvenis, traz à tona a necessidade de se inverter “o raciocínio que vê o imaginário como um escape fantasioso do mundo. Ao contrário, o imaginário quer alcançar o que lhes é negado: liberdade de ir e vir, auto-estima, inclusão, trabalho prazeroso, etc.” (p. 21).

Dados relativos ao jovem brasileiro com idade entre 15 e 24 anos revelam que os três gêneros musicais preferidos são, independentemente da ordem, o sertanejo, o rock (nacional e internacional) e o pagode (ABRAMO, 2005). A partir desses dados estatísticos Ronsini deduz “que o consumo de música no Brasil está longe de comprovar a crise dos valores nacionais” (p. 422).

Como nos atesta Ortiz (1994) a mídia e as corporações transnacionais produzem uma “ética específica, valores, conceitos de espaço e de tempo partilhado por um conjunto de pessoas imersas na modernidade – mundo” (p. 144).

O jovem hoje, vivendo sob a égide dos signos culturais globais e da modernidade-mundo, configura uma nova postura frente ao imaginário nacional e um

“afastamento [...] em relação à ideologia verde-amarela, elaborada pela classe dominante para servi-lhe de suporte e de autoimagem celebrativa, enfatizando o mito do brasileiro cordial, ordeiro e pacífico” (CHAUI, 1986, p. 96).

É necessário que se pense o jovem contemporâneo tripartido em *região – nação – internacionalização*, lugares pelos quais trafega cotidianamente. Todavia, precisamos indagar se tais práticas e representações, de que eles são portadores, caracterizam-nos como identidades de recusa ante os atores hegemônicos ou levá-los-ia a total apropriação simbólica dos meios de comunicação.

O consumo de cultura é um termo que engloba a recepção dos meios de comunicação de massa e o processo de redefinição do senso de pertença e identidade, organizado no conflito entre lealdades regionais ou nacionais e a participação em comunidades transnacionais desterritorializadas. (RONSINI, 2007, p.24)

Para Canclini (1997) em *Consumidores e Cidadãos*, os processos identitários decorrem da organização global do mercado cultural, da crise socioeconômica, da insatisfação com o sentido jurídico-político da cidadania e resultam em reivindicações de uma cidadania cultural, racial, de gênero, ecológica etc. A origem étnica, valores familiares, escolaridade e as relações estabelecidas com outros jovens são fatores que vão compor as diferenciações apresentadas no engajamento de políticas identitárias.

Para Ronsini (2007), é a posição em que o jovem se encontra na estrutura de classes e a consciência ou a inconsciência do poder dessa estrutura na constituição de seu ser social que vai ditar o modo de inserção no estilo. Por consciência de classe, entendemos a definição que o ator possui do lugar ocupado na sociedade e a percepção da estrutura social como uma divisão entre explorados e exploradores. Tal percepção se manifesta a partir de sentimentos de injustiça, discriminação, subordinação e hostilidade e não necessariamente na luta política prevista pelo marxismo baseada na transformação da classe “em si” em classe “para si”.

A recepção e utilização das tecnologias eletrônicas e audiovisuais são refletidas nas atitudes juvenis, no comportamento, nos estilos de vida, nos padrões de gosto e nas formas de expressar suas reivindicações e identidades. Os jovens são hoje os apadrinhadores de uma tradição renovada, incorporando novos valores a uma ética

cotidiana que não se refere à moral tradicional baseada no trabalho, na família e na religião. As relações, antes preestabelecidas e definidas pelos laços culturais tradicionais, agora se transformam numa relação sujeito-mundo, capazes de manter ou transformar radicalmente os comportamentos, pensamentos e sentimentos humanos.

Para entender os novos processos culturais da juventude, houve a necessidade, segundo Ronsini (2007), de se relacionarem três categorias: contracultura, subcultura e estilo. Conforme já explicitado anteriormente, o termo *subcultura juvenil* foi usado pelos primeiros estudos culturais realizados na Grã-Bretanha (HALL; JEFFERSON, 1976) para explicar o aparecimento de grupos como *punks* e *skinheads* no período pós-guerra. Essas subculturas, consideradas rebeldes, apresentavam ações, linguagem e formas de consumo que se caracterizavam por um *estilo* diferenciado.

A tentativa de utilizar o termo estilo para substituir o de subcultura se revelou infrutífera, posto que nem todos os indivíduos ou grupos analisados seguem as incorporações efêmeras da moda em vestuário, música, arte, linguajar e comportamentos ou constroem identidades no mesmo ritmo ditado pela mídia. (ZALUAR *apud* RONSINI, 2007, p. 26)

O estilo é uma noção genérica e nomeia o caráter interclassista das apropriações culturais juvenis. Ele indica a ordenação ou a diferenciação transitória e híbrida de práticas socioculturais, ou seja, uma dinâmica de estilos com expressões estéticas típicas, a constituição de identidades compósitas que surgem da aceitação da ideologia dominante (RONSINI, 2007). Talvez a dinâmica do estilo juvenil não se encontre mais na divisão de classes como anteriormente nos apontava Bourdieu, mas, ao contrário, no âmbito da comunicabilidade das classes. Notamos, atualmente, uma grande liberdade de escolhas na incorporação identitária que caracterizam os estilos.

Essa liberdade de escolha abona-se plenamente pelo fácil acesso aos meios que expõem os mais variados estilos e feições artísticas, gerando um grande fluxo comunicacional. Tal fluxo acontece principalmente dentro de um ambiente midiático como televisão, rádio, cinema, revista ou jornais. Percebe-se, então, que é fundamental e cabível discutir o consumo cultural, pois as tecnologias de comunicação hodiernas estão voltadas para esse fim. Dentre os equipamentos midiáticos, destacamos aqui a televisão como o mais acessível a todas as esferas sociais e econômicas da sociedade.

Ela é o ambiente audiovisual com o qual as pessoas mais interagem. As rádios, os aparelhos de cd e as revistas são meios concorrentes da televisão.

Canclini (1997) *sistematiza* algumas propostas a partir do pensamento sociológico e antropológico, que deveriam ser estudadas conjugadamente para o conceito e a análise do consumo, incluindo os processos de comunicação e recepção dos bens midiáticos. Entre essas propostas, podemos destacar, em primeiro lugar, o consumo como diferenciação social e distinção simbólica entre as classes; em segundo, o consumo como sistema de integração e comunicação entre as classes; e finalmente o consumo como manifestação dos desejos individuais e grupais.

Esses postulados de Canclini nos interessam e sobre eles nos debruçaremos ao longo da síntese subsequente para entender o consumo musical dos jovens pesquisados e suas implicações, ou seja, o que o consumo musical dos jovens pode nos revelar.

3.2 Consumindo a cultura

Os meios de comunicação massivamente produzidos já foram considerados capazes de colaborar com a construção do Estado-nação, uma comunidade imaginada na qual os indivíduos se reconhecem. Segundo Martín-Barbero (*apud* Ronsini, 2007), em grande parte dos países da América Latina, a televisão e o cinema tomaram parte nos processos de integração nacional capitaneados pelos governos. No entanto, a forte disputa pelo patrocínio fez com que indústrias culturais se regionalizassem para abocanhar sua fatia do bolo publicitário. Tal acontecimento marca a passagem da mídia massiva¹⁸ para a diversificação da audiência de massa com as novas tecnologias durante os anos 1980 (Ronsini, 2007).

No Brasil, mais especificamente durante a década de 1960, podemos observar o início da formação da cultura juvenil baseada nos bens de consumo ofertados pelos meios de comunicação. Tal desenvolvimento encontrou expressão em dois momentos

¹⁸ O conceito de mídia massiva refere-se ao sistema tecnológico que permite a produção de mensagens padronizadas para uma audiência maciça em termos numéricos e não a uma forma de cultura, a cultura de massa (CASTELLS, 1999).

culturais: o Tropicalismo¹⁹ e a Jovem Guarda²⁰, que caminhavam em sintonia com a internacionalização e modernização das camadas jovens da população (Ronsini, 2007).

Aprofundando-se nessa ideia podemos inserir a análise de Massimo Canevacci (2005) que afirma:

Em termos sociológicos, a faixa etária chamada “jovem” é recente. Nasce, grosso modo, nos anos 1950, com um significado totalmente distinto do anterior: um significado descontínuo ligado a contextos descontínuos. O jovem teenager afirma-se com prepotência na comunicação metropolitana e midiática do Ocidente, particularmente por meio de sua visibilidade musical e fílmica. (p. 20)

Nota-se, em vista disso, que a relação juventude e mídia é algo gestado há mais de quatro décadas, quando programas musicais e de auditório, além de telenovelas, passaram a ser elaborados para um segmento específico da sociedade. Essa relação tornou-se cada vez mais estreita, pois na medida em que o número de livrarias, teatros, salas de cinema e a promoção de atividades culturais diminuiu, cresceram pelos municípios brasileiros provedores de internet, canais televisivos, além de lojas de CDs.

Deduz-se que a internet e a maior parte dos programas de rádio e televisão com seus debates pouco consistentes, os quais visam promover os artistas e músicos populares, preenchem a lacuna deixada pela ausência de outras atividades. Coadunando-se com a indústria midiática para o fortalecimento da nova identidade juvenil, os símbolos mundiais do capitalismo são lançados em nossa sociedade e incorporados pelos jovens, promovendo um variado número de estilos culturais e atendendo a um ideal de subjetivação que renuncia a identidade única ou tradicional. Canclini (2008) ilustra essa questão pela seguinte passagem:

¹⁹ Movimento cultural brasileiro que surgiu sob a influência de correntes artísticas de vanguarda e da cultura pop, mesclando manifestações tradicionais da cultura brasileira e inovações estéticas radicais. O movimento manifestou-se, entre outros meios, por meio da música na voz de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé. O tropicalismo apresentava um posicionamento social e político, mas, principalmente comportamental, que encontrava eco em parte da sociedade durante o regime militar na década de 1960.

²⁰ Movimento influenciado pelo Beat-Rock que aparece na segunda metade da década de 1960. Mesclando música, moda e comportamento, a Jovem Guarda surge como um programa televisivo brasileiro exibido pela TV Record em 1965. O programa dirigido aos jovens e liderado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia, tornou-se popular, impulsionando o lançamento de roupas e acessórios.

Um dia comemos o mesmo que nossos avós, no dia seguinte almoçamos às pressas num McDonald's enquanto escutamos Ricky Martin ou Gloria Estefan misturando inglês e espanhol na mesma canção, e à noite pedimos um sushi *delivery*, porque não temos vontade de cozinhar, e enquanto esperamos o entregador decidimos se acompanharemos o jantar com um disco brasileiro, do cantor marroquino que acabamos de descobrir ou com clips da MTV, que podem ser de qualquer lugar. (p. 88)

Nesse cenário é que acontece a nova história da juventude, cercado por símbolos transnacionais, videoclipes, internet, televisão. Os jovens transitam por estilos e possibilidades diversas e experimentam interação entre o local e o global.

Diante desse movimento, é mister considerar que um novo conceito nos aparece para ser discutido: a globalização. Contudo, aprofundar e decompor elementos constituintes desse conceito está fora da alçada deste trabalho, pois conforme nos explica Canclini (2007), o conceito de globalização apresenta uma discrepância de datação e definições:

Muito do que se diz sobre a globalização é falso. Por exemplo, que ela uniformiza todo o mundo. Ela nem sequer conseguiu estabelecer um consenso quanto ao que significa “globalizar-se”, nem quanto ao momento histórico em que seu processo começou, nem quanto a sua capacidade de reorganizar ou decompor a ordem social. (p. 41)

Tomamos, portanto, a síntese de globalização como um evento capaz de colocar em contato sociedades distantes e distintas, produzindo o chamado hibridismo cultural a partir da reação global/local. Conforme nos elucida Canclini (2008b), podemos entender “por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existem de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (p. 19). Para essa questão, o autor traz o exemplo do *spanglish*, a mistura entre as línguas inglesa e latina que ocorreu dentro das comunidades latinas nos Estados Unidos e propagou-se pela internet para todo o mundo. Temos ainda, como exemplo, a fusão entre a *country music* americana e a música caipira brasileira, resultando na música sertaneja, executada por duplas vestidas de *cowboys* que cantam toadas à base de sons de guitarras elétricas (TINHORÃO, 2001), culminando num estilo de vida típico, muito comum entre jovens do sudeste e centro-oeste brasileiro que

consomem um “pacote” de acessórios, vestimentas, revistas, programas especializados e festas (rodeios) comercializadas para aqueles que aderem ao estilo.

A relação entre jovem e consumo também é discutida por Canevacci (2005). Assim como já ilustrado por Feixa (2004), o antropólogo italiano afirma que no passado os jovens não existiam como faixa etária, pois muito precocemente estes eram absorvidos pelo trabalho agrícola ou pela indústria. Portanto, presentemente, antes de tornar-se um adulto e entrar para o mundo irreversível e sério do trabalho, o jovem é tido como tal porque consome.

Como já tratado nas páginas anteriores, desde a década de 1950, a mídia, por meio de discos, rádio e cinema, colaborou com a configuração de uma nova sociedade, “um novo tipo de sensibilidade e sexualidade, modo e estilo de vida, valores e conflitos; a metrópole se difunde como cenário panorâmico repleto de signos e sonhos” (CANEVACCI, 2005, p. 22). A junção desses fatores constitui um terreno conflituoso, inovador e autônomo sobre o qual ergueram as bases da categoria sociológica do jovem.

A realidade caracteriza-se, portanto, por uma sociedade pautada no consumo e, por extensão, hedonista, narcisista e superficial. Os sujeitos em meio a esse contexto plutocrático transitam com grande ar de relaxamento entre grupos e estilos consumíveis. Nesse processo, inventam e reinventam a cultura bem como carregam a ambivalência de serem uma classe como produção e massa de consumo. Essa ambivalência de classe e massa evidencia-se, proeminentemente, dentro do contexto escolar. Grosso modo, os jovens constituem dois grandes grupos, divididos pelo sistema público e privado de educação. Ao mesmo tempo em que a lógica do consumo massifica-se, a escola modela e garante a reprodução de classes sociais distintas.

É certo que, por conta do grande trânsito e da facilidade de acesso às diversas produções culturais, haja uma circularidade de empréstimos entre as classes sociais, isto é, uma relação de reciprocidade que abrange invenções das classes dominantes que são apropriadas pelas classes populares e seu reverso (RONSINI, 2007). No entanto, para que as distinções sejam mantidas, as classes dominantes abandonam as tradições culturais que caem no gosto popular, substituindo-as por outras, fato esse que efemera ainda mais os eventos simbólico-culturais. Guardadas as devidas proporções

e ousando uma breve especulação, podemos exemplificar tal questão com o fato ocorrido com o cantor e compositor Caetano Veloso. Esse artista, já consagrado pela indústria fonográfica e muito escutado pela classe média e até pelas elites urbanas, passou a ser muito criticado pelos seus novos trabalhos que passaram a ser menos consumidos por essas classes, após a regravação de canções mais populares, que caíram no gosto das massas. Suas canções passaram a ser executadas em programas de rádio e televisão voltados especificamente para o público de baixa renda.

Voltando às questões mais concretas e pertinentes ao trabalho e observando os conceitos supracitados sobre o consumo cultural, juventude e classe, torna-se indispensável a utilização do ideário bourdieusiano para nossas composições interpretativas, mas admitindo também novas formas de pensar a construção do *habitus* e seus desdobramentos na nova sociedade que se descortina tão multifacetada e polissêmica.

3.3 Transbordando os diques culturais: entre o culto e o popular

Em uma mesma rua suburbana de Araraquara, ouvem-se abafadamente as vozes vibrantes de Bruno e Marrone que contrastam com a plasticidade erudita de Chopin, que é executado na casa ao lado. O lirismo de “Olhos nos olhos” de Chico Buarque e uma canção caminhoneira de Roberta Miranda avizinham-se no mesmo arquivo mp3. E por que não uma parceria inusitadamente despretensiosa de Caetano, o guru tropical, e do *funk* erótico do Bonde do Tigrão?

Como entender uma comunidade cultural tão cooperativamente ativa que promove casamentos esdrúxulos do culto e do popular com larga ousadia? Como compreender os limiares dos capitais culturais? Como vasculhar *habitus* tão dissonantes?

Para que possamos entender essas novas comunhões culturais, carecemos de um aprofundamento de uma expressão de difícil definição: Cultura Popular. A Cultura Popular é a cultura do povo ou a cultura destinada ao povo? De acordo com Marilena Chauí em *Conformismo e Resistência: Aspectos da Cultura Popular no Brasil* (1989), os produtores da chamada Cultura Popular não a nomeiam como tal. Essa designação é

oriunda das camadas hegemônicas para classificar a cultura produzida pelas classes subalternas. Nesse sentido, o que devemos nos perguntar é qual extrato da sociedade define uma parcela da população como povo e quais são os critérios para tal definição daquilo que é popular e daquilo que não é.

No Brasil, fala-se, por exemplo, em música popular para designar todo campo musical que escapa da chamada música erudita, mas nem sempre compositores e ouvintes pertencem às chamadas “camadas subalternas” e sim à classe média urbana – se, no início deste século, os compositores mais conhecidos eram “lá do morro”, no final do século, grande parte da música popular é composta e ouvida por universitários. Em contrapartida, a chamada música sertaneja, (designação mais frequente para música caipira e para a moda de viola sob a influência de novos ritmos urbanos) corresponderia muito mais à ideia do popular como subalterno. Por outro lado, as composições mais admiradas pela população, “popular” são aquelas que costumam receber a qualificação pejorativa de kitsch [...]. Enfim, do ponto de vista oficial ou estatal, “popular” costuma designar o tradicional e o folclore. (p. 10)

Na linha de estudos de consumo e recepção, Canclini (2008c) nos apresenta um longo rol de reorientações simbólicas da pós-modernidade. O autor alerta-nos que “são escassos os estudos empíricos na América Latina destinados a conhecer como os artistas procuram seus receptores e clientes, como operam os intermediários e como respondem os públicos” (p. 99).

Para tanto, Canclini (2008c) toma alguns exemplos representativos desse fenômeno ao qual nos referimos como “transbordamento dos diques culturais”. O primeiro caso aludido é de Octávio Paz, um dos maiores críticos e ensaístas literários da América Latina. Ao papel de esteta, junta-se o papel de poeta. A posição de Paz na cena acadêmica das letras é uma das mais influentes e reverenciadas: “Paz é um protótipo do escritor crítico” (p. 101).

Na ocasião da exposição de Picasso realizada pelo Museu Tamayo na Cidade do México em 1982, Octávio Paz produziu um texto sobre o pintor espanhol para o catálogo da exposição. Como a Televisa, na época, havia comprado o museu, existia diariamente nos seus canais aparições das obras de Picasso, teses explicativas e *flashes* ao vivo diretamente da fachada do museu. Picasso virara notícia das massas. Ainda que o museu Tamayo quisesse lustrar a coroa de nobreza de Picasso na

presença da elite cultural, permitindo a entrada de vinte e cinco pessoas por vez, a população arrebanhava-se na entrada da exposição. As filas agigantavam-se e, em pouco tempo, o museu Tamayo transformou-se em centro comercial das massas, dispondo de barracas de *hot dog*, sanduíches “Tamayo”, doces e de vendedores ambulantes oferecendo pôsteres, camisetas e bandeirinhas com assinatura de Picasso. O artista canônico massificava-se.

Entretanto, Canclini (2008c) nos lança um dilema: seria a arte de Picasso destinada às elites ou às massas?

Os Picassos mostrados pela televisão revelam como certos opostos podem complementar-se, interpenetrar-se, confundir-se. O âncora do telejornal de maior audiência dedicou mais de dez minutos a divulgar a inauguração dos Picassos e recomendou o último número de *Vuelta* com o artigo de Octávio Paz sobre esse pintor. (p.104)

Em outras palavras, Canclini lança olhares cuidadosos para o fenômeno da massificação do erudito. Um grande monumento cultural, seja ele literário (como as obras de Paz), plástico (no caso de Picasso) ou musical (categoria sobre a qual nos debruçamos nesse trabalho), toda grande obra cultural pode transformar-se em espetáculo televisivo, visando aos espectadores populares.

Ainda que popularizado, Picasso não se ressentiu do status de cânone, pois há um discurso de autoridade universal que lhe conserva a aura. Segundo Paz, a magnitude de Picasso deve-se ao fato de que ele, ainda que em meio à balbúrdia da mídia e da publicidade, é capaz de preservar-se (CANCLINI, 2008c).

