

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM PEDAGOGIA DA ARTE**

Rafael Rodrigues da Silva

**Música *bala* e música *frau*:
narrativas sobre legitimidade em música
de estudantes do Ensino Médio.**

**Porto Alegre
Janeiro de 2009**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM PEDAGOGIA DA ARTE**

Rafael Rodrigues da Silva

**Música *bala* e música *frau*:
Narrativas sobre legitimidade em música
de estudantes do Ensino Médio.**

**Trabalho de Conclusão do Curso de
Especialização em Pedagogia da Arte,
do Programa de Pós-Graduação em
Educação da Faculdade de Educação
da Universidade Federal do Rio
Grande do Sul.
Orientadora: Dr^a. Elisabete Maria
Garbin.**

**Porto Alegre
Janeiro de 2009**

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais pelo amor, pelo apoio incondicional às minhas investidas acadêmicas e profissionais e pela ajuda material que me permitiu chegar até aqui em meus estudos.

Aos meus alunos do Colégio de Aplicação da UFRGS por todo aprendizado que me proporcionaram, pelo carinho, pela contribuição nesse trabalho e por terem me ensinado que uma das matérias primas essenciais da educação é o afeto.

À Prof^ª. Dr^ª. Elisabete Maria Garbin pela orientação apaixonada, enfática e paciente que me incitou a buscar nunca desampará-la em relação às expectativas para este trabalho.

Aos membros da banca que avaliaram a apresentação desse trabalho: Prof^ª. Dr^ª. Rosa Maria Bueno Fischer, Prof^ª. Dra. Analice Dutra Pilar que, juntamente com a Prof^ª. Dr^ª. Elisabete Maria Garbin, apontaram novos e desafiadores caminhos para o presente trabalho com a doçura que lhes é característica.

Aos amigos/ colegas de especialização em Pedagogia da Arte por todo carinho, incentivo e aprendizado ao longo do ano de 2008.

Ao meu amigo Careca cuja insistência para que eu desse um tempo nos estudos e o seguisse em saídas noturnas às rodas de samba e choro, entre outras atividades (às vezes bem-sucedida) me fez refletir muito sobre minhas escolhas e fortaleceu ainda mais minha escolha pela conclusão deste trabalho.

Aos amigos Lutiane Lara, Mariana Patricius, Luciana Kiefer, Nídia Kiefer, Rejane Bezerra, Rúbia Oldrá, Reginaldo Gil Braga, Cássio Barth, Caroline Duarte, Thaís Maranhão, Ana Celina de Souza, Caroline Beier, Cristiane Bahy, Estevão Haeser, Gabriela Salvarrey, Samanta, Helen Pedroni, Johnny Filipon, Rita de Cássia, Hires Héglan, Juliana Pedrini, Martha Paz, Maria Helena de Lima, Rodrigo Ferreira, Daniela Fracasso, Marçal Paredes, Mário Humberto “Arruda”, Marcelo Almeida, Lisinei Rodrigues,... cujo apoio às minhas investidas acadêmicas e profissionais foi simplesmente indispensável.

SUMÁRIO

RESUMO	05
INTRODUÇÃO	06
1. REFERENCIAL TEÓRICO-METODOLÓGICO	10
Da abordagem metodológica	10
Consumo na sociedade contemporânea e consumos musicais	11
Breve histórico do consumo no Ocidente	12
Para uma história dos consumos musicais e de sua legitimidade no Ocidente	17
Eurocentrismo em música: a música europeia como modelo de ‘boa música’	21
Consumos musicais na sociedade ocidental contemporânea	22
Legitimidade musical na produção acadêmica contemporânea brasileira	24
2. NARRATIVAS SOBRE LEGITIMIDADE EM MÚSICA ENTRE JOVENS DO CAP: RASCUNHANDO ANÁLISES.	26
O Colégio de Aplicação da UFRGS	26
O professor-pesquisador	28
Consumos musicais e discursos sobre legitimidade musical entre jovens no CAP	29
Consumos musicais e processos de pertencimento identitário	32
Consumos musicais e identidade de gênero	35
Outras possibilidades de análise	39
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	41
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	43
ANEXOS	46