Não raro, encontramos, em terreno brasileiro, alguns exemplos de artistas cuja relação elite/popular também se faz complexa e contraditória. Um caso bastante recente é o do cantor e compositor Tom Zé que surge como uma das vozes mais proeminentes e alternativas da música popular brasileira nos anos de 1960, ganhando promoções internacionais a partir da década de 1990. De originalidade rítmica excepcional, Tom Zé aprende a gostar de música ouvindo rádio em sua cidade natal: Irará (BA). Decide, irreversivelmente, pela Música ao entrar para a Universidade da Bahia, em Salvador, onde teve aula com grandes mestres do dodecafonismo como

Hans Koellreutter. Na Universidade, aprendeu harmonia, contraponto, composição, piano e violoncelo.

Na década de 1960, irmanou-se a Gil, Gal, Caetano e Bethânia, com quem montou um grupo para os espetáculos “Nós”, “Por exemplo” e “Velha Bossa Nova e Nova Bossa Velha”. De astúcia e inquietude musicais inigualáveis, Tom Zé apresentou, em finais de 2008, sua leitura do aniversário de cinquenta anos da Bossa Nova. Com ironia e comicidade fina, o artista lançou o CD *Estudando a Bossa – Nordeste Plaza*. Em show homônimo, Tom Zé reforma melodias classicamente bossa-novistas, imprimindo nelas seu estilo peculiar.

Sabe-se que Tom Zé é um artista pouco voltado para os recursos midiáticos de divulgação, mas não é totalmente contrário a eles. Um caso curioso aconteceu em meados de 2007, quando o artista fez-se presente em um programa vespertino de público feminino, de nome *Pra você*, da rede Gazeta, apresentado por Ione Borges.

Além dos tradicionais quadros de culinária passo a passo e do bombardeio de novos produtos revolucionários dos patrocinadores (que incluíam desde aparelhos abdominais até multiprocessadores de alimentos), havia também o quadro musical diário, em que os artistas convidados, afora a (pseudo) apresentação de suas canções em *playback*, sentavam-se, confortavelmente, para entrevista, no suntuoso sofá devidamente posicionado num cenário plagiador de uma casa de campo, cujo fundo simulava janelas brancas emolduradas de flores. Para Tom Zé, convidado do dia, o ritual não foi diferente. Nada de grande alarde na chamada ou de programação especial dedicada ao importante conjunto de sua carreira. Tom Zé era apenas mais um dos artistas dentre os outros tantos que já se haviam apresentado ali. Como de praxe, após a apresentação em *playback*, lançou-se a aborrecível salva de palmas falsas de um auditório imaginado. Tom Zé apresentava-se, como sempre, com indumentária multicolorida, cujos recortes de seios e nádegas em tecido vermelho, figurativizavam, segundo ele próprio, a nudez dos índios brasileiros. Ione Borges, depois de cinco minutos de entrevista, perdera-se completamente frente às respostas que tergiversavam a história dos godos, ostrogodos, visigodos e bretões contada compulsivamente por Tom Zé. A intenção era explicar sua canção intitulada “O PIB da

Pib”, em especial os versos: “A grana da Europa bate na porta/ Doutor pouco importa que ela seja porca/ Vem o godo, o visigodo/ o germano/ o bretão/ Eita, globalização”.

E a fala de Tom Zé assemelhava-se a um monólogo interior ou a um fluxo de consciência desenfreado, que se distanciava cada vez mais do nível de captação da apresentadora. Ione chegou a declarar simplesmente: “Tom Zé, você é louco”. Finda a entrevista, o programa deu continuidade às suas atividades do quadro de artesanato. Alguns dias depois, destoando largamente da presença de Tom Zé, o programa contou com a apresentação do conjunto musical de pagode *Inimigos da HP*.

Como entender as novas formas de recepção cultural quando estas se encontram, irremediavelmente, subordinadas às estruturas midiáticas massificantes e massificadas? Canclini (2008c), ao desenvolver a questão da modernidade dos receptores, afirma:

Nos anos 60, o auge de movimentos democratizadores gerou a expectativa de uma arte que superaria seu isolamento e ineficácia vinculando-se de outro modo aos receptores individuais e mesmo a movimentos populares. O balanço pouco alentador dessas tentativas vai além de uma simples avaliação de suas conquistas. [...] Uma pergunta prática: é possível abolir a distância entre os artistas e os espectadores? E outra estética: têm valor as tentativas de reestruturar as mensagens artísticas em função de públicos massivos? (p. 136)

A essa pergunta, Canclini oferece algumas reflexões bastante profícuas e diz que, sobre esse assunto, conta-se mais com tentativas voluntaristas e iniciativas políticas do que com doutrinas teóricas estéticas. Um exemplo, por ele citado, é o da “contextualização pedagógica” das atividades culturais, bastante observável em galerias de arte, museus, exposições, apresentações teatrais, musicais e de dança. Os museus têm colocado cartazes explicativos e visitas monitoradas das exposições, às vezes, até oferecerem gratuitamente aparelhos audiovisuais para guiarem os visitantes e os instruírem sobre as obras. Muitos espetáculos teatrais e de dança contemporânea são, atualmente, seguidos de conversas ou fóruns de discussão com o público a fim de se proporcionar maior entendimento sobre o que se acabou de ver. A intenção é acabar com o monopólio do saber dos especialistas.

Problematizando ainda mais, Canclini (2008c) nos alerta sobre o predomínio da cultura escrita sobre a cultura visual nos países em que a virada para a modernidade passou pela mão da elite que supervalorizava o mundo das letras.

Na Argentina, Brasil, Chile e Uruguai, a documentação inicial das tradições culturais foi realizada mais por escritores – narradores e ensaístas – que por pesquisadores da cultura visual. Ricardo Rojas e Martínez Estrada, Oswald e Mário de Andrade, inauguraram o estudo do patrimônio folclórico e histórico nacional. Esse olhar literário sobre o patrimônio, inclusive sobre a cultura visual, contribuiu para o divórcio entre as elites e o povo. Em sociedades com alto índice de analfabetismo, documentar e organizar a cultura privilegiando os meios escritos é uma maneira de reservar para minorias a memória e o uso dos bens simbólicos. Mesmo nos países que incorporaram, desde a primeira metade do século XX, amplos setores à educação formal, como os que citamos, o predomínio da escrita implica um modo mais intelectualizado de circulação e apropriação dos bens culturais, alheio às classes subalternas, habituadas à elaboração e comunicação visual de suas experiências. (p.143)

No entanto, afinal, quais são os limites e as possibilidades dessa “pedagogia generosa”? Qual é o real impacto das tentativas educacionais de socialização de “boa arte” e “boa cultura”?

Compreender a eficiência das generosas tentativas democratizadoras requer um aprofundamento, antes de tudo, do que nomeadamente entendemos por sociedade do consumo.

Há uma diferença definitiva entre consumo e consumismo, já desenvolvida por Zygmunt Bauman em *Vida para Consumo* (2008). Enquanto o consumo é uma ocupação básica do ser humano, que tem por natureza atender às necessidades orgânicas ou culturais, o consumismo é um atributo da sociedade, imposto com alegações de que satisfará os desejos humanos “em um grau que nenhuma sociedade do passado pôde alcançar, ou mesmo sonhar, mas a promessa de satisfação só permanece sedutora enquanto o desejo continua insatisfeito” (p. 63). O consumismo aparece como um tipo de

[...] arranjo social resultante da reciclagem de vontades, desejos e anseios humanos rotineiros, permanentes e, por assim dizer, “neutros quanto ao regime”, transformando-os na *principal força*

propulsora e operativa da sociedade, uma força que coordena a reprodução sistêmica, a integração e a estratificação sociais, além da formação de indivíduos humanos, desempenhando ao mesmo tempo um papel importante nos processos de auto-identificação individual e de grupo, assim como na seleção e execução de políticas de vida individuais. (p. 41)

Na crista dessa ordem consumista, com a tecnologia abundante e a facilidade de trocas, encontram-se os jovens, que têm como ponto de convergência não mais a escola unicamente, mas também o mundo, que chega a eles pela rede. Eles buscam estar e permanecer à frente de tudo, à frente da tendência de estilo, no grupo referência, dos “pares”, e cuja aprovação ou rejeição traça a linha entre o sucesso e o fracasso (BAUMAN, 2008).

Entre as bases que alicerçam esse estilo e identidade, encontramos a música que, como já comentado em diferentes momentos deste trabalho, ganha um espaço cada vez maior na vida dos jovens, pelas facilidades de acesso e execução, além de ser um dos pilares que sustentam a formação dos grupos e de suas respectivas identidades que se desdobram em posturas e estilos de vida distintos.

A música é o instrumento mais incrivelmente veloz, sendo usado para reformulação dos conceitos de local, nacional e global (CANCLINI, 2008b).

São muito peculiares os efeitos e o impacto da música sobre a chamada era da globalização. Trata-se, pois, de uma relação de mão dupla: a música globalizou-se, mas o processo de globalização também se utilizou das vias musicais para o encurtamento das distâncias.

Os usos e as características da música têm-se transformado vertiginosamente desde a popularização da internet nos anos 1990 e ganhou configurações totalmente novas no início do século XXI, graças ao aumento da velocidade de conexão e à facilidade de acesso aos milhões de novos sites que habitam o *web*-mundo. O universo redimensionou-se.

Para o sociólogo argentino Canclini (2008b) “o local pode estar em outro lugar” (p. 60), ou seja, o lugar de nascimento de uma determinada atividade cultural, não representa, necessariamente, o local de morada eterna de tal atividade. Um exemplo desse fenômeno é a Bossa Nova, gênero mais escutado na Europa e nos Estados Unidos da América (em especial na cidade de Nova York) do que no Brasil. Estilos e

gêneros musicais viajam pelas vias da globalização, por meio da internet, de filmes e de seriados exibidos pela TV. Esses estilos e gêneros viajam a países vizinhos ou distantes e, quando enterram definitivamente suas raízes em território alheio, são adotados como práticas culturais naturais, incorporados definitivamente às vivências locais. O estrangeiro já não causa estranhamento.

Quanto ao escoamento desses gêneros, sabe-se que as megaempresas da indústria fonográfica (*majors*) Sony, Universal, EMI e Warner têm se preocupado muito com três movimentos que afrontam o monopólio de gravação, divulgação e venda. O primeiro deles é intercâmbio musical de pessoa para pessoa (*peer to peer*); o segundo movimento é o da famigerada e irreprimível pirataria; e o terceiro é o crescimento de produtoras locais independentes chamadas *indies*. As quatro *majors* gravadoras, estremecidas com o avanço das gravações independentes, iniciaram a compra desesperada dos catálogos das *indies* com a intenção de converter o local em universal. De acordo com Canclini (2008b), se comparadas às empresas musicais megalomaniacas, que promovem o casamento da música com qualquer coisa que lhes for lucrativamente positiva (videoclipes, comerciais de TV, marcas de roupa, revistas, etc.)²¹, as gravadoras independentes “representam os desenvolvimentos locais ou nacionais da criatividade e dos gostos” (p. 62).

As *indies* encontraram modelos alternativos de divulgação e venda em sites da *web* como *Myspace* e *Youtube*, que permitiu a elas maior intercâmbio musical e contato imediato com a reação do público. Tal movimento foi possível pelo barateamento de equipamentos musicais de gravação e de divulgação das músicas. Nos sites citados, o cadastramento e a divulgação das canções são gratuitos e permitem a exposição

²¹Elvis Aron Presley, nascido em janeiro de 1935 em Memphis e falecido em agosto de 1977, é ainda hoje um dos mais festejados cantores de todos os tempos, recebendo o título mundial de Rei do Rock. Além de cantor, foi famoso ator e exímio dançarino. Após 30 anos de sua morte, Presley ainda é o artista solo detentor do maior número de sucessos nas paradas mundiais. Ele é também o artista que mais lucra na atualidade, com a venda de bonecos, roupas, documentários, discos e livros comercializados pela Corporação Elvis. Mesmo com sua morte, canções foram relançadas em versão *remix*, é caso de *A little less conversation*, canção gravada em 1968 e remixada em 2002 por um DJ holandês, transformando-a num dos maiores sucessos daquele ano. Nessa versão a voz de Elvis permaneceu intacta, porém os arranjos foram completamente modificados, resultando em uma música com características eletrônicas contemporâneas muito consumida pelos jovens. Por isso, tal canção que havia sido trilha sonora de um filme do cantor em 1968, tornou-se novamente trilha de um exitoso filme de Hollywood: *Onze homens e um segredo*, além de ser utilizada como música de fundo para um comercial da Nike, referente à Copa do Mundo de futebol. Elvis Presley foi então redescoberto pelos jovens.

direta, sem intermediários, dos produtos culturais aos internautas, sujeitos partícipes da cultura consumista, sempre na busca incessante pelo novo.

Na mesma esteira de novas formas de interação musical, encontra-se uma das mais importantes invenções que empreendeu a popularização em larga escala do mundo da informação e do entretenimento: o formato mp3. Para melhor vislumbrar as questões que margeiam a utilização do aparelho tocador desse formato (também conhecido como mp3), faremos uma discussão acerca dessa nova revolução tecnológica, bem como seus impactos e implicações na cultura jovem.

3.4 Mp3: a revolução do ato de escutar

Segundo Sérgio Teixeira Júnior, em *MP3: A revolução da Música Digital* (2002), a invenção do fonógrafo, em 1877, abriu uma nova e estimulante possibilidade. Pela primeira vez, foi possível capturar o som, trazê-lo do éter para o mundo físico. As gravações transformaram para sempre a maneira de ouvir e produzir música. No entanto, a partir do século XXI, já não se sabia até quando o ouvir música estaria ligado à indústria fonográfica.

As buscas científicas e a ousadia da juventude combinadas deram origem à nova invenção, que mais uma vez revoluciona o que entendemos por música (TEIXEIRA, 2002).

Na década de 1980, é lançado nos Estados Unidos o CD ou *Compact Disc*. Esse novo formato libertou a música do suporte físico. O CD fez grande sucesso e o medo de resistência à mudança foi logo esquecido, uma vez que a aceitação do novo formato foi volumosa. Graças à leitura a laser, que permitia um novo jeito de se ouvir música sem chiados e distorções, os consumidores oitentistas correram às lojas, visando substituir suas coleções de vinil por *Compact Discs*.

Apesar de todo o sucesso de som cristalino, o CD apresenta uma limitada capacidade de armazenamento de arquivos. Já no ano de 1988, estudiosos da tecnologia buscavam meios mais eficientes para armazenagem dos *bits*. Na cidade canadense de Ottawa, 27 pesquisadores se reuniram com o objetivo de criar um padrão na compressão digital de áudio e vídeo que pudesse ser usado por todos, da

comunidade acadêmica à indústria de eletrônicos. Nas palavras de Teixeira (2002), nascia ali o *Moving Pictures Experts Group* (Grupo de Especialistas em Imagem em Movimento) ou simplesmente MPEG.

A pesquisa foi dividida por áreas de especialidade, pois a ideia era aproveitar o conhecimento adquirido de cada um dos participantes. Após quase dez anos de pesquisas, em 1995, é criada a extensão de arquivo mp3 para designar os arquivos codificados de acordo com as normas *MPEG-1 Layer III*. Tal arquivo permite comprimir sons, deixando-os até dez vezes menores, para a gravação em um meio físico, mantendo sua alta qualidade.

Essa nova tecnologia, tão sonhada pelo grupo de especialistas, capaz de promover a alta compressão de arquivos, conseguiu facilitar o trânsito da música, primeiramente pela internet. Atualmente, com esse arquivo comprimido, torna-se possível o envio, a troca e a cópia de arquivos de música pela rede. A internet que permitia até então a comunicação instantânea, o acesso às notícias do mundo todo e transações financeiras, dentre outras facilidades, contornou definitivamente seus meios de atração ao permitir o fácil acesso às músicas de todo o mundo.

Conforme Nestor García Canclini (2008b), em sua obra *Leitores, Espectadores e Internautas*:

Para os internautas, as fronteiras entre épocas e níveis educacionais se esfumam. Apesar de que na web continua havendo brechas, tanto nos modos de acesso como na amplitude e heterogeneidade de repertórios aos que chegam a setores diversos, ao navegar ou “googlear” textos e imagens de diferentes épocas, a cultura dos que são vizinhos e a dos que estão distantes tornam-se espantosamente acessíveis. “Familiarizaram-se”. (p. 52)

As fronteiras, como denota o autor, vão desaparecendo em detrimento de uma única aldeia, que troca livremente seus produtos culturais. A liberdade e a facilidade de estabelecerem-se tais trocas proporcionam a familiaridade cultural mesmo entre os povos mais distantes fisicamente, pois dentro da rede somos todos vizinhos.

Assim, o mp3 permite a fácil difusão da música pela internet, porém esse formato não se restringe somente a esse meio virtual. Para a comodidade dos ouvintes ecléticos, que gostam de levar consigo uma infinidade de músicas e artistas, surge o

tocador de mp3, aparelho eletrônico que substitui o tocador de *compact disc*. Prima-se pelos lemas contemporâneos da portabilidade e da miniaturização das mídias. O mp3 *player*, apesar de muito pequeno, permite armazenar uma grande quantidade de arquivos de música, variando, de acordo com o modelo, de cem a vinte mil canções em único aparelho.

A grande oferta de músicas e a facilidade em acessá-las e carregá-las geram um fenômeno na organização da cultura jovem e reforçam o consumismo, gerando, por sua vez, transformações na recepção musical do jovem, conforme já fora salientado.

Assim, acreditamos ser relevante buscar a compreensão dessa nova relação do jovem com a música, a partir da análise do gosto e dos meios de escuta utilizados. O recorte dado à relação gosto/classe social torna-se pertinente, pois nos dá a dimensão do quanto os jovens estão expostos e vulneráveis (ou não) a esse mundo de relações rápidas e consumistas.

3.4.1 A descoletivização do escutar

O loteamento do espaço sonoro²² é um fato notável. Em espaços públicos, lojas, restaurantes, supermercados, shoppings, escutamos música, um adereço obrigatório. Ela é imposta como um pano de fundo para toda a coletividade. Entretanto, o aparelho mp3, nos critérios de suas especificidades, parece corroborar esse processo no âmbito individual: loteia-se o espaço sonoro singularmente. E a escola, local por excelência de integração dos jovens, passa a ser invadida pela música (ouvida agora individualmente e não coletivamente), durante um de seus momentos de convivência mais importantes: o intervalo.

O ato de ouvir música passou por inúmeras modificações ao longo da história, tanto do ponto de vista da recepção quanto do ponto de vista dos meios e das mídias. Para que um cidadão do século XVIII pudesse saber das últimas tendências musicais, pudesse ouvir as composições dos artistas mais festejados pelo público ou deleitar seus ouvidos com as mais belas vozes líricas, teria, necessariamente, que se deslocar

²² CURTÚ, A.B.; VALENTIM, L.M.S. Da criação à produção e da fruição ao consumo musical: a padronização de elementos estéticos pela indústria cultural. In: BERTONI, L.M.; VAIDERGORN, J.(Orgs.). Indústria cultural e educação: ensaios, pesquisa, formação. Araraquara: JM, 2003, p. 81-98.

a uma casa de ópera ou assistir a uma apresentação camerística. E para que pudesse apreciar as canções favoritas, confortavelmente em casa, alguém da família, em especial as mulheres, eram musicalmente formadas desde muito jovens. Aprender a executar o piano era, para elas, tão importante quanto à formação para as costuras.

Portanto, os ambientes de execução e de audição musicais eram espaços abertos a mais de um par de ouvidos, espaços coletivizados para e pela música. Esta exercia uma função agregadora, uma força de coesão coletiva, uma vez que o exercício da audição acontecia, majoritariamente, em ambientes grupais.

Ao longo da história das mídias, tendo em vista o alargamento tecnológico das técnicas de reprodução musical, os meios destinados ao exercício da escuta sofreram grandes modificações. Com o advento do *Walkman*, tocador de áudio portátil pertencente à Sony, em 1979, os hábitos musicais transformaram-se definitivamente. O ato de ouvir individualiza-se. O *Walkman* original foi criado pelo coordenador do setor de áudio da Sony para um dos sócios da empresa, Akio Morita, que queria escutar ópera durante seu trabalho desgastante. Na sequência, surgiu o *Discman*, também criado pela Sony. Tratava-se do primeiro leitor de *Compact Disc* portátil, que entrou no mercado para substituir o obsoleto *walkman*. O *Discman* destacou-se no cenário das mídias, causando grande frisson e altas vendas, mesmo com preços altíssimos. No fim da década de 1990, o aparelho popularizou-se e passou a ser um item presente na maioria das mochilas juvenis. Contudo, seu reinado durou pouco. O aparelho de mp3 superou seus ancestrais tanto no quesito da portabilidade, por serem muito menores e mais leves, quanto no quesito tecnologia, por carregarem muito mais músicas, além de consumirem menos energia elétrica (problema já sanado com o surgimento das baterias recarregáveis).