RESUMO

O presente estudo tem por objetivo central investigar discursos de adolescentes sobre seus consumos musicais [shows musicais, aquisição de CDs, de DVDs, execuções instrumentais, bate-papos na internet, aquisição de artefatos de bandas, cantores/as, aprendizado de instrumentos, escutas musicais, etc.] e como estes operam na distinção entre o que comumente se denomina ‘música boa’ e ‘música ruim’ em seu cotidiano escolar. Para tanto foram realizadas entrevistas semi-estruturadas e observações em campo entre jovens estudantes do Colégio de Aplicação da UFRGS para buscar compreender que critérios de legitimidade musical podem ser observados a partir de suas falas. Os termos *bala* e *frau* são recorrentes na linguagem desses jovens. Numa tentativa de descrever seu sentido, é possível dizer que o termo *bala* se refere a tudo que é chato, desinteressante e ‘mal-feito’ enquanto o termo *bala* faz o papel de seu antônimo, fazendo referência a tudo que é legal, bacana, interessante e ‘bem-feito’. A partir das falas desses jovens busca conceitos-chave, questões, eixos de análise que ajudem o professor a perceber e compreender distintas formas de se relacionar com a música e com a cultura e de atribuir legitimidade a fenômenos musicais entre os jovens pesquisados. Tem, também, como objetivo, contribuir - no mesmo sentido do debate lançado por autores como Stuart Hall, Pierre Bourdieu, Michel Bozon, Elisabete Maria Garbin, Martha Tupinambá Ulhôa, Margarete Arroyo, entre outros - para o debate acerca dos consumos musicais e culturais na contemporaneidade e da legitimidade em música dessa vez tendo como foco os estudantes do Ensino Médio do Colégio de Aplicação da UFRGS.

A abordagem metodológica tem como referência o campo dos Estudos Culturais e, por esse não possuir uma metodologia distinta, e, portanto, construí-la em relação ao objeto de estudo, foi sendo construída ao longo da pesquisa.

O estudo traz uma definição de consumos musicais baseado no conceito de consumo de Grant McCracken e no conceito de consumos culturais empregado por Germán Muñoz Gonzáles e Elisabete Maria Garbin e faz apontamentos para uma história dos consumos musicais no Ocidente para melhor definir o que entendemos por consumos musicais no presente estudo. Em seguida, parte-se para a análise dos dados levantados durante a pesquisa em campo que se concentra em dois eixos: consumos musicais e processos de pertencimento identitário e consumos musicais e identidade de gênero, sendo que, nas considerações finais, levanto outros possíveis eixos de análise.

INTRODUÇÃO

O ano de 2007 me foi particularmente desafiador. Foi o ano em que fui admitido como professor substituto do Colégio de Aplicação da UFRGS na área de Educação Musical e, portanto, o ano em que colocaria pela primeira vez os pés numa sala de aula de uma instituição escolar no papel de professor. Já tinha dado milhares de aulas na vida: de instrumentos, de canto, de teoria, prática em conjunto, etc... mas nunca me vi diante de uma turma de dez a quinze pessoas com as mais distintas experiências musicais (mas dos quais não podia esperar que quisessem ser músicos) esperando que eu lhes ensinasse algo sobre música. Foi através dessa imersão naquele contexto escolar que fui, aos poucos, me acostumando e me identificando com o título de ‘sor’. Ao longo de minha carreira docente anterior àquela experiência já lidava com muita naturalidade ao ser chamado de ‘professor’ ou ‘profe’ (apesar da estranheza no início, comum àqueles que percebem estar passando para ‘o lado de lá’) mas ‘sor’ foi uma forma de tratamento da qual só tomei contato no Colégio de Aplicação (CAP, daqui em diante) e que, a princípio, me soava como uma simples extravagância desnecessária de jovens que queriam demarcar território construindo gírias e marcando seu modo de falar como único, original. Não demorou muito para perceber que o termo ‘sor’ foi apenas o primeiro contato com uma linguagem particular própria ao contexto daqueles jovens que em seu uso agregam neologismos e novos significados à língua materna (ou ao ‘bom português’). Logo eu, que, natural de Curitiba-PR, tinha chegado a Porto Alegre dois anos antes e penado por um bom tempo para conseguir compreender e me utilizar linguagem do povo gaúcho, tinha agora que me familiarizar com a linguagem dos jovens do CAP. Um termo que me causou espanto desde o início e que é muito presente nas falas daqueles jovens foi o ‘frau’ e, aquele que, mais tarde, eu perceberia se tratar do antônimo do primeiro, o ‘bala’. Numa tentativa de descrever seu sentido, é possível dizer que o termo ‘frau’ se refere a tudo que é chato, desinteressante e ‘mal-feito’ e o termo ‘bala’ se refere a tudo o que é legal, bacana, interessante e ‘bem-feito’. No entanto, hoje, após dois anos de convívio dentro da escola, já não consigo deixar de considerar o quão imprecisa vem a ser essa ‘tradução’ (o que talvez seja da natureza das traduções). Fato é que, no período posterior ao do segundo semestre, termos como esses já eram comumente empregados por mim em sala de aula à medida que ia se qualificando minha relação com meus alunos.