Não nos interessa aqui discorrer pormenorizadamente sobre a genealogia das mídias atuais, mas o que se pretende salientar é a mudança, sem precedentes na história das mídias, que a portabilidade (por meio da invenção do *Walkman*) exerceu para o processo de individualização do ato de escutar.

Assim sendo, o mp3 deve ser entendido para além da mera revolução tecnológica. Essa tecnologia reorganiza o espaço de interação dos homens, eliminando

em altas proporções a coletivização do ato de ouvir. O indivíduo aliena-se de seu entorno sonoro.

3.5 A materialidade e a imaterialidade da música

A obra intitulada *O Futuro da Música com a Morte do CD*, de Irineu Franco Perpétuo e Sergio Amadeu da Silveira, lançado em 2009²³, apresenta-nos algumas considerações bastante luminosas com relação à materialidade das vias de escuta musical. Cumpre salientar que a forma da materialidade repercute diretamente sobre seu conteúdo.

Logo no prelúdio da obra, Perpétuo faz uma pertinente analogia do processo de transformação das mídias e confere a este uma importância distinta das demais transformações na materialidade da escuta. Segundo o crítico musical, a paisagem atual reestrutura o "próprio paradigma de circulação dos bens culturais":

Eu não tenho informação exata sobre o que aconteceu com as vendas de máquinas de escrever quando os computadores começaram a se disseminar pelo planeta, mas imagino que seus números contariam uma história muito similar às cifras de negociação de CDs que andaram me caindo nas mãos ultimamente. Bem, talvez [...] estejamos simplesmente vivenciando uma troca de paradigma não na audição, mas na distribuição do som gravado. Fala-se muito no crescimento das vendas de música digital; porém, o que parece estar em questão, aqui, é menos o CD como suporte físico do que sua condição de protagonista e sujeito único da difusão de música no planeta. É nesse sentido que nos soa legítimo falar na "morte" do CD. Porque talvez não estejamos simplesmente diante de mais um período de substituição de formatos, em que o CD, depois de tomar a primazia do vinil, estaria cedendo seu lugar ao, digamos, MP3. O cenário atual parece consideravelmente mais complexo, colocando em xeque o próprio paradigma de circulação global de bens culturais. (PERPÉTUO, SILVEIRA, 2009, p. 08)

Outro fator a ser considerado com ênfase é a arrasadora biblioteca global, infinita e irrefreada: a internet. Isso causa derivações substantivas para a música,

²³ Vale lembrar que não por acaso o livro encontra-se integralmente disponível na internet no endereço eletrônico <http://www.futurodamusica.com.br>. A obra é um compêndio de textos que versam sobre o fim da ditadura do cd e as novas redes de compartilhamento. Maestros, jornalistas, escritores e músicos assinam os artigos.

[...] pois, se com o CD digitalizou-se o som gravado, hoje em dia, é todo o acervo cultural da humanidade que se encontra em vias de estar digitalizado, na internet. (PERPÉTUO; SILVEIRA, 2009, p. 08)

De acordo com Sergio Amadeu Silveira no artigo “A música na época de sua reprodutibilidade digital”, a influência de um elemento externo, a internet, no arranjo da produção musical causa consequências nunca antes presenciadas. Como efeitos mais marcantes, podem-se constatar os fenômenos da massificação das músicas e da horizontalização das relações entre músico e público. Esse diálogo, mediado pela linguagem digital, confere um poder inimaginável tanto aos músicos quanto ao público, e retira da indústria fonográfica o seu colossal poder de intermediação e limita sua força na demarcação de quem pode ou não fazer sucesso. E não apenas isso: a contextura digital ampliou enormemente os sítios da diversidade estilística da música, fato que não ocorreu com formas de reprodutibilidade analógicas.

Nunca foi tão fácil reproduzir uma música. Em nenhum outro momento da história, as pessoas tiveram tamanho acesso às gravações sonoras. A distribuição da música nas redes digitais permitiu que artistas desconhecidos pela indústria fonográfica pudessem expor sua produção para milhares de pessoas, ultrapassando os limites impostos pelos controladores do mercado de bens artístico-culturais e pela indústria do entretenimento. Um dos fenômenos mais impressionantes da digitalização foi a ampliação da oferta de bens musicais na internet, resultante da crescente facilidade de gravar, editar e divulgar um álbum a custos baixíssimos. As barreiras de entrada para atingir milhares de fãs estão sendo gradativamente reduzidas. [...] A atividade de intermediação da cultura está sofrendo um processo de desgaste e mutação. A indústria fonográfica e os controladores das grades de veiculação musical nos rádios e TVs agora enfrentam as redes P2P, os *blogs*, os *videologs*, o *YouTube* e os *audiocasts*. Na mesma rede em que baixam suas canções preferidas, os amantes da música podem consultar quem são os novos talentos não somente lendo os blogs das pessoas em que confiam, mas também indo até os sites dos músicos e bandas que pretendem conhecer. Podem acessar as comunidades de fãs de um músico nas redes de relacionamento, mesmo que nunca ninguém em sua cidade, estado e até país já tenha ouvido falar nele. Esse é mais um elemento que compõe um cenário bem distinto do anterior à expansão das redes informacionais. (PERPÉTUO, SILVEIRA, 2009. p 27-28)

Para tanto, Irineu Franco Perpétuo traz à baila a obra de André Malraux intitulada *O Museu Imaginário* (1947). A partir do incrível universo malruciano, é possível

compreendermos a era da reprodutividade técnica. É curioso e quase incrível pensar o papel que os museus tiveram ao inaugurarem uma relação totalmente nova entre o espectador e as obras de arte. O museu, como instituição social de socialização da arte e da ciência, existe a menos de dois séculos. Esse espaço impõe uma discussão de cada uma das representações do mundo nele reunidas, uma interrogação sobre o que, precisamente, as reúne.

No livro *O Museu Imaginário*, publicado em 1947, o escritor francês André Malraux celebra um fato que, para nós, hoje parece banal, mas, naquela época, constituía inovação técnica nada desprezível: o livro de arte, a oferecer a qualquer um, seja ele estudante ou simplesmente um leigo interessado, o acesso a uma gama de obras maior do que o acervo de qualquer museu – e jamais disponível anteriormente na História. Se, no séc. XIX, um gênio como Baudelaire teorizava sobre estética sem jamais ter tido a oportunidade de ver as obras primas de El Greco, de Michelangelo ou de Goya, graças às reproduções presentes nos livros de arte, esses grandes mestres de repente estavam à disposição de todo. Abria-se, assim, um enorme Museu Imaginário, no qual era possível comparar, refletir, confratar e (suspeito que Malraux só não usou o termo porque ele ainda não existia) remixar as criações que formam o cânone artístico da Humanidade. Se o livro de Malraux trata apenas das artes plásticas, as ferramentas da cultura digital permitem que se fale de um Museu Imaginário em todas as áreas da criação artística. As novas tecnologias tornam possível o armazenamento, acesso e compartilhamento do Museu Imaginário das artes plásticas, do cinema, da literatura – e da música. A pergunta é se o acesso a esse museu será franco e irrestrito, ou se os velhos mercadores de CDs irão se converter em seus porteiros, cobrando a quantia que lhes der na telha pelo bilhete de acesso. (PERPÉTUO; SILVEIRA, 2009, p. 08)

Os elementos constitutivos da música e das artes em geral sofrem mudanças que se configuram numa “relação intrínseca com a evolução técnico-social dos meios de comunicação” (p. 28). A questão que se coloca é que essa agitação tecnológica é incorporada ou rejeitada pelos grupos sociais justamente porque não é neutra socialmente. O que buscamos aqui é entender o impulso que a recepção, a produção e a distribuição têm ganhado pela digitalização dos bens simbólico-musicais em um panorama de internacionalização cultural.

Entretanto, as criações musicais estão se digitalizando há pouquíssimo tempo. Certamente, os efeitos da interatividade das redes e da

mobilidade comunicacional mal começaram a influenciar as criações e os diversos estilos. As bandas de garagens ainda seguem um ritmo inventivo a partir de um mundo industrial, apesar de seu caminho já ser evidentemente digital. É interessante notar que o digital devolve à música a ubiquidade que sempre a caracterizou e que o mundo industrial, com suas finalidades mercantis, tentou esconder. A música nunca dependeu do aqui e do agora. O artista genial ou o intérprete fantástico, sim. O ato mágico do criador reproduzindo com suas próprias mãos a música que emociona é o que leva milhões de pessoas aos shows e concertos. Ver e ouvir reproduções em casa é uma prática cotidiana que não abalou, ao contrário, ampliou o encontro presencial que reconstitui o momento criador do *hic et nunc*. Mas a música sempre pôde ficar armazenada na mente das pessoas que a ouviram uma única vez. A música sempre pôde ser reproduzida por tantos quantos a apreciaram ao mesmo tempo e em lugares distintos, independentemente de aparelhos de reprodução e técnicas de reprodutibilidade. (PERPÉTUO; SILVEIRA, 2009, p. 29)

De fato, a forma de execução, o extrato físico da reprodução faz muita diferença para ouvidos mais exigentes, para os ouvidos pouco ingênuos. Esse seria o caráter tangível e material da música, ou seja, seus meios e suportes de reprodução ou execução. Dito com outras palavras, pode-se ouvir Chopin na Sala São Paulo, sentindo a vibração das cordas do piano, ouvindo a essência do som no ar, ou pode-se deleitar os belíssimos noturno executados por Arthur Rubinstein, universalmente conhecido como maior intérprete de Chopin, bastando fazer o *download* das execuções do virtuoso pianista polonês e ouvir no mp3. Os mais puristas prefeririam ainda o bom e velho vinil²⁴.

²⁴ Sobre o papel simbólico do vinil, conferir “O CD morreu? Viva o vinil!” de Simone Pereira de Sá (In: O futuro da música com a morte do CD). A autora defende que os amantes do vinil lutam contra tendências homogeneizadoras da cultura de massa. Segundo ela, os “consumidores apaixonados, muitos deles envolvidos com música profissionalmente [...] apostam numa experiência diferenciada, não massiva, de escuta. E, nesse sentido, o interesse pelos toca-discos e pelo vinil passa pelo lugar diferenciado, raro, exclusivo que esses objetos ocupam hoje no circuito de produção, circulação e consumo – remetendos-nos à discussão sobre a noção de distinção proposta por Bourdieu (2007). Pois, ao analisar o campo da arte, o autor entende as categorias envolvidas na apreciação estética nos termos de um capital específico, adquirido ao longo da vida familiar e cultural – chamado de capital cultural (Bourdieu, 1983) – e que supõe disputa simbólica. Nesse sentido, a noção de capital cultural objetivado do autor, que se refere especificamente aos bens culturais/materiais adquiridos por um indivíduo, garantindo-lhe status dentro do grupo, é bastante útil para compreendermos o lugar dos discos de vinil nessa discussão dos consumidores. Os discos são, pois, primeiramente, elementos de distinção dentro de um universo com tendências homogeneizantes como o da música massiva. Entretanto, o ponto que eu gostaria de ressaltar é o de que toda essa “construção cultural” do par disco e toca-discos será mediada pelas suas qualidades materiais e é a partir da materialidade que a paixão do colecionador é justificada. Mais especificamente, a partir da sugestão de Yochim e Biddinger (*apud* PERPÉTUO, SILVEIRA, 2009)

No entanto o caráter de onipresença da música não ocorre somente pela materialidade tão amplamente compartilhada, mas fundamentalmente pelo seu caráter oposto: imaterial e intangível. “Enquanto um CD se desgasta pela ação do tempo, a música nele contida pode ser considerada velha, fora de moda, mas jamais poderá perder suas qualidades com o uso” (PERPÉTUO; SILVEIRA, 2009, p. 31). Em outros termos, a perenidade da música repousa em sua imaterialidade.

Essa imaterialidade é herança simbólica assegurada pela transmissão cultural:

Como bem informacional, a música é semelhante a um conjunto de bens intangíveis, como os famosos sinais do mercado, qualquer história ou conto, as equações matemáticas, os algoritmos e, contemporaneamente, até mesmo os softwares. **É preciso separar claramente todos os bens informacionais dos suportes que o carregam.** As informações, por não terem existência tangível, podem ser reproduzidas em outros suportes [...] Como ideia, como combinação de informações, a música não tem rivalidade no uso; assim, sempre pôde ser copiada infinitamente. Antes da existência dos meios de reprodução técnica da música, existiam canções e melodias que eram memorizadas, ou seja, armazenadas nas mentes dos ouvintes para serem reproduzidas depois, quantas vezes fosse necessário ou desejado. Enquanto o uso de qualquer bem material o desgasta até levá-lo à inutilidade, uma canção pode ser executada milhões de vezes e continuar tão íntegra quanto no momento de sua criação ou primeira execução. **As características típicas da música como bem imaterial**

podemos organizar essas qualidades em três categorias: superioridade tátil, sônica e estética (de design) do vinil e dos aparelhos de reprodução.

I - QUALIDADES TÁCTEIS: Vinil – “Calor”; durabilidade; “mais palpável”; “você pode sentir a música no seu corpo”; “contato com a bolacha”; “arranhões remetem a uma certa humanidade do disco”. Toca-discos – Para os colecionadores, “você participa mais da criação da experiência da música, tirando e colocando discos; equalizando, aprendendo a lidar com a máquina”; “ver a música vir do aparelho”. Para os DJs, “ter mais controle”; “é possível encontrar os pontos certos para a mixagem”; “aparelhos dispõem de mecanismos que permitem efeitos essenciais para a arte do Dj”; “motor dos bons toca-discos (tal como a *Technics*) suportam o ‘vai e vem’ de técnicas como o *scratch*”; “evita vibrações desnecessárias”.

II - QUALIDADES SÔNICAS: Vinil/Toca-discos – “menos compressão”; “sons graves podem ser mais audíveis”; “som orgânico”; “autenticidade sonora”; “mais fiel à fonte original”.

III - QUALIDADES ESTÉTICAS (DE DESIGN): Vinil – “design das capas”; “encartes”; “capas que podem ser exibidas como pôsteres”; “simplicidade do design”; “tamanho adequado”. Toca-discos/discos – “fazem parte da imagem do DJ”; “é bonito”.

Repetindo, o ponto a destacar, então, é o de que é a materialidade desses artefatos que faz a ponte para a experiência diferenciada com a música. São, pois, as qualidades materiais que permitem a esses colecionadores ter uma relação de escuta aprofundada e exclusiva, vista por eles como *cool* – chique, bacana esteticamente e sonoramente satisfatória e superior aos CDs e tocadores de MP3 (no caso, dos DJs). Nesse sentido, até mesmo quando a “conexão com o passado” é mencionada como importante, o que está em jogo não é a nostalgia, entendida como um retorno “acrítico” ao passado, mas a intensidade da experiência, que permite o link com outras pessoas, lugares e momentos (p 64-66).

é que a tornam um dos bens informacionais de maior impacto cultural. Sua fonte inspiradora está assentada em um conjunto de elementos comuns. O músico cria sobre um sistema de ideias, de conhecimentos, de linguagens que são uma herança comum, transmitida pela sociedade de modo formal e informal, no cotidiano da convivência. Bens informacionais, ao contrário dos bens materiais, ao serem utilizados, geram aperfeiçoamento e inspiram recriações. (PERPÉTUO; SILVEIRA, 2009, p. 30, grifos nossos)

Ao ensejo da imaterialidade da música, acreditamos ser válido também tratar aqui da difícil questão da apropriação privada. Para restringir o acesso à música, e para negá-la como patrimônio cultural humano, basta prendê-la à sua materialidade, ao seu meio físico por meio dos direitos autorais. Assim, a propriedade da música:

[...] se dá pela capacidade de negação de acesso. Sua base e fonte são a cultura, a linguagem e a herança transmitida pelos meios de conhecimento. Exatamente por isso, são práticas comuns e não se prestam perfeitamente à privatização. **Para negar o acesso à música, é preciso tentar transformá-la em um bem material.** É preciso buscar fundi-la ao seu suporte. Em sociedades cuja comunicação é oral, não existe sentido algum na propriedade privada de ideias e na tentativa de individualização da produção cultural. **É preciso prender as informações, as ideias e os bens simbólicos aos seus suportes para se conseguir separar uma ideia do todo de uma cultura.** (PERPÉTUO; SILVEIRA, 2009, p. 33, grifos nossos)

Christopher May citado por Silveira, estudou os debates da propriedade, partindo da questão da terra, sobretudo tomando o legado de Hobbes e Locke. Há dois argumentos fundantes até hoje utilizados para explicar a apropriação dos bens materiais: a justificativa econômica e a moral. No que tange o aspecto econômico, o que se prega é que a melhor maneira de disseminar um bem escasso, insuficiente, é por meio do mercado. Basta definir o dono e o preço de um bem. Já o argumento moral, de origem lockiana e contratualista, pronuncia que aquele que trabalha e age transformando a natureza tem o direito natural de propriedade. A justificativa de Locke defende que todo homem já nascia com dois direitos: o da liberdade e o da propriedade privada. Entretanto, a propriedade intelectual de bens simbólicos admite outros contornos, culminado até em doutrinas absurdas sobre a criação:

Se esses bens não são escassos, como justificar que a melhor forma de mantê-los e distribuí-los é através da apropriação privada? A

justificativa principal é outra e deixa de centrar-se no melhor modo de distribuição e passa a basear-se no **ato da criação**. Assim, a **propriedade sobre ideias e bens artísticos é justificada como sendo essencial ao processo de criação**. Trata-se de um incentivo indispensável ao criador. Com o avanço do capitalismo, o argumento vai se alterando e a propriedade intelectual é apresentada como a própria causa da criação, ou seja, sem ela, o processo criativo estaria fadado a um completo colapso. Desse modo, durante o séc. XX, **proliferou-se a doutrina de que a fonte da criatividade é econômica, não está na tradição, nem na cultura, nem nas motivações pessoais de reconhecimento**. Mesmo assim, o próprio sistema político jurídico nos países centrais do capitalismo sempre diferenciou as ideias das coisas, principalmente no que diz respeito à extensão no tempo do direito de alguém ser dono de um bem intelectual. **Isso porque, apesar da doutrina que colocava a origem da criação nos incentivos da apropriação privada, todos sabiam que a fonte do conhecimento estava no acesso ao conhecimento anteriormente acumulado**. A criatividade em uma área qualquer dependia do livre acesso ao conhecimento sobre a mesma. A criação nas artes, incluindo a música, dependia do fluxo de informações entre o passado e o futuro. Ninguém concordaria em permitir que um editor ou uma gravadora controlasse indefinidamente o uso de uma fonte de ideias, ou melhor, de uma fonte de criatividade. Isso alteraria completamente o avanço das ciências e das artes. (PERPÉTUO; SILVEIRA, 2009, p. 34, grifos nossos)

Com a maximização do espaço digital de comércio e comunicação, a indústria da música sentiu as consequências econômicas desse novo padrão de negócios. Esse processo pode ser equiparado ao

[...] processo de privatização das terras comuns nos fins da Idade Média, os chamados cercamentos de hoje consistem em ampliar as formas e a extensão da propriedade sobre os bens culturais e do conhecimento. Os novos cercamentos serão realizados no ciberespaço. (PERPÉTUO; SILVEIRA, 2009, p. 35)

Os cercamentos culturais do ciberespaço transformaram a forma e o conteúdo da escuta. De acordo com Alejandro Piscitelli (*apud* PERPÉTUO; SILVEIRA, 2009)

[...] a indústria discográfica foi para o som o que Gutenberg havia sido para o texto, com um agregado: a maquinaria musical transformaria a música em credo das culturas populares urbanas e em fórmulas rituais de consumo massivo. (p. 33)

A sofisticação do mercado da música tem gerado cifras bilionárias que visam à padronização de gostos e à massificação estilística. Por depender de instrumentos custosos de reprodução, a indústria fonográfica forjou-se como um intercessor imperioso e sistematizador entre os músicos e o público. Nesse período, que se deu por quase todo o século XX, a ligadura entre a música e seu suporte analógico quase nos fazia olvidar que, como um legítimo bem simbólico, imaterial e descorporificado, a música possui elementos inteiramente distintos dos bens materiais e, por isso, sua apropriação é totalmente diferente.

Tudo indica que a história segue o seu caminho de transformações. Velhos estilos e modos de produzir arte estão sendo substituídos, parcial ou totalmente. A criatividade se amplia quanto mais livre é a incorporação de novos criadores. As redes digitais ampliam o terreno da criatividade ao resgatar a importância das práticas recombinantes como vitais para a criação tanto quanto o culto da originalidade. A comunicação em redes informacionais é o vetor das mudanças na distribuição e na interação da música. Por sua vez, tais mudanças afetam decisivamente os modos de criação e as relações de propriedade e de autoria consolidadas em um mundo controlado pela indústria cultural. Os intermediários da cultura estão se tornando cada vez mais desnecessários com a expansão das redes digitais. (PERPÉTUO; SILVEIRA, 2009, p. 46)

Por fim, cumpre ressaltar a nova moralidade nascente nos sítios virtuais. O código de autoria individual, da propriedade privada e o estreitamento entre fãs e músicos são elementos em processo de intensa transformação no âmbito do ciberespaço cultural. A ideia de autoria tem sido substituída pela ideia de co-produção e pelo ânimo participativo, pelo fim da noção de espectador passivo e inerte. Ainda que essa participação ocorra de maneira assimétrica, ela é, indubitavelmente, a mais forte tendência que insurge das conexões internéticas. Henry Jenkins (*apud* PERPÉTUO, SILVEIRA, 2009) afirmou que

[...] o momento atual de mudança midiática está reafirmando o direito das pessoas comuns de contribuir ativamente com a sua cultura. Em uma cultura da convergência, todos são participantes, ainda que com diferentes status e graus de influência. (p. 138)

A música que sobreviveu à indústria fonográfica, também sobrevive ao fim do paradigma do CD, até então, uma importante mola propulsora da vida musical. Os

jovens escutam música não obstante a morte do CD, pelo contrário, intensifica-se a possibilidade de escuta e troca de músicas. Portanto, a imaterialidade da música, a revolução do ato de escutar provocado pelas novas tecnologias e o hibridismo cultural geram novas práticas culturais em torno música. Lahire (2006) faz a constatação de um novo *modus vivendi*, de um novo arranjo, de novas feições e confecções dos gostos e das práticas culturais, práticas essas que, no cenário contemporâneo, lançam seus vetores para várias direções.

4 SOBRE A PESQUISA EXPLORATÓRIA

Na tentativa de visualizar de maneira concreta os problemas levantados até aqui e entender as questões que compõem o gosto e as diferenças culturais entre os jovens de diferentes classes sociais, propomos o levantamento de dados observáveis, em outras palavras, a ida a campo. Na ocasião do presente trabalho, optamos pelo recurso metodológico da pesquisa exploratória como parte integrante da pesquisa teórica basal e como o estudo amostral²⁵. A pesquisa exploratória constitui parte de um estudo central. Uma das características mais marcantes da pesquisa exploratória diz respeito à peculiaridade das perguntas lançadas ao problema de pesquisa. Nossa intenção não foi a de impelir forçosamente um questionário preestabelecido aos moldes teóricos já delineados. Pelo contrário, optamos por essa via metodológica, pois acreditamos ter a capacidade de rastrear e sondar em muitos aspectos determinado interesse. Segundo Babbie (1986), grande parte da investigação social é conduzida para explorar um tema, a fim de proporcionar um início, uma familiaridade com o assunto. Esse propósito é típico quando um investigador está estudando um novo interesse ou quando o objeto de estudo em si é relativamente novo e não estudado. Temos então, como método referencial, a abordagem exploratória, com caráter de abertura para uma problemática de um campo para futuras pesquisas e tem um sentido ergódico²⁶. É uma mostração, como dizem os fenomenólogos, e não uma amostragem.

Resumindo os propósitos centrais da pesquisa exploratória, Babbie (1999) diz que esse tipo de estudo é mais tipicamente cabível quando voltado a três intentos. O primeiro é o de simplesmente satisfazer a curiosidade do pesquisador e do anseio de melhor captação do tema; o segundo propósito da pesquisa exploratória visa a testar a viabilidade e eficácia do estudo; e finalmente desenvolver os próprios métodos que serão empregados.

Outro dado significativo é que a pesquisa exploratória objetiva apreciar as variáveis do estudo tal como se oferecem. De tal modo, esse estudo tem uma concepção distinta da maioria dos estudos mais tradicionalmente utilizados. Isso

²⁵ Amostral entendido como um parâmetro, base de sondagem.

²⁶ Trabalho “trabalhoso” futuro. Algo que leva a um ato ou evento futuro, a uma “escuta da coisa”, segundo DEVEREUX (1980) e PAULA CARVALHO (1988).

acontece, fundamentalmente, pelo fato de a coleta de dados consubstanciar-se como uma pré-pesquisa, anunciada a fim de se obter um universo informativo, buscando refletir genuinamente os componentes mais emblemáticos do interesse de pesquisa. Portanto, o estudo exploratório evita inclinações enviesadas no repertório que se pretende conhecer, escapando de possíveis influências prévias de percepção e de ótica pessoal do pesquisador e, conseqüentemente, obtendo-se um melhor resultado final.

Com o aprimoramento dos dados, esse recurso de pesquisa auxilia no incremento teórico e em possíveis correções de rota das hipóteses. Nesse sentido, a pesquisa exploratória induz o pesquisador, amiúde, a desvendar novos enfoques, facetas, reverberações e até novas terminologias, contribuindo, não raro, para que novas incorporações teóricas sejam feitas. Isso significa que o pesquisador consegue imperceptível e sutilmente controlar seu través pessoal.

Adotando-se essa metodologia, tornou-se possível reestruturar questões lançadas aprioristicamente, construindo-se novas perguntas com base no corpus de informação que emergiu do próprio grupo estudado.

Outro aspecto que julgamos relevante é a versatilidade que a pesquisa exploratória confere aos dados. O estudo exploratório permite aliar a feição qualitativa das informações e posteriormente quantificá-las. Tal agregação equilibrada desses dois polos metodológicos (qualitativo e quantitativo) confere um caráter de complementaridade, permitindo melhor compreensão do fenômeno estudado.

Quanto à esfera operacional da pesquisa, por ser o estudo exploratório um *continuum*, partimos de uma situação de pouco ou qualquer conhecimento do universo de respostas, e pretendemos alcançar a condição de um conhecimento mais legítimo possível desse mesmo universo. Cada etapa avançada apoiou-se nas derivações da etapa anterior. Vale salientar que nesse modelo não existe um número previsto e determinado de etapas.

Adotamos primeiramente a elaboração de um questionário ajustado à realidade, que foi aprimorado ao longo da relação com o campo e com os sujeitos da pesquisa. O questionário final é produto de muitas ponderações. Convém indicar que, devido à pesquisa exploratória, ele incorporou as vantagens das questões abertas, buscando

contribuir para que se conhecessem melhor as peculiaridades do grupo estudado e, assim, delinear com eficiência o tamanho amostral.

No segundo estágio, identificamos e categorizamos certas variáveis independentes mais complexas, pois o material colhido foi abundante e bastante diversificado, ficando difícil perceber-se uma linha condutora.

O sistema classificatório pode ser observado no estudo dos gráficos com itens que possibilitam melhor visualização e foco de análise. Sabemos que à medida que a pesquisa se torna mais claramente focalizada, o pesquisador pode criar um aparelho mais complexo de leitura dos dados. Nessa ocasião, procuramos polir os dados, formulando perguntas específicas para aperfeiçoar certas informações e para obter informações novas, que até então, estavam omissas. Procuramos, por exemplo, lançar novas perguntas sobre os dados evidenciados pelos gráficos. Apuramos as especificidades dos gêneros musicais e suas reverberações econômicas e estilísticas e adensamos nossa análise com relação à materialidade das mídias, do rádio, da televisão, dos aparelhos de mp3. Dessa maneira, nosso universo de respostas não se estancou na previsibilidade das perguntas lançadas, pois tanto perguntas quanto respostas foram paulatinamente aperfeiçoadas e refinadas por meio de sucessivas aplicações.

A pesquisa exploratória pode ser realizada em uma só etapa ou, então, pode ser o passo final de uma sucessão de fases preliminares. Optamos pelo primeiro caso, com uma etapa amostral isolada.

Sumariamente falando, não se pode desenhar com exatidão os lances da pesquisa exploratória, pois eles estão sujeitos a numerosos fatores aleatórios e acidentais. Acreditamos que advém daí a riqueza desse recurso metodológico. Isso não significa que ele é feito sem critérios científicos, pois se assim fosse incorreríamos ao conhecido diletantismo acadêmico.

Conforme Babbie (1999), seu planejamento é bastante flexível, de modo a considerar todas ou o maior número possível de variáveis relativas ao fato estudado que, no nosso caso, é a relação entre música, juventude e educação. Esse tipo de investigação carece de estudos preliminares, visando a uma maior familiarização com o fenômeno tratado, ainda que os teóricos da pesquisa exploratória enfatizem sua validade

e eficácia em pesquisas cujo tema é recente, cuja teoria sobre esse tema apresenta-se insuficiente ou pouco específica ou quando as hipóteses são pouco operacionalizadas.

A pesquisa exploratória muitas vezes conduz o pesquisador a descobertas acidentais, a novos enfoques, percepções, terminologias, fazendo com que ele possa construir e selecionar seus próprios edifícios teóricos, modificando, descartando e incorporando teorias no decorrer da pesquisa. A pesquisa exploratória tem por objetivo desenvolver, esclarecer e modificar conceitos e ideias para contribuição de futuros trabalhos que gravitem em torno do tema. Ainda que não siga uma rigidez técnica de planejamento, a pesquisa exploratória conta com o benefício de um produto final cuja visão é mais ampla, totalizante e não somativa.

Perseguindo a interação dos diversos fatores que envolvem toda a realidade dos jovens pesquisados, a pesquisa não se restringe à observação e aplicação de questionários. A coleta de dados estende-se também à análise das músicas encontradas nos aparelhos tocadores de música desses jovens (o mp3 *player*). Acreditamos promover, com essa nova fonte de análise, uma contextualização mais precisa acerca do gosto.

4.1 Quando a escola virou campo

De repente tudo mudou. Minha breve experiência como professor de escola pública e também privada chocava-se com o novo olhar de pesquisador que eu lançava sobre essa instituição. Estar na escola com uma outra finalidade, livre dos processos rotineiros próprios do trabalho docente, fez-me enxergar determinados fatos e espaços antes despercebidos. A facilidade ou não de acesso ao interior da escola, aos alunos, aos professores e à direção, os uniformes, as paredes, as cores, as brincadeiras no corredor e os desenhos nas carteiras e a música latente, tudo chamava a atenção, tudo queria interpretar-se. Crescia a vontade de se lançar numa grande pesquisa etnográfica, na tentativa de viver, para entender cada experiência daquele grupo.

A partir de dados levantados na cidade, sobre o perfil das escolas, em conversas com professores e informações do departamento de educação, chegamos a duas instituições escolares ideais para a realização de nossa pesquisa, uma vez que elas

atendem extratos economicamente distintos da cidade: uma grande escola estadual, referência no município, que recebe alunos do ensino médio de diferentes bairros; e uma escola privada de elevado custo de acordo com o parâmetro regional, caracterizada por atender aos estudantes da camada econômica mais elevada da cidade. Nesta, a mensalidade custa cerca de R\$770,00 (setecentos e setenta reais) no terceiro ano do ensino médio e possui um total de 300 alunos matriculados.

A diferença entre as duas realidades torna-se visível já no primeiro contato, evidenciando clara e objetivamente a oposição entre o público e o privado. Ao chegar à primeira escola, a privada, que deu início às suas atividades na cidade no ano de 2003, deparei-me com muros altos, portões fechados e um interfone que nos serve de acesso ao mundo interior. Do outro lado, alguém pede para que me identifique e questiona o não agendamento de horário com a direção. A realização da pesquisa com os alunos foi aceita após a apresentação de muitos documentos fornecidos pela Universidade, além de longas conversas para a explicação do trabalho. A decisão de permitir nossa entrada na escola também necessitou do consentimento dos coordenadores. Por recomendação da escola, todo o processo foi realizado nos períodos de intervalo, que tem duração de dez minutos, para que a investigação não comprometesse o rendimento dos alunos.

Na escola pública, também me deparei com os mesmos muros altos, porém portões abertos. Um jovem senhor sentado na portaria, sem nada questionar, levou-me gentilmente até a diretoria e, após uma rápida conversa com o diretor, que já está acostumado a esse tipo de procedimento, foi-me dada liberdade plena de usufruir todos os espaços da escola e realizar a pesquisa com os alunos.

Dentro da escola privada, foi inevitável não reparar no ambiente climatizado e nas confortáveis carteiras das salas de aula, no ambiente organizado e frio, monitorado por muitos bedéis e câmeras de segurança. Durante os intervalos, aproximei-me dos alunos que, uniformizados, desfrutam de um belo gramado, com árvores, bancos e um grande quiosque utilizado pela cantina. Os espaços são preenchidos por rodinhas de amigos que comem seus lanches enquanto conversam. Nenhum aluno fica dentro da sala de aula durante o intervalo, dado contrário na realidade da escola pública, onde muitos estudantes permanecem dentro das salas, mesmo no intervalo. Talvez porque

não possuem ambientes mais interessantes, agradáveis e cuidados dentro da escola como um belo gramado arborizado e um poder aquisitivo que lhes permitiria lanchar e comprar chocolates, sanduíches e refrigerantes na cantina.

Ainda na escola privada, ao caminhar pelo gramado, entre as rodas de amigos, passei a identificar os alunos do terceiro ano do ensino médio e me aproximei, primeiramente, daqueles que estavam com seus fones de ouvidos escutando música. Eram muitos. Os alunos foram sempre receptivos, indicando outros amigos que poderiam participar da pesquisa, pois estavam sempre com seus tocadores de mp3. Contudo, nem todos se interessavam em participar efetivamente da pesquisa e, ao serem convidados, alegavam não gostar o suficiente de música ou não entender do assunto. Não houve qualquer tipo de insistência para que esses alunos aderissem à pesquisa. O contato com os alunos e as conversas iniciais para a introdução e o esclarecimento do trabalho aconteceram de maneira aleatória e não sistematizada.

Todos os alunos do terceiro ano afirmaram possuir tocador de mp3, mas nem todos os levavam para a escola. A instituição cedeu a biblioteca, lugar pequeno, com poucas obras e muitos computadores, para a realização da pesquisa. O curto intervalo permitiu um contato superficial com os alunos, e não nos foi possível fazer a cópia de músicas, sequer aplicar o questionário a mais de um aluno por dia.

Além dos entraves de ordem administrativa, das restrições de horário e da cautela exigida pela diretoria da escola privada como pré-requisito de aproximação, outro fato curioso deve estar aqui registrado como dado de pesquisa. Muitos dos alunos, se não a maioria esmagadora, não possuíam o aparelho de mp3 convencional nem os originais nem os de marcas genéricas, largamente pirateados e consumidos pelos jovens das camadas populares. Ao contrário, eles dispunham dos aparelhos de mais alta tecnologia: os Ipods²⁷ touch e Iphones²⁸, cujo custo varia de cinquenta a

²⁷ Ipod touch é uma marca registrada da Apple Inc. e refere-se a uma série de tocadores digitais que, diferentemente de outros modelos possuem um disco rígido que permite um grande armazenamento de dados, música e vídeo, enquanto outros se utilizam de memória *flash* (memória de computador desenvolvido na década de 1980 que preserva dados sem necessidade de fonte de alimentação, porém em menor quantidade). Sendo o modelo mais arrojado dos tocadores, o ipod touch permite ao usuário acessar a internet sem fio, além contar com milhares de aplicativos, como editores de texto e uma tela digital que responde ao toque.

²⁸ O Iphone é um *smartphone* que possui as mesmas funções do Ipod. Em seu disco rígido, é possível armazenar dados, música, vídeos etc. A utilização do aparelho permite navegar na internet, fazer ligações, enviar mensagens de texto, e *visual voicemail* (receber e enviar recados com imagem e som)

oitenta vezes mais caro se compararmos aos aparelhos pirateados encontrados na escola pública. Os *Ipods* podem armazenar facilmente cerca de vinte mil canções na memória, em outras palavras, a quantidade de arquivos musicais encontrados nesses aparelhos era vastamente maior do que os arquivos dos aparelhos mais populares de mp3.

O acesso ao *Ipod* é bastante representativo, pois evidencia não somente a questão da superioridade econômica, mas também o acesso ao exterior, pois tal aparelho até o momento da pesquisa era dificilmente encontrado no Brasil. Portanto, notamos que os jovens da escola privada pertencem a um meio social que lhes possibilita viagens e/ou aquisição de produtos de alta tecnologia diretamente no exterior.

Esse detalhe, que não foi aventado antes da abertura ao campo, deixou de ser um pormenor, à medida que me vi obrigado a reconfigurar minha coleta de dados na escola privada. Dada a quantidade inimaginável de músicas, não pude armazená-las diretamente no meu computador portátil de uso doméstico, como vinha fazendo com os arquivos extraídos da escola pública. Passei então a anotar "manualmente" os nomes das bandas e dos cantores e cantoras mais representativos de cada aparelho coletado, para depois, num segundo momento, cruzar os dados.

O fato de os alunos da escola privada possuírem um aparelho de tecnologia de ponta, além do espaço de armazenamento de canções infinitamente maior, é-lhes possível assistirem aos videoclipes de suas canções preferidas no mesmo aparelho multimídia. Ademais, não era necessário substituírem as músicas antigas por novas como faziam periodicamente os estudantes da rede pública. Podemos, portanto, afirmar que a diferença de poder aquisitivo também incide diretamente nos meios, nos canais da recepção, limitando ou alargando seus limites e possibilidades de escuta.

Segundo Canclini (2008):

As fusões e multimídias e as concentrações de empresas na produção de cultura correspondem, no consumo cultural, a integração de rádio, televisão, música, notícias, livros, revistas e Internet. Devido à convergência digital desses meios, são

devido à câmera digital embutida no aparelho, que permite fotografar e filmar. O iPhone permite também fazer conferência através da união de chamadas.

reorganizados os modos de acesso aos bens culturais e às formas de comunicação. (p. 33)

Na escola pública como já comentado anteriormente, o acesso foi menos trabalhoso. Ao andar pelos compridos, longos e escuros corredores, nota-se o ar de descaso que ronda a educação pública em nosso país. Num primeiro momento, pareceu-me difícil distinguir quando os alunos estavam em horário de aula ou intervalo. Na escola, com mais de dois mil matriculados, os alunos andam livremente, brincam, sentam em pequenas rodas. A ausência de professores era acontecimento recorrente durante os dias de pesquisa, o que justificava o movimento nos corredores durante todo o período.

Ao andar por entre os estudantes um dado me rouba a atenção: a mistura de símbolos transnacionais com os símbolos locais. As camisetas dos uniformes compunham com os bonés, calças largas, correntes e casacos o figurino dos meninos, um estilo muito aproximado dos *rappers* americanos, que atravessam também os estereótipos dos funkeiros do Rio de Janeiro. Os cortes de cabelo e o arcabouço gestual singular desses grupos também foram fáceis e recorrentemente identificados. Essa impressão não ocorreu na escola privada, provavelmente pela maior rigidez na utilização dos uniformes. Era inevitável a dedução de que muitas músicas encontradas nos tocadores digitais estariam relacionadas a tais gêneros musicais: o *rap*, o *hip hop* e o *funk*.