É Stuart Hall (1997) quem afirmará que “a linguagem é central para o significado e a cultura e sempre tem sido considerada como o repositório chave dos valores e significados culturais” (p.1) e essa afirmação me é particularmente significativa ao pensar os usos dos

termos ‘bala’, ‘frau’ e ‘sor’ entre outros no cotidiano dos jovens no CAP. Dentro do seu contexto, não há nenhum sinônimo para o termo ‘bala’ que consiga ter o mesmo peso, o mesmo significado, a mesma eficácia comunicativa (assim como o ‘bah’, termo do qual não vejo nenhuma possibilidade de tradução, para os gaúchos).

Os sinais significam ou representam nossos conceitos, idéias e sentimentos de forma que possibilitem que outros ‘leiam’, decodifiquem ou interpretem seu significado mais ou menos do mesmo jeito que nós o fazemos. (Hall, 1997, p.5).

Tem crescido no Brasil o número de trabalhos que buscam, influenciados pela sociologia do gosto de Bourdieu e pelos Estudos Culturais, investigar as formas e os critérios pelos quais pessoas em diferentes áreas escolhem aquilo que ouvem como música no seu cotidiano (Travassos, 1999; Ulhôa, 2001; Arroyo, 2001; Leme, 2003; Trotta, 2007, 2008; Silva, 2006, 2008). É evidente, a partir dos estudos, a hegemonia de critérios de hierarquização em música que tomam como referência de qualidade a música de concerto de origem européia, mesmo em casos onde a música que compõe o seu “gosto” musical não pertença de maneira direta a essa tradição.

Concordo com Simon Frith (*apud* Ribeiro, 2007) que afirma que para percebermos o universo no qual a música pop se insere é primordial que examinemos a maneira como os julgamentos são realizados, negociados e formulados, uma vez que as valorações se relacionam ao significado dos produtos musicais e com Bourdieu (2007) quando afirma que “os sujeitos sociais diferenciam-se pelas distinções que eles operam entre o belo e o feio, o distinto e o vulgar; por seu intermédio, exprime-se ou traduz-se a posição desses sujeitos nas classificações objetivas” (p. 13). Portanto, acredito que um rico campo para a análise da relação entre música, juventude e identidade está para ser explorado através da análise de seus processos de distinção e julgamento e que essas abordagens são de extrema importância para a educação musical na contemporaneidade.

Na busca por buscar abordagens musicalmente significativas para o aluno, é simplesmente necessário que o professor de música considere que a prática musical no ambiente escolar não se resume a canções preparadas em datas comemorativas, aos festivais de bandas escolares e às aulas de Música (quando há). Na escola, particularmente no pátio, é fácil observar uma série de atividades musicalmente significativas: jovens com aparelhos portáteis de reprodução musical, tocando, cantando ou falando sobre música. É evidente que os alunos já vêm à escola com uma série de experiências musicais vivenciadas e que essas experiências formam seu “olhar” sobre a música através do qual atribuem sentido e significado às suas práticas musicais e à realidade musical em sua volta.

É a partir da constatação dessa realidade, bem como da diversidade de músicas e dos meios de apropriação e transmissão musical que os educadores musicais, bem como a literatura acadêmica, têm deslocado (ou ampliado) seu foco de observação de maneira a abarcar as diferentes práticas e aprendizagens em música. Segundo Souza (2001, p. 89), as questões que têm ocupado o centro do interesse da pesquisa pedagógico-musical nas últimas décadas são: “quem faz música, qual música, como e por que fazem?”.

Considerando essas questões pautadas no atual contexto da educação musical, trago como problema de pesquisa o seguinte: **que critérios de legitimidade musical podem ser observados a partir das falas de jovens estudantes do Colégio de Aplicação da UFRGS?** Dessa forma, a presente pesquisa tem por objetivo central investigar discursos de adolescentes sobre seus consumos musicais [shows musicais, aquisição de CDs, de DVDs, execuções instrumentais, bate-papos na internet, aquisição de artefatos de bandas, cantores/as, aprendizado de instrumentos, escutas musicais, etc.] e como estes operam na distinção entre o que comumente se denomina ‘música boa’ e ‘música ruim’ em seu cotidiano escolar. Tem, também, como objetivo, contribuir - no mesmo sentido do debate lançado pelos autores já citados - para o debate acerca da legitimidade em música dessa vez tendo como foco adolescentes, no caso os estudantes do Ensino Médio do Colégio de Aplicação da UFRGS.

Em consonância com o objetivo do estudo, trago como questões de pesquisa as seguintes indagações:

- Que padrões de consumo musical podemos apreender a partir dos discursos desses jovens?

- Quais critérios são utilizados pelos adolescentes para distinguirem a chamada ‘música boa’ [*bala*] e ‘música ruim’ [*frau*]?

O primeiro capítulo deste trabalho aborda referências teórico-metodológicas usadas nesse trabalho e busca delimitar conceitos que julgo essenciais para a questão aqui apresentada como a de consumo e consumos musicais. Para tanto, tomo como referência conceito de consumo de Grant McCracken e o conceito de consumos culturais empregado por Germán Muñoz Gonzáles e Elisabete Maria Garbin. e faço apontamentos para uma história dos consumos musicais no Ocidente articulando autores como Grant McCracken, Arnold Hauser e Roland de Candé.

O segundo capítulo aborda questões encontradas a partir do trabalho de campo estabelecendo relações com teóricos como Stuart Hall, Michel Bozon, Pierre Bourdieu, Elisabete Garbin, entre outros. Nele serão expostas os dois principais eixos de análise, música e processos de pertencimento identitário e música e dois principais eixos

O terceiro capítulo é dedicado às considerações finais onde também levanto outros possíveis eixos de análise que não foram explorados no presente trabalho.

Algumas considerações sobre os conceitos e noções empregadas:

A preferência pelo termo jovens em vez de adolescentes, no presente estudo, é proposital e busca fugir de classificações sociais que tenham critérios rígidos em relação à questão etária. O termo adolescência é historicamente empregado para designar a fase intermediária entre duas idades bem definidas: a infância e a idade adulta. Essas fases designam estágios distintos de maturação física e mental particulares aos seres humanos e não nego aqui a importância de se considerar esses elementos, no entanto, chamo atenção para que esse não deve ser o único critério a ser adotado para selecionar os estudantes cujas práticas sociais são o nosso objeto de estudo. Aqui considero observações e entrevistas realizadas com estudantes do CAP de 18 anos que, por uma classificação mais rígida seriam tidos como adultos, no entanto, como aponta Santos (2006), tendo como base as considerações de Dayrell, “‘ser jovem’ compreende construções que estão fortemente vinculadas a dimensões culturais e dinâmicas sócio-históricas, tais como a música, a dança, o corpo e o visual”. Portanto, entendo aqui o termo juventude como um conceito que fala mais das relações de pertencimento identitário do sujeito do que de sua idade de maneira isolada.

O termo identidades aqui é, em geral, empregado no plural como forma de manifestar, em plena consonância com os teóricos dos Estudos Culturais, meu entendimento de que a identidade não é algo fixo, sólido e estável, como era entendida pela antropologia e sociologia clássica. Na pós-modernidade, as identidades, tanto as sociais quanto as que fazem referência à alteridade, se apresentam como produções culturais e sociais móveis, múltiplas, em constante transformação (Hall, 1997a, 1997b, 2003; Garbin *et al*, 2006; Gonzáles, 2008). Esse aspecto será melhor desenvolvido ao longo do trabalho.

3. REFERENCIAL TEÓRICO-METODOLÓGICO

3.1 Da abordagem metodológica

Esta pesquisa filia-se ao campo dos estudos culturais e, por considerar que esses não possuem uma metodologia distinta ou própria, sua metodologia foi construída conforme o objeto de estudo e permiti-me trabalhar nas fronteiras entre saberes (Wortmann, 2005) como a música, a educação, a história, a sociologia e a antropologia.

A opção pelos estudantes do Ensino Médio do CAP se dá pelo acesso que tenho junto a esse público por ser professor substituto nessa instituição e pela particularidade desse público, haja visto que a seleção para o ingresso no colégio é feita por sorteio público, o que garante uma maior heterogeneidade do grupo. A amostra não tem por objetivo ser representativa, no sentido mais restrito do termo, ou seja, não será tomado o particular pelo geral buscando generalizações que apontem para uma unidade de pensamento entre os jovens, ainda que se considere possível estabelecer relações entre a realidade dos estudantes de Ensino Médio do CAP e os discursos sobre adolescentes presentes na cultura.