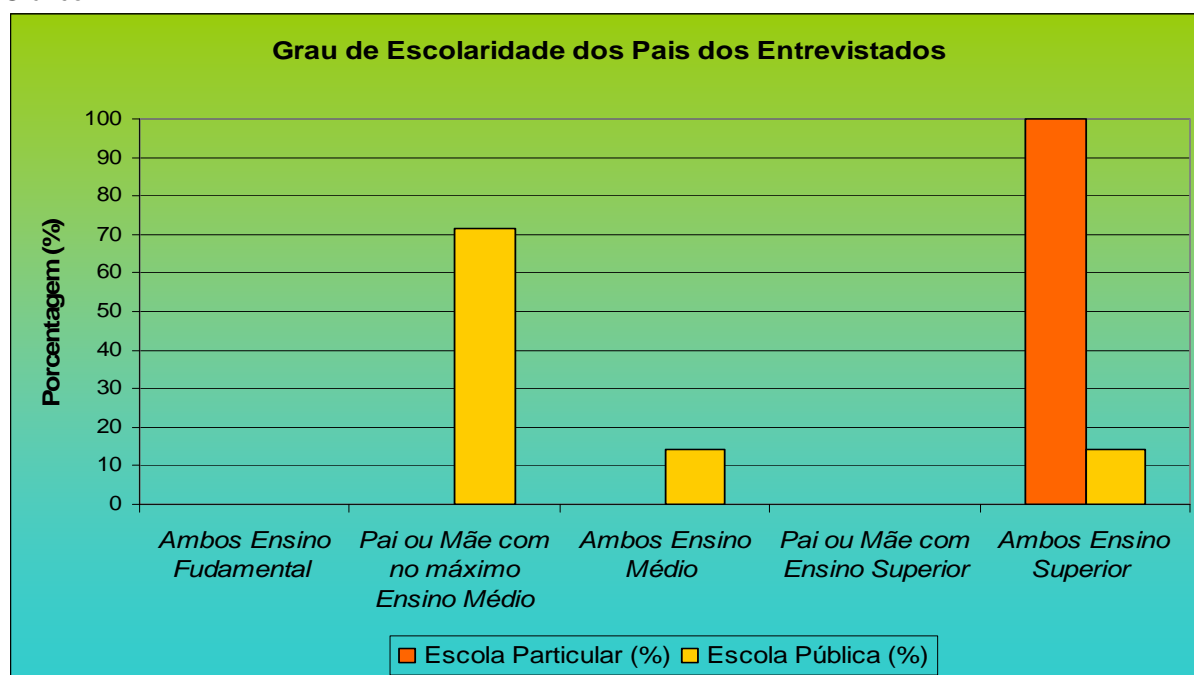
A abordagem dos alunos foi facilitada por uma questão geográfica. As muitas salas de terceiro ano encontram-se no mesmo corredor, assim o trabalho de identificar alunos pela escola durante o intervalo foi suprimido. Diferentemente da escola privada, alguns alunos declararam não possuir tocador de mp3. O número não foi sistematizado, mas podemos afirmar que esses alunos formam uma minoria. Todos os estudantes foram receptivos e aceitaram o convite. Muitos, ao saberem da pesquisa, ofereciam-se pronta e entusiasticamente para responder ao questionário e disponibilizar suas músicas do tocador.

A partir dos levantamentos realizados, passamos à análise dos dados. Para facilitar o reconhecimento e a visualização das informações, optamos pela utilização de gráficos estatísticos, o que nos propiciou maior discriminação do material relevante.

Selecionamos sete gráficos representativos, que estarão divididos em dois grandes blocos de análise. O primeiro deles refere-se ao impacto do *habitus* cultural na formação do gosto de nossos sujeitos de pesquisa. Para tanto, utilizar-nos-emos das categorias teóricas percorridas no primeiro item deste trabalho. No segundo bloco, buscaremos entender efetivamente o gosto musical da juventude contemporânea a partir dos gêneros e estilos musicais citados pelos alunos, fazendo também uma breve análise dos gêneros mais citados. Nossa intenção é promover a articulação entre a teoria e a realidade, dando, desse modo, vida aos conceitos. Tendo em vista a ideia de que os conceitos teóricos devem ser aplicáveis para se aclarar o real, tomaremos tais abstrações teóricas com o intuito de ir além das aparências imediatas dos fenômenos.

Nessa etapa da pesquisa, os conceitos transcenderão a posição de altar declaratório e articular-se-ão dinamicamente com a realidade escolar, ou seja, testaremos os conceitos teóricos, apelando à pesquisa empírica, pois o concreto é o ponto de chegada do pensamento. Na pergunta feita no questionário sobre o grau de escolaridade dos pais, intencionou-se descobrir a relação entre o poder aquisitivo e o acesso à boa educação e posteriormente, aos bens culturais. Trata-se de um questionamento pertinente, pois visa verificar a atuação do *habitus* cultural na esfera escolar.

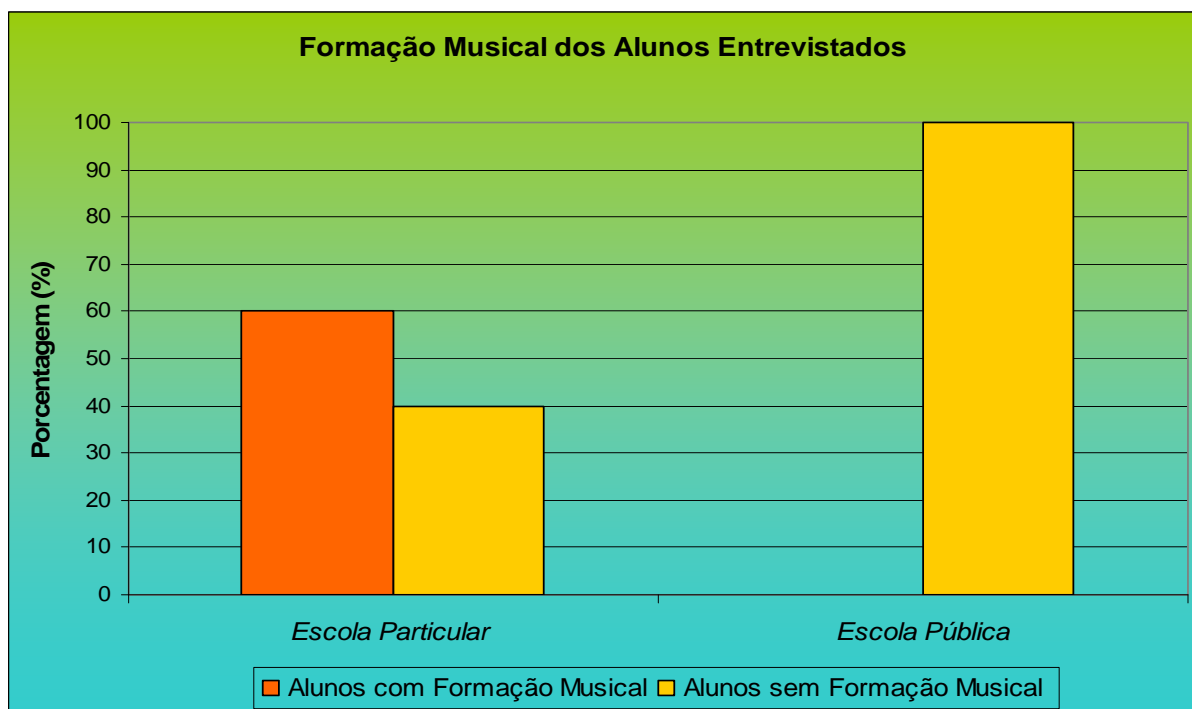
Gráfico 1



Observa-se que 100% dos alunos da escola particular possuem pais com ensino superior, e apenas 10% dos alunos da escola pública possuem pais que se enquadram nesse grupo. É provável que boa parte dos diplomas de nível superior desses pais de alunos da escola particular seja fruto da expansão do ensino superior privado no Brasil entre as décadas de 1960 e 1980. Durante o período da ditadura militar, as matrículas no ensino superior cresceram 480%, as matrículas no setor privado aumentaram 843% (KLEIN; SAMPAIO, 1994). Já no final da década de 1970, 62% do total de matrículas do ensino superior no Brasil pertenciam ao setor privado. Aproximadamente 70% dos alunos da escola pública possuem apenas o pai ou a mãe com o ensino médio completo. Temos aqui uma primeira diferença abismal entre essas duas realidades analisadas. Essa diferença não tem implicações apenas no presente. Sabe-se que grande parte desses alunos, por não possuir uma condição econômica abastada, terá de enfrentar o concorrido mundo do trabalho sem formação superior, perpetuando, assim, o precário nível de estudo dessa camada. Os alunos da escola privada, ainda que não conquistem sua vaga dentro da universidade pública, terão espaço garantido nas milhares de instituições privadas de ensino superior, muitas delas, inclusive, com mensalidades inferiores à do colégio que atualmente estudam. Dessa forma, compreendemos claramente o alerta de Bourdieu (2007) quando afirma que a chance de um jovem da camada superior alcançar a universidade é muito maior do que as chances do filho de um assalariado. O mecanismo de distribuição de diplomas na realidade brasileira é, além de injusto, bastante previsível.

O gráfico a seguir ilustra a disparidade entre a formação musical dos alunos da escola pública e os da escola privada. Entende-se, popularmente, por formação musical o aprendizado sistematizado, ou não, que visa à execução de um determinado instrumento musical. Em outras palavras, pode-se aprender a tocar um instrumento em casa, com familiares ou amigos, de maneira informal, ou frequentando escolas de música especializadas. Na escola pública nenhum dos alunos entrevistados possuía formação musical. Em contrapartida, 60% dos alunos da escola particular sabiam tocar um instrumento.

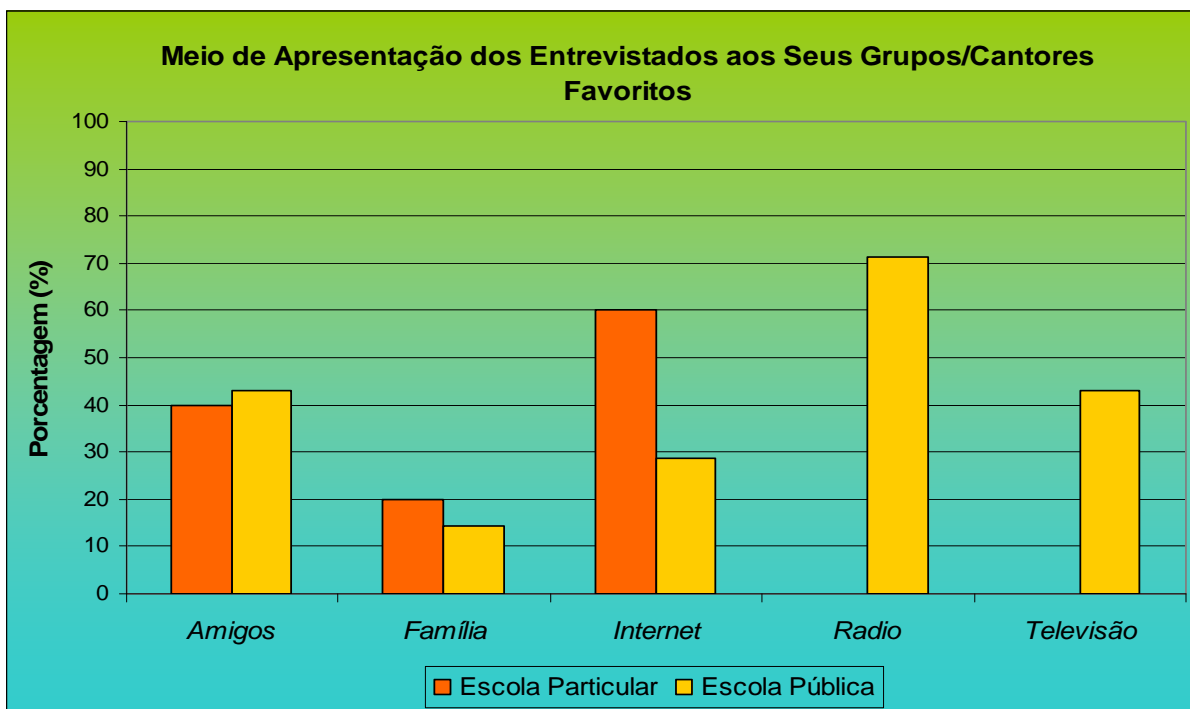
Gráfico 2



Os instrumentos executados citados pelos participantes da pesquisa foram violão e teclado: 33% ocupavam-se do teclado e 67% do violão. Esse é um dado bastante revelador. A instrução para música é um componente importantíssimo para a educação integral dos filhos das classes favorecidas, visto que mais da metade desses alunos possui formação musical. Podemos tomar o registro da formação musical desse grupo como uma condição essencial para a formação dos jovens, não como mais um ornamento extraescolar, mas um curso a preencher as tardes hipertrofiadas daqueles adolescentes privilegiados.

O próximo gráfico a ser analisado representa as respostas dos alunos à seguinte pergunta: “Como você conheceu seus cantores(as) ou grupos favoritos?”, por meio da qual verificamos os principais meios de descoberta musical desses jovens. Observa-se que, no contexto da escola particular, a família exerce uma atuação maior na influência sobre o gosto desses adolescentes, comparada à influência exercida no contexto da escola pública. No entanto, o principal meio de acesso aos cantores no âmbito da escola privada é a internet, enquanto os alunos da escola pública citam o rádio como a principal forma de tomar conhecimento de seus artistas favoritos.

Gráfico 3



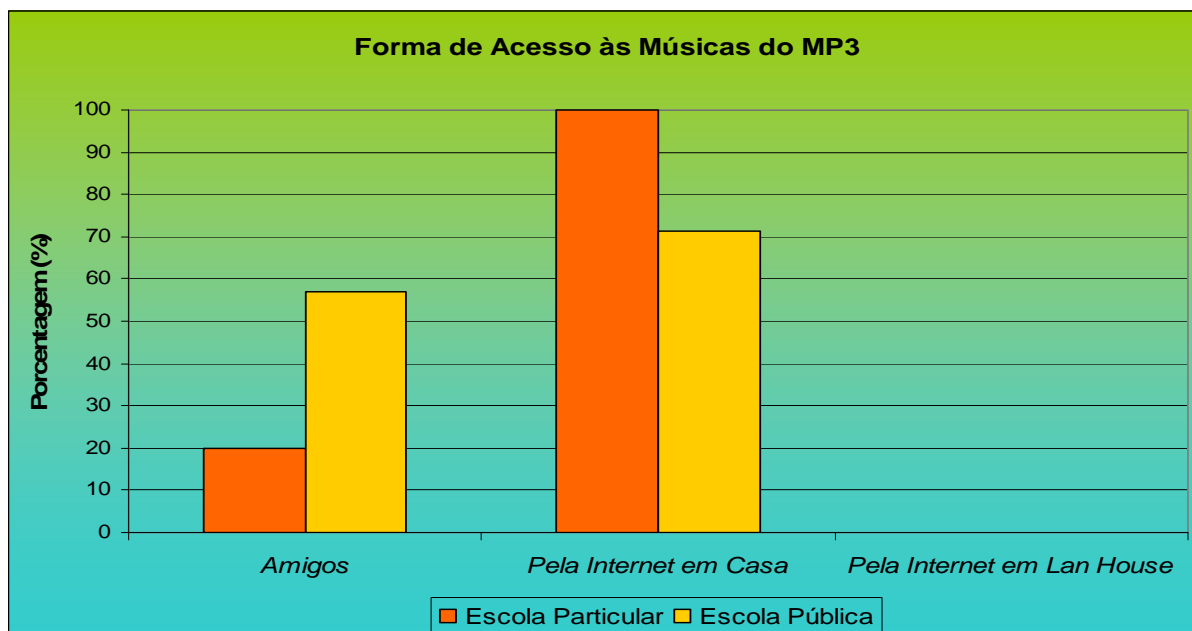
Notamos que, para o jovem da escola privada, o rádio e a televisão não possuem relevância na forma como eles tomam conhecimento de seus artistas favoritos, pelo menos não diretamente. Já na escola pública, o rádio destaca-se como o principal meio de acesso aos artistas favoritos. Na década de 1950, a popularização das programações de rádio provocaram reações elitistas. Alguns meios de massa adotavam procedimentos de controle que iam desde o estabelecimento de distinções entre o bom e o mau comportamento do público até separação do palco da plateia por paredes de vidros e reforço do policiamento (TINHORÃO, 1981). Assim, a penetração do rádio nas classes mais abastadas foi aos poucos recuando. Muitos acreditam que o rádio está com os dias contados, porém, essa afirmação não toma corpo na realidade brasileira. As desigualdades econômicas e sociais incidem diretamente sobre as possibilidades de acesso dos jovens às novas tecnologias, portanto, é certo dizer que o jovem brasileiro ouve rádio, pois é o meio mais barato de acesso à música (BAUMWORCEL, 2008). Um levantamento feito pela pesquisa *Perfil da Juventude Brasileira* apontou que,

dos 3501 jovens entrevistados em 198 municípios de todo o país, 89% escutam rádio todos os dias (ABRAMO; BRANCO, 2005). No entanto, o índice tende a reduzir-se significativamente nos grupos de jovens das classes econômicas mais abastadas, devido ao acesso às novas tecnologias.

A disparidade de influência da internet entre jovens das escolas pública e privada é grande. Não é difícil apontar os motivos de tal diferença. O acesso à internet de alta velocidade, que facilita a navegação pela rede e a cópia de músicas e vídeos, ainda é muito oneroso. Apesar da crescente popularização dos preços de computadores e da internet de banda larga, esses recursos, principalmente o segundo, continuam caros para uma parcela relevante da população. A assinatura mensal de um plano básico de internet banda larga custa em média R\$75,00 (setenta e cinco reais)²⁹, além da habilitação e manutenção do serviço.

Os amigos também representam um importante meio de acesso aos artistas, tanto para os jovens da escola pública como para os jovens da escola privada. Os dados acima apontados são reiterados no próximo gráfico que corresponde ao resultado da seguinte pergunta: “Como teve acesso às músicas de seu mp3”?

Gráfico 4



²⁹ Dado disponível em <http://www.speedy.com.br/produtos_ao_cliente_2.asp>, Acesso em 29 nov. 2008. Site da Telefônica, empresa que possui monopólio da telefonia no Estado de São Paulo.

Devemos ressaltar que a internet é necessária para se baixarem as músicas e o computador é indispensável para inseri-las no tocador de mp3. Nota-se, pelo gráfico anterior que o acesso à internet no ambiente doméstico é totalmente assegurado aos estudantes da escola particular, em contrapartida, conclui-se que nem todos os alunos da escola pública têm o conforto da internet de banda larga em suas residências.

Os alunos também foram questionados sobre os locais onde mais escutam música. Para os alunos da escola pública, encontramos como primeiro lugar, suas casas e o segundo local mais citado por eles foi o trânsito. Já os jovens da escola particular responderam que escutam música em casa e na academia (enquanto praticam exercícios). Um questionamento aparentemente simples, mas que nos revela um dado importante. Ainda que o ambiente doméstico seja o lugar em que ambos os grupos mais escutem música, apenas 50% dos jovens da escola privada disseram escutar música em casa, enquanto, 100% dos jovens da escola pública dizem escutar música em seus lares. Esse fato se explica, pois os jovens da escola pública frequentam as aulas apenas no período diurno e muitas vezes não possuem outras atividades. Em geral, ficam em suas casas todo o resto do dia, tendo assim, tempo para desfrutar da televisão, do rádio ou da internet, quando possuem o acesso. Já os jovens da escola privada passam três tardes por semana na escola, onde frequentam aulas extras ou de reforço para o vestibular, além das aulas da manhã. Não bastasse, eles ainda realizam uma série de outras atividades, como por exemplo, atividades físicas em academia, cursos de línguas estrangeiras e aulas de música. Por isso, o tempo para descontração em casa é pequeno.

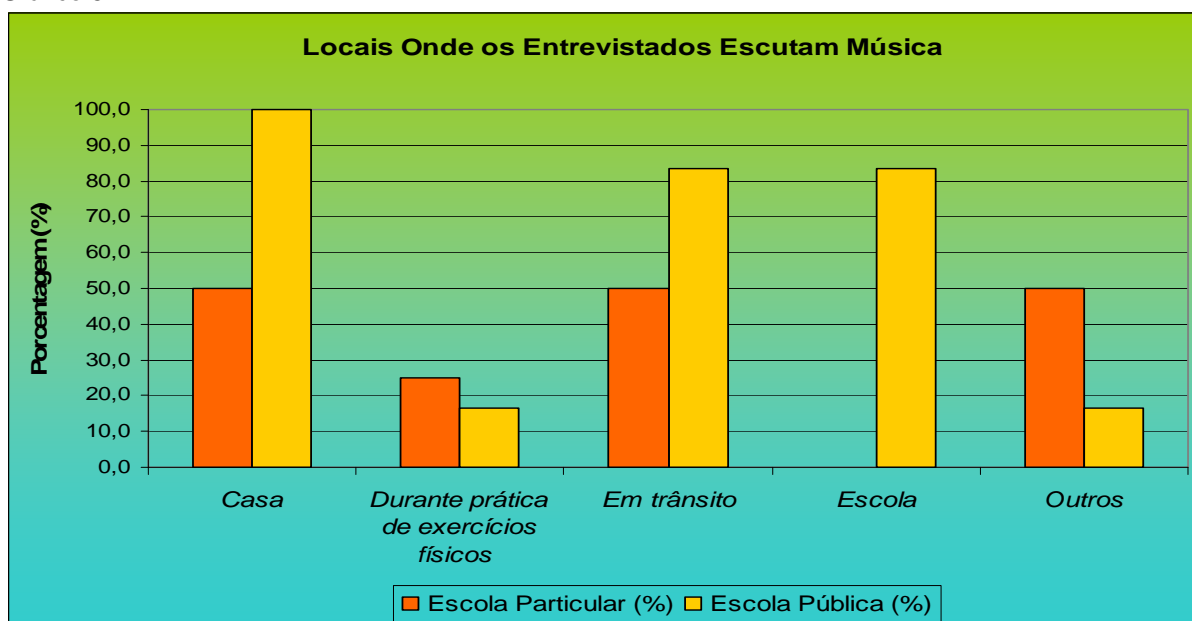
Outro local apontado pelos jovens da escola pública, como já citado anteriormente, foi o trânsito. Isso se deve ao fato de eles, em sua grande maioria, irem de ônibus à escola, o que deixa o percurso mais longo e demorado, propício para a execução de algumas músicas que aliviam o trajeto sonolento da manhã. Os jovens da rede particular, no entanto, vão de carro, talvez esse seja o motivo de o trânsito ser menos citado por esses alunos como um dos principais locais onde escutam música. O percurso até a escola é muito mais rápido.

A escola foi relevantemente citada como um dos locais onde os alunos da rede pública escutam música. Já os alunos da rede privada não destacam a escola como um

local de escuta, mas muitos alunos levam seus aparelhos e o utilizam nos intervalos. Tanto para a instituição particular, quanto para a instituição pública, a utilização de celulares ou aparelhos mp3 é permitida somente no intervalo. Curiosamente, apesar do curto espaço de tempo que têm para lanchar e conversar com os amigos, uma parcela notável dos alunos, de ambas as instituições, fazem uso do aparelho no intervalo. A afirmação de que a escuta tornou-se individualizada faz-se notadamente pertinente. Ao mesmo tempo em que lancham e conversam com os amigos, os jovens escutam suas músicas preferidas. A escuta é, portanto, descoletivizada, ainda que a emissão seja massiva, a recepção física é individual. Para melhor compreensão desse fenômeno, cabe aqui nos lembrarmos de uma situação bastante curiosa. O silêncio absoluto das bibliotecas. Por séculos, qualquer ruído em seu interior seria repreendido energicamente. O silêncio é premissa da concentração é o sacralizador da “paz na leitura”. Entretanto, será que as bibliotecas ainda são santuários do silêncio? Lugares inabitados pelo som? Com a revolução da portabilidade individualizada da escuta, essa realidade ganhou novas formas. Hoje, qualquer biblioteca de universidade encontra-se empoadada de estudantes com seus respectivos aparelhos de mp3 ou com seus fones diretamente plugados nos notebooks. A música é quase um elemento indispensável no momento do estudo. O silêncio absoluto é apenas aparente.

Vejamos o Gráfico:

Gráfico 5

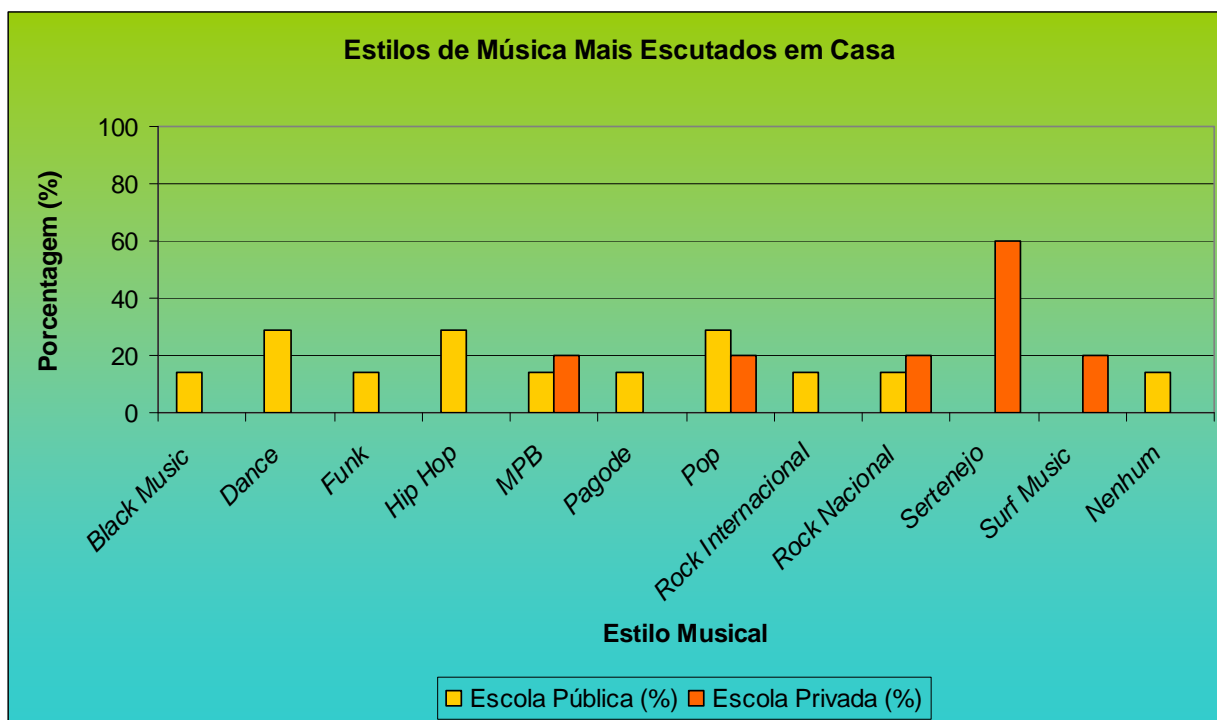


Podemos retomar aqui a reflexão já iniciada anteriormente sobre a individualização da escuta. No privilegiado contexto de convivência escolar, assistimos à emergência não só da individualização, mas também da pessoalização da escuta, ou seja, das escolhas. Gilles Lipovetsky, em sua obra *Os Tempos Hipermodernos* (2004), afirma que na sociedade hodierna nasce uma cultura hedonista, baseada na satisfação imediata das necessidades, fomentando, portanto, uma sociedade hiperindividualista.

Para o segundo bloco de análises, foram utilizados dois gráficos, resultados obtidos mediante perguntas que visavam compreender efetivamente o gosto dos jovens entrevistados. Desse modo, desenvolveremos as análises a partir do espaço familiar: o lar. Na questão sobre os estilos de música mais escutados em casa, que buscava ampliar o conhecimento sobre o gosto musical da família, os jovens entrevistados elencaram uma variada lista de ritmos ou bandas e cantores, que foram agrupados dentro da categoria de gênero musical para facilitar a visualização.

De onze estilos citados, apenas três são comuns entre os dois grupos de alunos entrevistados. Os jovens da escola pública apresentaram uma variação maior nas respostas, enquanto grande parte das respostas dos alunos da escola privada concentrou-se em um único estilo, o sertanejo, seguido da MPB, surf music, pop e rock internacional. Existe nesse resultado um fato previsível se retomarmos as respostas sobre os meios de apresentação dos entrevistados aos seus artistas favoritos: o rádio e a televisão são principais vias de acesso dos jovens da escola pública aos seus cantores e grupos favoritos, enquanto os jovens da escola privada têm a internet, amigos e família como os meios mais expressivos de acesso. Para ilustrar melhor a necessidade de retomarmos o Gráfico 3, traremos os resultados sobre os principais estilos escutados nas casas dos jovens entrevistados.

Gráfico 6



Dentre os cinco estilos apontados pelos alunos da escola privada, dois deles não são muito divulgados pelos veículos de comunicação de massa como rádio e televisão. É o caso da MPB e Rock Nacional. No entanto, uma reflexão se faz necessária acerca do estilo Surf Music.

O Surf Music é um gênero musical muito relacionado à cultura do surfe. O estilo surgiu nos anos de 1960 no estado da Califórnia nos Estados Unidos, local de famosas praias e muitos surfistas. Muitas das bandas e até mesmo as músicas levavam o nome de gírias utilizadas no surfe como por exemplo, nome de manobras. Na década de 1960 a maior parte das músicas eram instrumentais, dançantes e contavam com bateria, baixo e guitarras distorcidas com muito reverb³⁰. Assim como tantos outros gêneros, o Surf Music também possui um comportamento típico filiado à sua música: o estilos praieiro, bermudas largas e floridas, chinelos, camisetas regadas, cabelos longos e tatuagens são algumas das características dos fãs da Surf Music.

³⁰ Efeito que reproduz a reverberação do som, causando um grande número de ecos que se dissipam aos poucos, de acordo com programação digital desejada.

Atualmente, o cantor e compositor norte americano Jack Johnson é um dos maiores representantes do estilo. Com baladas mais calmas, românticas e acústicas, o artista alcançou milhões de discos vendidos em todo o mundo e muita popularidade entre o público jovem. No Brasil, Jack Johnson alcançou sua fama a partir de videocliques exibidos no canal pago de televisão³¹, a MTV (*Music Television*) e também na internet. É certo que os jovens da escola pública não têm o mesmo acesso aos canais pagos como os alunos da escola privada, por isso, o estilo surf music aparece entre os preferidos apenas desses últimos.

A MTV é uma emissora de televisão que nasceu nos Estados Unidos em 1981 e foi fundamental para bombástica publicidade internacional de artistas como Michael Jackson, Bon Jovi e Madonna. Além da MTV americana existe a MTV *Europe* – que se fragmenta em muitas, a MTV Japão e a MTV Brasil que surgiu nos anos 1990 e prontamente foi acolhida pelo público brasileiro. Podemos definir a MTV como uma grande rede de estilo jovem internacional. Por mais que haja divulgação de músicas nacionais, o formato de suas programações é bastante similar, privilegiando, obviamente, os materiais musicais vindos da matriz americana. Originalmente, a programação da MTV era dedicada apenas a videocliques de rock e posteriormente, tornou-se um canal com diferentes materiais e propostas destinadas aos jovens. Hoje, a programação é recheada de *reality shows*.

Sabe-se que os ditames estilísticos lançados pela MTV vão muito além da pura apreciação musical. Os pareceres e sugestões de estilo e atitude habitam a moda, a linguagem, a impostação corporal e até o comportamento sexual do público telespectador. Os videocliques são apresentados pelos *video jockeys (VJs)*, jovens abarrotados de irreverência e que sempre cunham as últimas tendências da moda. Muitos *VJs* escoaram para outros canais e se transformaram em verdadeiras celebridades juvenis.

A MTV acopla som, imagem, movimento e, principalmente, a performance do ídolo em um mesmo veículo. A sedução dos adolescentes é implacável:

³¹ A MTV é um canal liberado em UHF em alguns grandes centros urbanos como São Paulo, porém na cidade de Araraquara é um canal pago.

As configurações corporal e vocálica também estão ligadas às estratégias comunicacionais que envolvem a constituição da imagem dos intérpretes da música popular massiva, possibilitando o estabelecimento de vínculos entre músico e ouvinte, envolvendo a tênue relação entre intérprete, personagem e pessoa pública. (JANOTTI, 2006, p. 7)

Essa é a receita que configura a marca da popularidade do canal com jovens espectadores de classe média ou alta que podem pagar a assinatura da TV a cabo que custa cerca de R\$ 100,00 (cem reais) por mês. Vale salientar que a MTV tornou-se promotora líder na divulgação de novas tendências musicais. Há forte influência da emissora na ascensão e promoção de novas bandas e artistas: conforme a notoriedade dos clipes aumenta, as gravadoras avaliam o potencial de venda e demonstram interesse por agenciar os artistas.

De acordo com Moreira (2003):

Num âmbito mais amplo e necessariamente genérico, cultura midiática é a cultura do mercado pensada e produzida para ser transmitida e consumida segundo a gramática, a lógica própria, a estética e a forma de incidência e recepção peculiares ao sistema midiático-cultural. (p.1208)

A música que é conduzida pela mídia não tem grandes pretensões de explorar a qualidade estética. O intuito é explorar, sobretudo, os efeitos adjacentes que a música é capaz de evocar, em especial os ritos da imagem juvenil e do comportamento. Com isso, a música limita-se a um “mero produto industrial, pronto para ser consumido, sem nenhuma intenção de arte” (ECO, 1993, p. 297).

As músicas para consumo, isto é, as canções desprovidas de intenção de arte, utilizam fórmulas muito precisas para enfatizar esses efeitos como, por exemplo, o uso de refrões insistentes que visam ao fenômeno do “cantar junto”, muito comum nas músicas mais tocadas nas rádios. Por refrão, entende-se:

[...] elemento básico da canção popular massiva, pode ser definido como um modelo melódico ou rítmico de fácil assimilação que tem como objetivos principais sua memorização por parte do ouvinte e a participação (“cantar junto”) do receptor no ato de audição, sendo repetido várias vezes ao longo da canção. (JANOTTI, 2006, p. 3)

A música de consumo apresenta ao ouvinte não só um conjugado sonoro, mas também um intérprete na forma de ídolo, uma divindade performática. Ademais, o cenário e figurino auxiliam o jovem a definir o gênero musical a que ela pretende pertencer. Em suma, o sucesso de uma composição não depende de fatores necessariamente musicais, mas da exploração de outras expressões. Essas expressões adjacentes que carrega a figura do ídolo são os principais motivos para se gostar dele ou não. A música em si não é critério. O critério é outro:

Trata-se naturalmente do astro, que surge dotado de propriedades carismáticas e cujos comportamentos de vida, tornando-se modelo de ação para as massas, podem modificar profundamente o senso dos valores e as decisões éticas da multidão que com eles se identifica. (ECO, 1993, p. 356)

Para os ouvintes mais instruídos, o principal critério de seleção musical é o predicado de qualidade estética. Já no caso de indivíduos sem formação crítica e estética, o critério é outro. A escolha do repertório não é feita pelo deleite, pela fruição e contemplação da arte, mas pelo estímulo dos efeitos adjacentes que a música é capaz de causar. Logo, a cultura midiática intenciona evocar pretextos extramusicais como os estados afetivos e os efeitos comportamentais.

Voltando à reflexão sobre o Gráfico 6, a maior parte dos gêneros mais citados pelos entrevistados da escola pública, como Funk, Pagode, Hip hop, Dance e Pop, são amplamente difundidos pela rádio e televisão. Tal resultado reitera mais uma vez o Gráfico 3, que destaca o rádio como o principal meio de influência no gosto dos jovens da escola pública.

Surpreendentemente, na instituição particular, a música sertaneja foi a mais citada entre os estilos escutados em casa, enquanto nenhuma menção foi feita a esse estilo pelos alunos da escola pública.

O estilo musical sertanejo é um desdobramento da música caipira ou do interior.

Sertanejo: *adj* (de *sertão*) 1 Pertencente ou relativo ao sertão. 2 Próprio de sertão. 3 Que vive no sertão. 4 Silvestre. 5 Rude. *sm* Homem do sertão.

Caipira: *s m+f* (*corr* de *caipora*) 1 Pessoa da roça ou do mato; caboclo, canguaí, capiau, capurreiro, jeca, mambira, matuto, roceiro,

sertanejo, tabaréu. 2 Indivíduo tímido e acanhado. 3 Jogo popular de parada com um dado apenas ou uma roleta. 4 *gír* Indivíduo malandro. *C.-branco*: mestiço descendente de estrangeiros brancos. *C.-caboclo*: descendente direto dos bugres catequizados pelos primeiros povoadores. *C.-mulato*: mestiço oriundo do cruzamento de negro com branco, raramente com caboclo. (MICHAELIS, disponível em <http://www.michaellis.com.br>)

O adjetivo "sertanejo" refere-se à cultura legitimamente oriunda do sertão nordestino, na qual vegetação e clima são bastante hostis e cujo protagonista é o agreste homem sertanejo. Diferentemente, o adjetivo "caipira" diz respeito às regiões que abrangem o interior de São Paulo e os estados de Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul e Paraná. Ali se desenvolveu uma cultura do colono que encontrou abundância de águas, terra produtiva e um clima mais ameno.

Ainda que essas definições possuam campos semânticos bastante diferentes, música sertaneja e música caipira, não raro, são equivocadamente admitidas como gêneros correlatos. Na atualidade, diante das múltiplas faces da música sertaneja, muitas duplas comerciais ainda se autodenominam herdeiras incorruptíveis da boa música caipira de raiz (ou moda de viola), que se assinalam pela simplicidade da linha melódica, pelo prosaísmo campesino, pelo lirismo bucólico da vida rural. São comumente executados instrumentos típicos do Brasil colônia como a viola, a gaita e o acordeom. No entanto, será que esse estilo que se autoprefere sertanejo ainda mantém vivos esses elementos? É evidente que não!

O gênero sertanejo atual, ao contrário da música caipira de raiz, não tematiza a essencialidade da cena rural. Grande parte das imagens das letras de músicas remete a um universo machista, preconceituoso, banalizador do corpo feminino e faz apologias imbecilizantes ao álcool e à traição amorosa masculina. Não queremos aqui praticar uma filtragem moralizante do estilo sertanejo moderno que, nos aspectos citados, aproxima-se muito ao pagode atual. Queremos tão somente demonstrar o quanto o sertanejo de hoje se afasta irrefutavelmente daquilo de que se julga herdeiro primogênito: a moda de viola caipira, bem como o pagode moderno distingue-se diametralmente do samba de raiz.

Hoje, a música sertaneja vem acompanhada dos faraônicos eventos multimilionários que gravitam em torno do fetiche do mundo rural modernizado dos *agro*

boys e das *agro girls*. A indústria fonográfica retroalimenta esse setor, lança e incorpora artistas desse cenário na ocasião desses eventos e trabalha com o escoamento das canções via rádio, prova de que o rádio ainda tem muita força na escolha dos gêneros mais populares.

Do ponto de vista musical, houve incorporação da guitarra elétrica, um instrumento icônico do Rock & roll, com a finalidade de arregimentar aquela fração de fãs simpatizantes dos gêneros mais metálicos. Os mais fiéis à vertente americanizada filiam-se à música *country* propriamente dita. Esse segmento tem ganhado grande potência midiática, sobretudo depois de ter sido alavancado pelos programas televisivos.

Os anos 1980 e meados dos anos 1990 inauguraram uma verdadeira erupção massificada de duplas sertanejas como, dentre as mais memoráveis Chitãozinho e Xororó; Leandro e Leonardo; e Zezé de Camargo e Luciano, sendo os maiores sucessos: “Fio de Cabelo”, “Pensa em mim” e “É o amor” respectivamente. Ao longo dessa década, somou-se também uma vasta releitura de sucessos internacionais que foram traduzidos ou adaptados na melodia para o público brasileiro. No final dos anos 1990 o gênero perdeu a potência nacional que havia adquirido, embora continuasse a ser consumido no interior do Centro-Sul brasileiro.

Hoje, a música sertaneja ganha uma nova alcunha, o sertanejo universitário, que nada mais é do que uma retomada dos grandes sucessos sertanejos, privilegiando o acústico, sem as guitarras elétricas, outrora tão importantes para a consolidação desse estilo. A grande diferença é que esses estilos ganham a grande mídia de maneira independente, através de sites na internet e discos piratas, e só então são incorporados aos catálogos das *majors*. Trata-se de um novo movimento dentro desse disputado mercado. A mídia já não impõe todos os sucessos de venda, boa parte deles, hoje, são incorporados por ela após certo sucesso já conquistado.