Meu papel como professor-pesquisador foi o de realizar observações em campo e entrevistas semi-estruturadas com alunos do CAP visando investigar os critérios de julgamento em música do entrevistado. As entrevistas foram gravadas (gravação de áudio) e o conteúdo referente aos critérios de julgamento foi transcrito para que dele se depreendesse a análise levando em consideração o conjunto da entrevista e a observação em campo. Os nomes citados no estudo, para garantir o sigilo das informações a mim confiadas, são pseudônimos escolhidos

As observações em campo foram realizadas no período entre setembro e novembro de 2008 durante as aulas de música ministradas por mim e no pátio da escola durante o recreio e intervalos para o almoço. Não houve nenhuma alteração no programa previsto para a disciplina em função da pesquisa. As entrevistas foram realizadas entre os meses de novembro e dezembro do mesmo ano e consistia em 16 perguntas (ver anexo I) elaboradas tendo como referência modelo empregado por Germán Muñoz González (1998) em pesquisa sobre consumos culturais de jovens de Bogotá - Colômbia. O critério de seleção dos jovens entrevistados foram dois: o livre interesse em participar da pesquisa e a devolução do termo de consentimento informado (anexo II) entregue por mim assinado pelos pais ou responsáveis, salvo quando o jovem já atingiu a maioridade. Ao todo 44 jovens manifestaram interesse em participar da pesquisa e todos levaram o termo de compromisso para casa mas apenas 11 entrevistas foram realizadas e destas, apenas 4 enquadraram-se nos critérios

estabelecidos sendo que são estas que serão plenamente utilizadas. Acredito que o motivo para tamanha falta na devolução dos termos de consentimento se dá pelo fato de os termos terem sido entregues no mês de outubro, época em que aumenta significativamente o número de provas assim como a cobrança de trabalhos trimestrais e de recuperação numa escola que já possui uma carga horária bem superior à média¹. Foram muitas as vezes que os vi pedirem desculpas por terem esquecido mais uma semana de trazer o termo assinado alegando tais motivos.

A análise se deu a partir de excertos das narrativas dos alunos sobre seus consumos musicais, elencando conceitos-chave, que ocupem figura central nos discursos sobre legitimidade em música (estabelecendo oposições e identidades musicais entre sujeitos consumidores de música) para deles estabelecer relações entre os discursos acadêmicos sobre jovens.

3.2 Consumo na sociedade contemporânea e consumos musicais

Um fantasma ronda nossos indefesos e levianos jovens que, por não mais disporem de uma célula familiar estruturada, são jogados à própria sorte numa selva de apelos ao consumismo e à promiscuidade. Suscetíveis a tudo o que ‘a mídia’ lhes oferece, compram as roupas do astro do momento e ouvem músicas impostas por uma indústria cultural que só valoriza o que é efêmero.

Discursos como esse têm encontrado grande aceitação ultimamente entre aqueles que criticam as práticas culturais jovens na contemporaneidade e podem até levar alguns pais a trancarem as portas e janelas a fim de salvar seus filhos das garras malévolas do ‘mercado’, mas o presente trabalho tem por objetivo apresentar uma leitura alternativa a todo esse processo, o que já está muito longe de ser uma novidade. Desde sua origem, entre o fim da década de 60 e o início da década de 70, os estudos culturais têm dedicado especial atenção à questão do consumo, refletindo sobre o que Bill Green e Chris Bigum (1995) chamarão de ‘pânico moral’, ou seja, a expansão da chamada cultura da mídia tomando progressivamente o espaço até então ocupado pelas instituições sociais, na educação de crianças e jovens. Desde

¹ No Colégio de Aplicação, dos 5 dias úteis utilizados para as aulas regulares (eventualmente, alguns sábados são considerados dias letivos, no ano de 2008, houveram 10 sábados letivos), 2 deles têm as tardes ocupadas com aulas regulares, outros 2 são reservados aos chamados laboratórios (divididos por disciplinas) que compreendem atividades de reforço para os alunos que apresentam baixo rendimento. Trata-se de uma carga horária consideravelmente maior à da média das escolas públicas de Porto Alegre e que implica em gastos adicionais quanto às refeições realizadas, por exemplo, o que acaba dificultando o acesso à escola, apesar da gratuidade do ensino.

aquela época, os teóricos dos estudos culturais defenderão que, apesar de todo o alarde, os jovens têm sim um papel ativo na construção de seus próprios sentidos² e que provavelmente circulam por essa selva midiática com uma desenvoltura muito maior que a geração anterior.

Mesmo considerando a franca expansão do alcance dos estudos culturais, é necessário reconhecer que o emprego da palavra consumo num trabalho como este ainda deve ser encarado como uma investida delicada. Na intenção de ‘limpar o terreno’, delimitando o que entendemos aqui por consumo e situar o leitor quanto à complexidade do tema, após um breve histórico do consumo, baseado na obra de Grant McCracken (2003), busco definir alguns conceitos até chegar no que entendemos por consumos musicais na contemporaneidade. A história do consumo moderno apresenta-se aqui como um aspecto, digamos, pouco explorado ao se tratar de um tema tão em pauta como o nascimento do sujeito moderno. É Stuart Hall (2003) que num texto clássico descreverá o processo que vai do nascimento do ‘indivíduo soberano’ entre o Humanismo Renascentista do século XVI e o Iluminismo do século XVIII até sua posterior desagregação e/ou deslocamento a partir do fim do século XIX e durante todo o século XX. Hall aponta com razão a Reforma e o Protestantismo os agentes que libertarão a consciência individual das instituições religiosas da Igreja, colocando o Homem no centro do universo. A abordagem de Grant McCracken não nega esse processo ma chama atenção para uma revolução que estará em curso durante o mesmo período atribuído ao nascimento do homem moderno: a revolução do consumo. Por ser o conceito de consumos musicais central para o trabalho aqui proposto, me parece de grande interesse retomar esse percurso descrito por Hall dessa vez tendo o foco voltado para as transformação sofridas e provocadas por uma nova postura frente aos bens de consumo vivenciada pelos sujeitos da época.

Aqui tomo o conceito de consumo de McCracken que o entende como o processo pelo qual os bens e os serviços de consumo são criados, comprados e usados (2003, p. 11). Cumpre notar que essa definição representa uma ampliação da noção de consumo tradicionalmente empregada que enfatiza o ato da compra, passando a abarcar também o desenvolvimento do produto (anterior à compra) e o uso do produto (posterior à compra).

Breve histórico do consumo no Ocidente

É evidente que, ao fazer uso do conceito de consumo apresentado acima, podemos tomá-lo como uma prática quase tão antiga quanto o *homo sapiens sapiens*, no entanto,

² O que não significa dizer que não partam daquilo que lhes é disponível, o que influencia, obviamente, suas escolhas.

seria, no mínimo, simplista não discriminar momentos distintos desde a sua origem até os dias de hoje. É certo que os primeiros seres humanos, com sua habilidade para a caça, a pesca e o uso da pedra lascada, não perdiam noites de sono preocupados com a questão do chamado consumismo, como muitos fazem hoje, e são as condições históricas que permitiram o surgimento da idéia de consumismo que temos hoje que nos interessa. Para tanto, nossa principal referência é o trabalho do antropólogo Grant McCracken (2003) intitulado *Cultura e consumo: novas abordagens ao caráter simbólico dos bens e das atividades de consumo* que, além de trazer ensaios sobre questões diversas em torno da questão, propõe uma história do consumo na sociedade ocidental dividida em três momentos chave.

O primeiro momento em que se manifesta uma mudança de caráter quantitativo relacionada ao consumo numa proporção até então nunca vista ocorre na Inglaterra, no fim do século XVI quando os nobres da Inglaterra elizabetana passam a gastar com maior entusiasmo. Mudanças profundas no modo de produção da época tornarão possível aquilo que chamaremos de Revolução Comercial, momento em que o excedente da produtividade agrícola, por razão das transformações técnicas na agricultura, passam a apresentar níveis elevados de crescimento e fazem crescer a prática comercial. Passa-se a observar grandes investimentos, por parte destes nobres, na reconstrução de seus sítios no campo, agora atendendo a modelos mais grandiosos e passam também a assumir a despesa adicional de manter uma casa em Londres, tornando-se mais próximos à corte. Segundo McCracken, “os nobres elizabetanos entretiam-se uns aos outros, aos seus subordinados e ocasionalmente a sua monarca, às expensas de um gasto arruinador” (Idem, p. 30) o que gera um novo olhar para os bens de consumo e para os padrões de hospitalidade³. Londres, portanto, passa a ser habitada também por grande parte dos nobres que mantinham sua servidão à rainha atuando como um braço monárquico na região urbana do reino. Esse cenário de alta competição social, por sua vez, ao mesmo tempo que aproximava o nobre de sua rainha, a quem solicitava atenção, o afastava de sua localidade, onde desfrutava da mais alta posição numa sociedade acentuadamente hierárquica e o lançava num contexto cultural onde era apenas mais um na luta pela proeminência.