O sertanejo universitário, um dos gêneros mais escutados por nossos entrevistados, mostra-se uma onda capaz de arrastar legiões de jovens a casas de shows temáticas. É importante ouvir dos estudantes frases como: “De sertanejo mesmo eu não gosto, só gosto de sertanejo universitário”, como se esse subgênero fosse

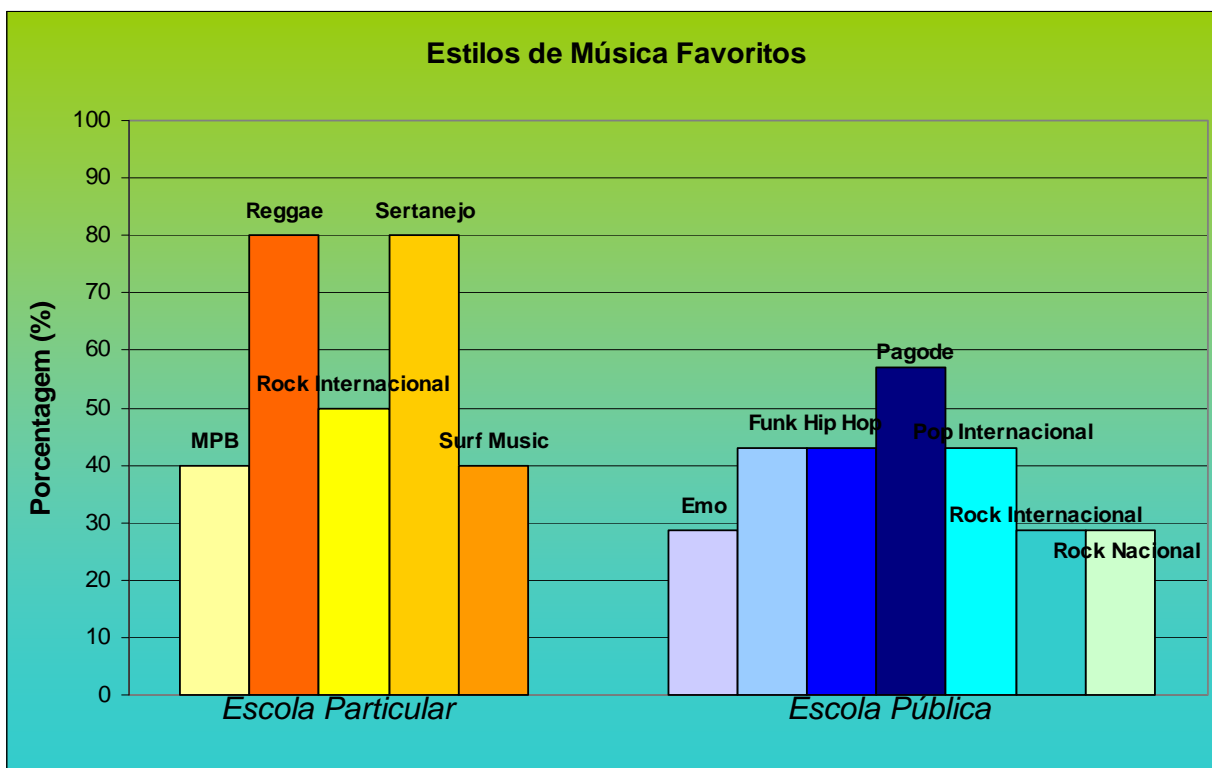
superior e se distinguisse do sertanejo comum por seu espírito mais jovial, mais moderno e mais aceitável entre os colegas da turma.

Na cidade de Araraquara, assim como em todo interior paulista, a música sertaneja de raiz (caipira) e suas derivações são muito difundidas. O estado de São Paulo é o principal berço da música caipira, onde há mais de cinquenta anos surgiram as primeiras duplas como Tônico e Tinoco, gravando seus discos e participando de diversos programas nas rádios do país. Hoje, um grande circuito de shows e rodeios é anualmente organizado por todo o estado atraindo milhares de pessoas. Portanto, é normal que esse estilo apareça com frequência entre os mais escutados na casa dos jovens entrevistados. Entretanto, ele não é citado entre os estilos musicais escutados na casa dos jovens da escola pública, tão pouco aparece entre os estilos favoritos escutados pelos jovens desse grupo.

O Sertanejo, o Funk, o Dance, o *Hip hop* e o pagode são gêneros muito presentes no rádio e na televisão e são distribuídos, muitas vezes, pelos mesmos canais e programas. São estilos destinados ao mesmo público, o jovem, mas absorvidos em escalas completamente diferentes pelos grupos pesquisados.

Dessa maneira, buscaremos no próximo gráfico um aprofundamento maior nessas questões sobre a diferença de gosto entre os jovens, analisando as respostas para a seguinte questão: “Qual seu estilo de música favorito?”. Uma lista, com trinta estilos musicais diferentes, foi dada aos estudantes a fim de que apontassem, entre estes, seus quatro estilos favoritos. Nossas motivações, nessa questão, visam entender especificamente, o gosto do jovem entrevistado.

Gráfico 7



É possível notar que novos estilos estão sendo ouvidos por ambos os grupos. O Sertanejo, a MPB, e a Surf Music, que já apareciam como estilos escutados na casa de jovens da rede particular de ensino, também dividem espaço com o reggae e o rock internacional. A música emo também é destacada entre os jovens da rede pública.

O Emo é uma abreviação do inglês *emotional*, e são inúmeras as tentativas que buscam explicar a etimologia desse gênero musical que se derrama a outras esferas do comportamento juvenil. O estilo emo está cravado na linguagem, na moda, no corpo, nos cabelos que desenham a famigerada franja negra transversal.

O emo é um gênero que se deriva – bem nas profundezas - do *Hardcore punk*. O marco de seu nascimento remonta às bandas do cenário punk de Washington, o *DC sound Faith, Rites of Spring e Embrace* nos anos 1980 que compunham suas canções baseadas num sentimentalismo mais impulsivo e temperamental que o de costume. O importante é que essas bandas não se autoproclamam “emo”, pois o rótulo é visto na atualidade como uma piada ou algo pejorativo e artificial.

No início, a dinâmica de canto era uma mescla do calmo/gritado. Aos poucos, a vertente emo foi abandonando a pulsão gritante, motivo que para muitos fãs de hardcore mais pesado depreciassem o estilo tido como molenga e choroso. Assim foi inspirada uma nova intensidade para o emocore, o *emotional hardcore*, abandonando o punk distorcido em favor de calmos violões acústicos e mais depressivos. As canções remetem, em sua grande maioria, a um universo de paixões em brasa geralmente depressivas. Na cultura jovem alternativa, o adjetivo emo extrapolou os limites da música e é comumente usado para definir alguém que demonstra muita sensibilidade e muita suscetibilidade a paixões avassaladoras.

Esse gênero musical em terras brasileiras se estabeleceu sob forte influência norte-americana a partir de 2003, na cidade de São Paulo, espalhando-se para outras capitais do Sul e do Sudeste. É possível perceber que é um estilo muito recentemente incorporado pela mídia nacional, mas que ganhou grande visibilidade e, sobretudo, altas cifras de investimento depois de ser abraçado fielmente pelo público jovem que começou a manifestar devoção irrevogável a esse estilo, que repercutiu em outros mercados como a moda. O visual emo consiste em geral em trajes pretos, listrados, cabelos coloridos e as franjas derramadas sobre os olhos carregadamente maquiados. Recentemente, criou-se uma nova categoria: "Emo Fruits", baseada numa moda do Japão. Nesse caso, a música e o comportamento visual são indissociáveis e as roupas e os cabelos são muito coloridos, usando várias estampas e cores fortes ao mesmo tempo.

Dentre as bandas emo mais representativas no cenário brasileiro e, por consequência, as mais ouvidas por nossos entrevistados encontram-se a Fresno, que é uma banda de *Emocore* formada em Porto Alegre no ano 1999. Seguindo grande fidelidade ao estilo, as composições da banda tratam basicamente de desilusões amorosas e sentimentos. Outra banda de muito ouvida é a NX Zero (que significa Nexo Zero ou nexo algum, como eles mesmos admitem). A banda formou-se em 2001 por músicos de classe média paulistana. Há também outras mencionadas como Hateen, Cpm 22, Strike, For Fun.

Várias bandas emplacam seus sucessos quando seus *hits* são lançados nos modernos folhetins juvenis da televisão, que ditam massivamente a conduta da escuta

juvenil no Brasil. O fenômeno mexicano dos Rebeldes, já falido, seguiu a mesma trajetória de apelo ao público. Foi assim também com Chiquititas que atendeu mais ao público infantil. Primeiro, o sucesso flagrante na televisão, depois as vendagens incomensuráveis de CDs, DVDs, roupas e acessórios. Recentemente, o *High School Musical*, um musical americano que se passa em uma escola de Ensino Médio estourou apoteoticamente na mídia brasileira. Sabe-se que no Brasil a conduta musical é bastante ditada pela novela jovem *Malhação* da rede Globo³².

Com exceção do rock internacional, todos os estilos listados pelos alunos da rede pública estão em extrema vigência nos meios de comunicação em massa, que é o caso do *Hip hop* e do pagode.

O *Hip hop* que surgiu nos Estados Unidos, na periferia de Nova Iorque no final da década de 1960, era um movimento cultural que promovia a crítica social. O estilo mistura os vocais do rap (fala rápida e ritmada), instrumentação, *DJs* e *beatbox* (produção de sons musicais por meio de tons vocais). O *hip hop* tornou-se também um

³² **Malhação** é a mais representativa novela *teen* brasileira. Ela é produzida e exibida pela Rede Globo desde 1995, ou seja, está no ar por quase 15 anos. *Malhação* é exibida em vários países, inclusive em Portugal. A trama segue à risca a receita jovem: historietas cotidianas dos adolescentes, na maioria da classe média alta carioca, com suas confusões na escola e academia, seus dramas banais com amigos, família e, sobretudo, em suas relações amorosas, que ocupam o cerne de todos os enredos. Daí o encaixe perfeito da trilha sonora emo. O estonteante casal protagonista (geralmente sempre são muito bonitos e apelativos à estética jovem) muda a cada temporada e sempre ocupa o núcleo da narrativa. O casal apaixonado deve encarar todas as astúcias dos antagonistas, sempre muito cruéis. Curioso é que geralmente, as peripécias não acontecem na academia, como sugere o nome da novela: malhação. A paisagem, o pano de fundo é uma utópica escola particular do ensino médio. A linha dramática contempla personagens planas, com traços postiços de personalidade. Além disso, a tensão dramática é sempre muito maniqueísta: bom *versus* mal, bom vence o mal invariavelmente. As atuações são artificiais, ainda que grande parte do elenco faça estágio em *Malhação* para, mais tarde, ocuparem seus postos no horário nobre das oito. Essa novela limita-se a representar uma farsa de educação totalmente alheia à realidade brasileira, simulando um padrão de vida vivenciado pela maioria jovem que assiste ao folhetim. Não há consumo de drogas, álcool, não há acne na pele dos personagens proto-hollywoodianos de corpos definidos, não há mudanças hormonais, não há trabalho, tampouco há pobreza e desigualdade social. É comum nos episódios de *Malhação* trazer a experiência arriscada de um jovem arquitetando planos maquiavélicos para expulsar um colega da escola ou até levá-lo à cadeia. Essencialmente, é com esse tipo de trama que se desenvolve o seriado. Vale dizer que muito embora a trama se passe na escola, o que menos se vê é estudo, sem contar que os alunos não têm todas as disciplinas escolares. Uma atmosfera escolar inventiva, imbecilizante, idealizada e romanceada e, por que não dizer, escapista, totalmente distante da materialidade concreta em que vive a população. Assim é *Malhação*, a novela mais assistida e ovacionada pelos jovens brasileiros.

modo de vestir-se: o estilo *B-Boy* que consiste no exagero, tênis, calças e camisas largas, joias exuberantes e carros altamente equipados. Hoje, o *Hip hop* apresenta características bem diferentes de sua essência original, mobilizando milhares de jovens em todo o mundo. O estilo deixou de lado a crítica social e ganhou novos contornos a partir do momento em que passou a ser comercializado, e alguns nomeiam esse novo momento de *rap gangsta*. Nessa nova fase, o gênero caracteriza-se pelas letras machistas e pela produção de videocliques altamente eróticos, apelativos e que fazem apologia ao dinheiro e ao consumo. O *Hip hop* é hoje o estilo com maior força dentro da indústria fonográfica, estando entre os mais tocados nas rádios do Brasil e do mundo.

Já o outro estilo citado pelos alunos da escola pública, o pagode, tem suas origens no samba e aparece nas favelas e subúrbios do Rio de Janeiro. O termo pagode era inicialmente utilizado como sinônimo de festa e, depois, passou a ser usado para designar o ritmo samba por causa de sambistas que se valiam desse termo para suas festas, é caso de *Pagode do Vavá* de Paulinho da Viola. O grupo de samba *Fundo de Quintal* também utilizava o termo como sinônimo de festa em suas canções, e a partir da década de 1980, o grupo passou a incorporar novos instrumentos para a execução de suas músicas como tantã, repique de mão, banjo com braço de cavaquinho e teclado. Essa nova roupagem trouxe então a ideia de um novo ritmo. Nos anos de 1990, o estilo incorporou canções mais românticas e alcançou um alto número de vendas. Atualmente, os grupos mais famosos são formados por jovens de classe média, com terceiro grau completo, que regravam no estilo pagode grandes sucessos da música romântica, Pop, Reggae e até do Rock Nacional e, por isso, designam-se representantes de uma nova vertente, o pagode universitário. Como exemplo, temos os grupos *Inimigos da HP* e *Jeito Moleque*.

No caso dos estilos destacados entre os alunos da escola particular, a situação inverte-se, porque apenas o sertanejo encontra-se em grande evidência nos meios de comunicação de massa.

O Reggae, que aparece como um estilo muito escutado pelos jovens da escola privada, apesar de conhecido, não figura entre os estilos mais tocados nas rádios ou na televisão. Tal estilo é originário da Jamaica e tem como característica a crítica social, pois canta a desigualdade, a fome, o preconceito e tem como seu principal ícone o

cantor e compositor Bob Marley. No Brasil, o reggae difunde-se na década de 1970 e tem como os seus principais representantes atuais as bandas *Natiruts*, *Planta & Raiz* e *Cidade Negra*. O cabelo rastafari, as boinas de crochê e as cores da Jamaica (vermelho, amarelo e verde) nos adereços e roupas são elementos característicos do estilo.

Os dois grupos pesquisados revelam até este momento certa distinção no gosto. Apesar de estilos em comum, os estudantes pesquisados da rede pública apresentam um gosto mais eclético, porém de gêneros com destaque muito maior na grande mídia. Em contrapartida, os jovens pesquisados da instituição particular têm um repertório menos variado, mas até certo ponto mais incomum como por exemplo, Surf music e o Reggae.

É relevante destacar que a música popular brasileira é um gênero escutado na casa de pesquisados da escola pública e também privada (conforme Gráfico 6). No entanto, aparecem como estilo favorito apenas entre os jovens da escola particular. Apesar de abranger uma série de ritmos e estilos, consideramos, neste trabalho, como MPB aquela que surge com a segunda geração da bossa nova, na segunda metade da década de 1960, que teve como referência Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque e, posteriormente, já na década de 1970, Elis Regina, Milton Nascimento, Djavan, entre outros.

Trata-se de um estilo muito apreciado pela classe média urbana, mas não dirigido diretamente ao público jovem como o Funk ou o Pagode. As poucas referências que encontramos ao estilo MPB nos formulários e nos aparelhos tocadores de mp3 de alunos da escola privada são, na verdade, de artistas que, apesar de se enquadrarem nessa categoria, estão na mídia devido a algum *hit* tocado em novela, que é caso de Ana Carolina e Seu Jorge.

4.2 O gosto plural

A partir das discussões e dados apresentados, podemos inferir que a mídia tem um grande impacto no gosto dos jovens. A distinção proposta por Bourdieu ganha novos aspectos que aparecem muitas vezes de maneira implícita dentro dos diferentes

grupos sociais. Notamos que as diferenças de gosto entre os jovens são delineadas pelo acesso a meios distintos: uns mais baratos como o rádio e outros mais caros como a internet e os canais pagos de televisão como, por exemplo, a MTV. Ao passo que o grupo de alunos da escola pública apresenta como estilos favoritos os que estão em evidência no rádio e nos programas mais populares da televisão, o grupo de alunos da escola particular tem, como estilos favoritos, aqueles presentes não apenas no rádio e nos programas populares da televisão, mas também em canais pagos como a MTV e internet.

É clara a existência da pluralidade de gosto, porém, essa pluralidade não é dissonante. Mudam-se os meios de acesso, mas não a intenção no acesso, pois a apropriação da música no grupo de alunos da escola pública não é diferente da do grupo da escola privada. Apesar da heterogeneidade de estilos, não podemos afirmar que exista uma diferença na legitimidade – diferenças de alta cultura ou cultura por simples diversão como nomeia Lahire (2006).

Lahire aponta que os sociólogos que se dedicaram a estudar a predileção cultural atravessada pela categoria de classe estão, há muito tempo, acostumados a pensar “a cultura” bipartida em dois polos distintos e incomunicáveis: o polo da “alta” ou a “grande” cultura das classes dominantes cultas, nas quais seus componentes se beneficiaram de uma educação cultural precoce, e o polo das classes dominadas, totalmente afastadas das formas culturais mais raras e mais legítimas.

Para tanto, o sociólogo propõe uma mudança de foco ao adotar um ponto de vista diferente daquele que apenas atesta as diferenças entre classes, o que ele nomeia *variação interclasses*, trazendo à baila um ponto de vista que sopesa sistematicamente as preferências culturais sob o prisma da *variação intraindividual* dos comportamentos (Lahire, 2004).

Lahire afirma que Pierre Bourdieu nunca testou verdadeiramente a hipótese do mecanismo geral de *transferabilidade cultural* em seus trabalhos empíricos. Dessa forma, a sociologia a que nos proporciona Lahire (2008) se interessa

[...] pelo social incorporado, individualizado, bem como pelas variações intra-individuais dos comportamentos, é levada, ao mesmo tempo, a pôr em causa a noção de habitus (mobilizada por Pierre Bourdieu para dar

conta das culturas ou dos hábitos de grupos ou de classes) como sistema de disposições transferível ou como fórmula geradora (única) das práticas. (p.18)

E complementa:

Ao considerarmos os fenômenos de variação intraindividual das práticas e preferências culturais, não pomos em causa nem a existência de desigualdades sociais perante a cultura, nem a função social das formas culturais legítimas dominantes numa sociedade hierarquizada. Mas fazemos surgir, no entanto, um tipo particular de função social ligada aos processos de diferenciação individuais e de construção social dos indivíduos em sociedades diferenciadas. (p. 23)

A demanda que se configura a partir da análise dos dois grupos de estudantes (os da escola pública e da privada) é a necessidade de compressão da pluralidade de gostos musicais escutados por um único aluno. Dito com mais precisão, como é que um indivíduo pode fazer parte de públicos muito diversos e abertamente heterogêneos e até conflitantes entre si? Em um mesmo aparelho, a diversidade de gêneros musicais é reveladora de uma heterogeneidade de estilos que pacificamente convivem no mesmo arquivo de mp3 ou *iPod*. É surpreendente encontrar um Funk erótico ao lado de música evangélica no mesmo aparelho. Essa heterogeneidade caracteriza uma pluralidade de pertenças sociais e simbólicas. Esses indivíduos passeiam de uma “comunidade” simbólica a outra sem grandes pesares ou, nos termos de Lahire, *variações intraindividual* das condutas culturais.

Para ilustrar a questão da pluralidade dos indivíduos, apresentaremos a seguir uma tabela com os artistas e estilos encontrados nos aparelhos MP3 de quatro alunos. Seleccionamos dois alunos da escola pública e dois alunos da escola privada.