Esse novo contexto cria condições para uma mudança radical nos padrões de consumo com grandes implicações na instituição familiar da época. O consumo familiar era antes visto

³ McCracken cita que uma das estratégias preferidas à época consistia em servir refeições antes do jantar. Os convidados sentavam-se à mesa diante de um grande banquete só para vê-lo ser removido e substituído por outro ainda mais extravagante.

como assunto coletivo e os bens eram geralmente valorizados por sua antiguidade, o que denotava sua capacidade de sobreviver a várias gerações de propriedade familiar e serviam como documentos comprobatórios de uma longa e tradicional linhagem. Como afirma McCracken (Ibidem), “as compras eram feitas pelos vivos, mas a unidade de consumo incluía os mortos e os ainda não nascidos” (p.32). O nobre elizabetano, agora em meio a uma feroz competição por status social e distante de sua localidade, passa a gastar mais por si e menos pela corporação, o que enfraquecia a unidade familiar tal como era vista à época e, agora com a presença de competidores aos quais não estavam habituados, abriu as portas para uma espécie de consumo competitivo. Os gostos e estilos de vida entre superiores e subordinados tiveram uma segregação radical. A diferença de grau entre o consumo desses dois grupos passou a se configurar também uma diferença de tipo e a constituir distintos mundos de bens.

O segundo momento consiste, segundo Neil McKendrick (*apud* McCracken, 2003), no nascimento da sociedade de consumo a partir do século XVIII, quando se agregam novas características ao consumo do momento anterior:

Aquilo que homens e mulheres uma vez esperaram herdar de seus pais, agora tinham a expectativa de comprar por si mesmos. Aquilo que uma vez foi comprado sob os ditames da necessidade, agora era comprado sob os ditames da moda. Aquilo que antes era comprado uma vez na vida, agora podia ser comprado várias e várias vezes. Aquilo que uma vez esteve disponível somente em dias solenes e feriados através de agências de mercados, feiras e vendedores ambulantes era cada vez mais posto à disposição todos os dias, com exceção de domingo, pela agência crescente de uma rede sempre crescente de lojas e comerciantes. Como resultado, as luxúrias passaram a ser vistas como meros ‘bons costumes’, e os bons costumes passaram a ser vistos como ‘necessidades’. Mesmo as ‘necessidades’ sofreram uma dramática metamorfose em estilo, variedade e disponibilidade (p. 37)

O vertiginoso crescimento dos mercados é uma novidade característica do século XVIII e esse será provavelmente um dos fatores que favorecerão a Revolução Industrial na segunda metade do mesmo século. É nesse século que passa-se a observar o crescente acesso das classes subordinadas aos bens de consumo, tal como dispostos à época:

A Europa hierárquica que sempre observava modas no vestuário começou na corte e foi se deslocando em direção à nobreza, à pequena nobreza, às classes médias e às classes baixas conduzidas pelo duplo mecanismo de imitação dos subordinados e de diferenciação dos superiores (McCracken, 2003, p. 38)

Foi também nessa época que os fabricantes, bem como os comerciantes, passaram dedicar especial atenção a fenômenos sociais ligados aos padrões de consumo afim de transformar o que aprendiam em instrumentos de marketing. Esse momento também marca o surgimento de instrumentos como as revistas de moda, os modelos de beleza e a manequim inglesa (McKendrick *apud* McCracken, 2003), o que aponta para um triunfo do estilo e da estética sobre a função, a utilidade dos bens de consumo. Afirma-se, portanto, uma nova relação entre a novidade e o status e, assim, através do significado cultural dos bens, um fator para a coesão de uma sociedade formada por estranhos. O espaço social passa a ser preenchido(ou invadido) por uma série de objetos carregados de sentidos, de mensagens, para cuja compreensão fazia-se necessária uma constante atualização do olhar que se voltava a estes objetos. Neste contexto, demandava-se uma educação que tornasse capaz um número cada vez maior de interessados em ler estes objetos de maneira semelhante àqueles que julgavam ser seus pares ou àqueles que almejavam vir a ser um dia.