Tabela 1

<i>Músicas encontradas no MP3 player</i>	
<p style="text-align: center;">Aluno A (Privada)</p> <p>Ne-yo (hip hop)</p> <p>Nelly Furtado (hip hop)</p> <p>João Neto e Frederico (sertanejo)</p> <p>João Bosco e Vinícius (sertanejo)</p> <p>Christina Aguilera (hip hop)</p> <p>Naturitis (reggae)</p> <p>Guilherme e Santiago (sertanejo)</p> <p>Ana Carolina e Seu Jorge (MPB)</p> <p>Araketu (axé)</p> <p>NX Zero (emo)</p> <p>Tribo de Jah (reggae)</p> <p>Bob Marley (reggae)</p> <p>Vitor e Leo (sertanejo)</p> <p>Jorge e Mateus (sertanejo)</p> <p>Jason Mraz (surf music)</p> <p>Jack Johnson (surf music)</p>	<p style="text-align: center;">Aluno B (Privada)</p> <p>André e Adriano (sertanejo)</p> <p>Gilberto Gil (MPB)</p> <p>Beach Boys (surf music)</p> <p>Bob Marley (reggae)</p> <p>Bruno e Marrone (sertanejo)</p> <p>Cezar e Paulinho (sertanejo)</p> <p>César Menotti e Fabiano (sertanejo)</p> <p>Chris Brown (hip hop)</p> <p>CPM 22 (rock nacional)</p> <p>Inimigos da HP (pagode)</p> <p>Jack Johnson (surf music)</p> <p>Legião Urbana (rock nacional)</p> <p>Maskovo (reggae)</p> <p>NX Zero (emo)</p> <p>Planta e Raiz (reggae)</p> <p>Queen (rock internacional)</p>
<p style="text-align: center;">Aluno A (Pública)</p> <p>Bonde do Tigrão (funk)</p> <p>Mc's Funk (funk)</p> <p>NX Zero (emo)</p> <p>Cris Brown (hip hop)</p> <p>Gaiola das popozudas (funk)</p> <p>Britney Spears (pop/ hip hop)</p> <p>Sorriso Maroto (pagode)</p> <p>Os travessos (pagode)</p> <p>Rodriguinho (pagode)</p> <p>Rihanna (hip hop)</p> <p>Furacão 2000 (funk)</p> <p>Vitor e Leo (sertanejo)</p> <p>Foo Fighters (rock Internacional)</p> <p>Fresno (emo)</p> <p>Papa roach (rock Internacional)</p> <p>Gean e Giovanni (sertanejo)</p>	<p style="text-align: center;">Aluno B (Pública)</p> <p>Grupo Revelação (pagode)</p> <p>Gaiola das popozudas (funk)</p> <p>Sorriso Maroto (pagode)</p> <p>Sandy e Junior (pop)</p> <p>Exaltasamba (pagode)</p> <p>Mc Créu (funk)</p> <p>CPM (rock nacional)</p> <p>Babado Novo (axé)</p> <p>Pirigute (funk)</p> <p>Inimigos da HP (pagode)</p> <p>Capital Inicial (pop rock nacional)</p> <p>Jeito Moleque (pagode)</p> <p>Backstreet Boys (pop internacional)</p> <p>André Valadão (evangélico)</p> <p>Fresno (emo)</p> <p>Beyoncé (hip hop)</p>

Notamos na tabela estilos musicais extremamente distintos alinhados lado a lado. Eis a pluralidade, na qual a histórica banda inglesa de rock *Queen* divide espaço com a banda de axé baiana *Babado Novo*. Como nos aponta Lahire (2008):

Não se trata em caso algum de negar a existência de desigualdades sociais perante as formas culturais mais legítimas e, muito menos, o papel sempre central desempenhado pelo capital cultural no acesso às formas mais eruditas de cultura. Porém, a mudança de escala de observação permite esboçar uma outra imagem do mundo social. Começando por considerar as diferenças internas à série de comportamentos e de gostos de cada indivíduo (variações intraindividuais: o mesmo indivíduo faz isto e aquilo, gosta disto, mas também daquilo, gosta disto, mas em contrapartida detesta aquilo, etc.) antes de voltarmos às diferenças entre classes sociais (variações interclasses), chegamos a uma representação do mundo social que não negligencia as singularidades individuais e evita a caricatura cultural dos grupos sociais. O fato central que então avulta é que a legitimidade cultural (a “alta cultura”) e a ilegitimidade cultural (a “subcultura”, o “simples divertimento”) não separam apenas globalmente (estatisticamente) as diferentes classes, mas dividem também as diferentes práticas e preferências culturais dos mesmos indivíduos, em todas as classes da sociedade. Quaisquer que sejam as suas propriedades sociais (pertença social, nível de escolarização, idade ou sexo), uma mesma pessoa terá fortes probabilidades estatísticas de ter práticas e gostos variáveis sob o ponto de vista da sua legitimidade cultural, segundo os domínios (cinema, música, literatura, televisão, etc.) ou as circunstâncias da prática. (p.12)

Depois da checagem de campo foi possível visualizar com bastante clareza novas configurações do gosto que estão além das circunscrições de classe social puramente. De acordo com Lahire (2008), cada

[...] indivíduo é suscetível de participar sucessiva ou simultaneamente em vários grupos ou instituições e obtemos os meios para compreender sociologicamente as razões por detrás de maiores ou menores variações intra-individuais dos comportamentos culturais. (p.14)

A ideia de dois campos culturais homogêneos (alta cultura *versus* cultura de massa ou de consumo) não se caracteriza pela dicotomia unívoca de legítimo/ilegítimo.

A variação intraindividual das práticas e das preferências culturais é imagem direta da heterogeneidade da oferta cultural e da pluralidade dos grupos sociais aptos a incorporar essas diferentes ofertas culturais.

A realidade social é, portanto, mais compósita do que a teoria da legitimidade cultural nos poderia levar a pensar. E o estudo sistemático das variações intraindividuais dos comportamentos culturais, que obriga a ver as deslocções que um mesmo indivíduo efetua de um registro cultural a outro, põe a tônica na pluralidade de “subsistemas” com os quais os atores têm de se relacionar. (LAHIRE, 2008, p. 15)

Podemos dizer que o ecletismo de gêneros não é manifesto apenas no bojo das práticas e das predileções culturais dos indivíduos, mas, sobretudo, na própria natureza da produção cultural do entretenimento.

Cabe salientar que embora a pluralidade de gêneros musicais seja uma característica constatada em todos os estudantes perquiridos e, portanto, o conceito de *variações intraindividual* seja especialmente pertinente, percebemos que o gosto musical tanto dos alunos da escola pública quanto dos alunos da escola privada não fogem da cultura de entretenimento (agenciada pela lucrativa indústria do lazer e da cultura). Os estilos citados não escapam do perímetro das zonas comerciais e populares ou, conforme Lahire (2008), “estigmatizadas como infraculturais, estupidificantes ou vulgares” (p. 18). Em suma, a ideia de guetos culturais legítimos e estanques inexistente, tampouco a separação entre “alta cultura” e “cultura popular” depositada nos grupos abastados ou desprovidos economicamente.

O que notamos foi exatamente uma maior amplitude de gêneros escutados pelos alunos da escola privada, fato que se justifica pelo maior acesso aos meios privados de divulgação da música, nomeadamente a internet e a MTV, o que não é garantia de acesso à cultura mais elevada ou da assim chamada “cultura legítima dominante”. Em contrapartida, os alunos da escola pública limitam-se ao rádio e à televisão aberta, mensageiros mais representativos da cultura de grande público que congrega os gostos mais populares visando à descontração.

É pertinente no contexto da sociedade contemporânea, portanto, pensarmos numa sociologia da pluralidade disposicional (LAHIRE, 2008). Os indivíduos são submetidos a experiências socializadoras heterogêneas e muitas vezes contraditórias e são, por isso, portadores da pluralidade de disposições, frequentando sucessiva ou alternativamente vários registros culturais.

Considerações finais

São muitos os limites desse trabalho, contudo, ele nos permitiu uma via de reflexão sobre a educação, a música e o complexo quadro do gosto musical da juventude. A simples constatação de que a formação do *habitus* na sociedade contemporânea acontece de maneira plural e heterogênea não é uma verificação inaugural, originalíssima.

Conforme exposto, frente a tantas possibilidades, os jovens podem optar por todas, não se restringido a pequenos grupos isolados e incomunicáveis. Deriva-se dessa condição a não uniformidade da seleção musical. O gosto musical ou o que nomeamos de *ethos* da escuta toma, em última instância, a forma de um desenho livre e não de um contorno cujo tracejado já se encontrava definido pelas barreiras de classe.

Curiosamente, a educação escolar, nosso ponto de partida, não se mostrou como um critério definidor ou formador dos gostos musicais. Ao observar duas realidades distintas, estudantes de uma escola privada e estudantes de uma escola pública, notou-se que a interferência das instituições sobejamente privilegiadas, nas análises do sociólogo francês Pierre Bourdieu quais sejam, a escola e a família, pouco intervêm na escolha dos estilos musicais favoritos. Dito com mais precisão, na atual conjectura midiática, no império da cultura de massa, essas duas instituições arrefeceram sua responsabilidade no processo de formação do *ethos* musical.

Sucedem que as poucas e sutis diferenças que se nos apresentam, embora inegavelmente permeadas por motivos econômicos, ganham novas repercussões. Ser um jovem abastado financeiramente não significa ter acesso à chamada cultura elevada, mais erudita, mais canônica ou mais legítima. Ser um jovem mais abastado significa apenas mais acesso às novas tecnologias e aos meios mais caros de escoamento da mesma cultura de mercado consumida por seus pares opostos, isto é, pelos jovens da escola pública.

Dessa forma, estilos que aparecem em evidência nos meios de comunicação mais populares, como o rádio e a televisão, são sutilmente diferentes dos estilos presentes em meios mais caros como a TV paga ou a internet. Aí residem as principais

distinções entre os jovens estudados. O que se pode extrair das análises dos dados coletados é que os jovens da escola pública apontam como estilos favoritos aqueles presentes nas mídias populares. Em contrapartida, jovens da escola privada têm como estilos favoritos aqueles que estão presentes nas mídias populares, mas também outros disponíveis em canais como MTV e sites da internet como, por exemplo, a Surf Music e o Reggae.

Não podemos afirmar que a distinção de classes tenha sido extinguida em sua raiz. No entanto, é nítido que o convívio de estilos musicais muito distintos e até antagônicos, aponta para um clima mais cosmopolita (CARVALHO, 1999), de variantes intraindividuais, proporcionadas pelas múltiplas possibilidades de socialização da sociedade contemporânea. Como nos aponta Lahire, a identidade pessoal invariável é um mito. Estamos diante de indivíduos altamente complexos, frutos de uma grande fragmentação interna, composta pela abundância de saberes incorporados nas mais diferentes experiências do “eu”.

As diferenças na materialidade dos suportes físicos são claras. Os aparelhos reprodutores de música (*mp3 players*) que encontramos entre os estudantes da escola privada são infinitamente superiores aos dos alunos da escola pública. O acesso à música pela internet é facilitado a esses primeiros, pois possuem internet banda larga, portanto, mais rápida e ilimitada, o que abre uma maior possibilidade de contato com a música e novos voguismos estilísticos. Canções que se encontram e se destacam na mídia, em rádios ou TV, seja nos canais abertos ou pagos, são produtos dirigidos ao público jovem.

A questão que ora se apresenta é que a ausência da intenção de arte na seleção das músicas e estilos escutados se apresenta tanto na escolha dos jovens da rede pública quanto da privada. O imediato e a efemeridade, são marcas registradas dos estilos musicais mais escutados entre todos os jovens perquiridos.

Referências

ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ABRAMO, H. W. *Cenas Juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Scritta, 1994.

_____. Condição juvenil no Brasil Contemporâneo. In: ABRAMO, Helena W. e BRANCO, P. P. (orgs.) *Retratos da juventude brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo/ Instituto Cidadania., 2005, p.37-72.

ALLERBECK, K; ROSEMARY, L. *Introducción a la sociología de la juventud*. Buenos Aires: Kapelusz, 1979.

ARANGUREN, J.L. *La juventud europea y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral, 1961.

ARIÈS, P. *História Social da criança e da Família*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1981.

BABBIE, E. *Métodos de Pesquisa de Survey*. Belo Horizonte: UFMG, 1999

_____. *The practice of social research*. 4th ed. Belmont, Wadsworth Publ., 1986.

BARRAUD, H. *Para compreender as músicas de hoje*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BAUMAN, Z. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BAUMWORCEL, A. Reflexões sobre a relação entre juventude e o rádio. XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Natal, RN. 2008. Disponível em

<<http://www.intercom.org.br/paper/nacionais/2008/resumos/R3-1245-2.pdf>> . Acesso em 1/05/2009.

BENJAMIN, W. *Metafísica de la juventud*. Barcelona: Paidós, 1993.

BOURDIEU, P.; PASSERON, Jean-Claude. *A reprodução*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

BOURDIEU, P. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp, 2007.

_____. *Escritos de Educação*. Organização Maria Alice Nogueira e Afrânio Catani. Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. Gostos de classe e estilos de vida. In: ORTIZ, R. (Org.) *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983. p. 82-121.

_____. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

CAMPOS, M.C. *A educação musical e o novo paradigma*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1999.

CANCLINI, N. G. *Socialização da Arte*. São Paulo: Cultrix, 1984.

_____. *Consumidores e cidadãos; conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

_____. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. São Paulo: Iluminuras, 2008a.

_____. *Leitores, Espectadores e Internautas*. São Paulo: Iluminuras, 2008b.

_____. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4.ed. São Paulo: Edusp, 2008c.

CANEVACCI, M. *Culturas eXtremas: mutações juvenis nos corpos das metrópoles*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

CARVALHO, José Jorge de. Transformações da sensibilidade musical contemporânea. *Série Antropologia*, 1999. Disponível em <[www.google.com.br/trabalhos academicos](http://www.google.com.br/trabalhos_academicos)> Acesso em: 15/04/2006.

CARVALHO, R. *Repensando a dominação social ou teria Bourdieu algo a dizer sobre ao marxismo?* V Colóquio Marx e Engels. Centro de estudos marxistas. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/cemarx/anais>>. Acesso em 01/05/2009.

CASTELLS, M. *A sociedade em rede. A era da informação: economia, sociedade e cultura*. Volume 1. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CHAUÍ, M. *Conformismo e resistência. Aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo, Brasiliense, 1989.

_____. Por trás da crise está a luta de classes. *Caros Amigos*, n. 104, Novembro 2005, p. 30 –37. [Entrevista Marina Amaral].

_____. Neoliberalismo no Brasil. In: *Folha de São Paulo*. 24 abr. 1994. São Paulo.

CORREA, L.M. *Entre apropriação e recusa: os significados da experiência escolar para os jovens da periferia urbana de São Bernardo do Campo (SP)*. Tese (doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2008.

DAHRENDORF, R. *O conflito social moderno – Um ensaio sobre a política da liberdade*. Rio de Janeiro. Zahar. 1992.

DAYRELL, J. O rap e o funk na socialização da juventude. *Educação e pesquisa*, São Paulo, v.28, n.1, p.117-136, 2002.

DEVEREUX, G. *De l'angoisse à la méthode dans les sciences du comportement*. Paris, Flammarion, 1980.

DOUGLAS, M.; ISHERWOOD, B. *El mundo de los bienes*. México: Grijalbo, 1990.

DURKHEIM, E. Educação e Sociologia. 11ª ed. São Paulo: Melhoramentos. Tradução Lourenço Filho, 1978.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. 5. ed. São Paulo, Editora Perspectiva, 1993.

EDER, K. *A nova política de classes*. São Paulo: Bauru, 2002

ELIAS, Norbert. *Norbert Elias por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. [Entrevista biográfica por A. J Heerma van Voss e A. van Stolk]

ENGELS F. e MARX, K. *O manifesto do partido comunista*. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.

ERIKSON, E.H. *Identidade, Juventude e Crise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.

FEIXA-PAMPOLS, C. A construção histórica da Juventude. In: CACCIA-BAVA, A., FEIXA-PAMPOLS, C.; CANGAS, Y.. *Jovens na América Latina*. São Paulo: Escrituras, 2004. p. 257-327.

FONTEERRADA, M. T. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: Unesp, 2005.

GALLINI, C. *Protesta e integrazione nella Roma Antica*. Bari: Laterza, 1970.

GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

_____. *Nova luz sobre a antropologia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

GIULIANO, L. *Gioventù e istituzioni nella Roma Antica*. Roma: Artística, 1979.

HALL, S.;JEFFERSON, T. *Resistance Through Rituals. Youth Subcultures in post-war Britain*, Hutchinson. London: Hutchinson, 1983.

HIKIJ, Rose Satiko. *A música e o Risco*. São Paulo: Edusp, 2006.

ILARI, Beatriz. Música, comportamento social e relações interpessoais. *Revista Psicologia em estudo*, Maringá, v. 11, p.191-198, 2006.

JANOTTI, J. *Por uma análise midiática da música popular massiva: Uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais*. UNIrevista, São Leopoldo, v.1, n. 3, p.11, 2006.

KLEIN, L. SAMPAIO, H. Políticas de ensino superior na América Latina – uma análise comparada. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, 24, 85-109, 1994.

LAHIRE, B. *A cultura dos indivíduos*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

_____. Indivíduo e mistura de gêneros: dissonâncias culturais e distinção de si. *Sociologia, problemas e práticas*, nº56, 2008, p.11-36. Disponível em < www.scielo.br/pdf/dados/v50n4/v50n4a06.pdf > . Acesso em 28/04/2009.

LALANDE, A. *Vocabulário técnico e científico da filosofia*. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LE ROY LAUDURIE, E. *Montaillou, village ocitan de 1294 à 1324*. Paris: Gallimard, 1975.

LIPOVETSKY, G. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.

LISPECTOR, C. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

LUKÁCS. G. *História e consciência de classe*. Porto. Publicações Escorpião. 1974.

MAFFESOLI, M. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MARTÍN-BARBERO, J. Globalização comunicacional e transformação cultural. In: MORAES, D. (org.). *Por uma outra comunicação: mídia, mundialização cultural e poder*. 2 ed. São Paulo: Record, 2004, p. 57-86.

MARTINS, J. S. A era das megalópoles residuais. 2008. *O Estado de São Paulo*. Disponível < http://www.emplasa.gov.br/portalemplasa/destaques_anteriores > Acesso em 14/05/2009.

MASCARENHAS. A.C.B. Heterogeneidade e Fragmentação – Como se Compõe Uma Identidade Política da Classe Trabalhadora? Apresentado no XXII ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS-GT TRABALHADORES, SINDICALISTAS E POLÍTICA. Disponível em <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/anpocs/masca.rtf>>. Acesso em 15/04/2009.

MEAD, M. *Adolescência, sexo y cultura en Samoa*. Barcelona: Planeta, 1985.

MOREIRA, Alberto da Silva. *Cultura midiática e educação infantil*. Educação e sociedade, Campinas, 2003.

MORALES, Denis de (org.) *Por uma outra comunicação*. Mídia, mundialização cultural e poder. São Paulo: Record, 2003.

MUSGROVE, F. *Youth and the Social Order*. London: Routledge & Kegan Paul, 1964.

MUZZETI, L.R. *Consenso ou conflito: Contribuições das teorias sociológicas de Émile Durkheim e de Pierre Bourdieu*. Boletim do Departamento de Didática, Araraquara, V. 15, p. 43-62, 1999.

NOGUEIRA, C. M.; NOGUEIRA, M. A. A sociologia da educação de Pierre Bourdieu: limites e contribuições. *Revista Educação & Sociedade*, ano XXIII, nº78, 2002.

ORTIZ, R. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PAULA CARVALHO, J.C. de. De Tatá Molambo au “sein poubelle”. Paris, Masson, Centre National des Lettres, *Revue Sociétés (Sciences Humaines)*, n. 19, sept.1988.

PELAEZ, N. C. M. *A música do nosso tempo: Etnografia de um universo musical de adolescentes*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

PERPÉTUO, I. e SILVEIRA, S. (Orgs.) *O futuro da música depois da morte do CD*. São Paulo: Momento editorial, 2009. Disponível em < <http://www.futurodamusica.com.br> >. Acesso em 2/04/2009.

PRZEWORSKI, A. *Capitalismo e social-democracia*. São Paulo. Companhia das Letras. 1989.

RONSINI, V. M. *Mercadores de sentido: consumo de mídia e identidades juvenis*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

ROUSSEAU, J. *Emílio ou da Educação*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RUBY, Christian. *Introdução à Filosofia Política*. São Paulo: Unesp, 1998.

SCHILLER, F. *Cartas sobre a Educação Estética da Humanidade*. São Paulo, E.P.U., 1991.

SETTON, M. G. J. A socialização como fenômeno social total: notas introdutórias sobre a teoria do habitus. *XIII Congresso Brasileiro de Sociologia*, Recife, 2007.

_____. A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. *Revista Brasileira de Educação*. São Paulo, nº20, 2002.

SILVEIRA, S. A música na época de sua reprodutibilidade digital. In: PERPÉTUO, I. e SILVEIRA, S. (Orgs.) *O futuro da música depois da morte do CD*. São Paulo: Momento editorial, 2009. Disponível em < <http://www.futurodamusica.com.br> >. Acesso em 2/04/2009.

TAPSCOTT, D. *Growing Up Digital: The rise of the net generation*. New York: Mcgraw-Hill, 1998.

TEIXEIRA, Sérgio Jr. *MP3: A revolução da música digital*. São Paulo: Abril, 2002.

TINHORÃO, J.R. *Cultura Popular: Temas e Questões*. São Paulo: 34, 2001.

_____. *Música popular: gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.

TOMÁS, L. *Ouvir o logos: música e filosofia*. São Paulo: Unesp, 2002.

THOMPSON, E. P. *A formação da classe operária inglesa*. A árvore da liberdade. Livro I. Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1987.

_____. *A miséria da teoria ou um planetário de erros*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

TRIVIÑOS, Augusto N. S. *Introdução à pesquisa em Ciências Sociais: a pesquisa qualitativa em educação*. São Paulo: Atlas, 2008.