Colin Campbel (*apud* McCracken, 2003) argumenta que os novos padrões de consumo são, ao mesmo tempo, causa e consequência da definição do conceito ocidental de pessoa no Romantismo. Esse novo entendimento do conceito de pessoa na sua insistente defesa do caráter único e autônomo do sujeito bem como da sua realização através da experiência e da criatividade, trará uma série de implicações, inclusive nas artes, como veremos adiante.

O terceiro momento dessa história do consumo, tal qual é apresentada por McCracken, não é caracterizado por nenhum grande salto qualitativo ou quantitativo nos padrões de consumo da sociedade ocidental mas sim por representar um marco na sedimentação dessa nova postura frente ao consumo. Nesse momento a revolução do consumo “já havia se instalado como uma característica da vida social”. Dessa forma, “a transformação que se iniciou no século XVI e se expandiu no século XVIII era, por volta do século XIX, um fato social permanente” (McCracken, p. 43). Esse período traz algumas mudanças que apontarão para o que virá a ser o caráter do consumo na contemporaneidade como a emergência das lojas de departamento, novas técnicas de marketing e o fim da proeminência do modelo cortês de consumo⁴. As lojas de departamento, por sua vez imprimirão novas perspectivas para as

⁴ Esse última característica é apontada por Rosalind Williams (*apud* McCracken, 2003) em sua obra *Dream Worlds: mass consumption in nineteenth century France* como um reflexo também da Revolução Francesa ocorrida no século XVIII. Segundo o estudo de Williams o modelo aristocrático de consumo se manterá após a revolução mas não se sustentará por todo o século XIX. É no século XIX que, como era de se esperar no país que ainda vivia o Iluminismo e sua defesa de igualdade, liberdade e fraternidade, abre-se espaço para um debate acerca de uma postura política frente aos novos padrões gerados pelo maior acesso aos bens de consumo. Havia grupos que se opunham às pretensões ‘neo-aristocráticas’ da burguesia defendendo um consumo mais acessível e modesto enquanto outros sustentavam uma certa segregação de classe manifesta através dos

relações comerciais da época. Foram as lojas de departamento da época que estimularam o crédito através das compras a prestação (tornando os produtos ainda mais acessíveis e passam a investir em interiores luxuosos a fim de caracterizar ambientes para o ato de fazer compras e consumir). Outra característica importante é que o preço dos produtos à venda nessas lojas deixaram de estar sujeitos a processos de barganha (a famosa pechincha). Essa instituição de preços fixos representa uma grande diferença na relação entre mercado e consumidor numa sociedade que, a menos de um século atrás tinha sua relação de consumo marcada pelo escambo e pelos pequenos comerciantes.

Esse quadro nos dá uma dimensão das diferentes etapas que se sucederam do consumo na sociedade feudal até o consumo nas sociedades urbanas no Ocidente contemporâneo. Percorrer esse caminho se faz importante à medida que nos faz considerar que, apesar do fato de ser algo provavelmente tão antigo quanto o homem, o consumo, assim como o homem, está sujeito às condições históricas específicas. Também nos sugere, considerando o conceito de consumo aqui empregado, que mesmo o maior crítico da sociedade consumista consome e isso não implica necessariamente numa contradição insolúvel. O que está em disputa, mais do que a existência ou não do fenômeno consumo, são modelos, padrões de produção, aquisição e uso de bens de consumo defendidos e empregados pelos mais distintos grupos.

Aquilo que Bill Green e Chris Bigum (1995) caracterizaram como ‘pânico moral’, em última análise, é, em grande parte, reflexo do impacto causado pelo surgimento de novos padrões de consumo que agora se renovam com maior rapidez. As mudanças nos padrões de consumo que até alguns séculos atrás se operavam ao longo de séculos, agora operam na distância que separa uma geração da outra, possibilitando que adultos riam envergonhados das roupas que usavam há uma década atrás. O mesmo pode ser observado em relação aos padrões de consumo de objetos e eventos artísticos.

Como afirma Canclini (*apud* Leme, 2002) fazendo referências à sociologia de Bourdieu, ante ao crescente acesso a bens de consumo, neles incluso os de cunho artístico, certos bens passam a ser valorizados por sua escassez e limitados por consumos exclusivos como forma de construir e renovar distinções de classe.

bens de consumo, agora impulsionada pelo apelo das lojas de departamento. Essa diferenciação politicamente orientada abre caminhos para que os bens de consumo não sejam mais apenas representativo da classe do consumidor mas também de sua posição política. Williams sugere (*apud* McCracken, 2003) que o surgimento de estilos de vida (e de consumo) distintos e interdependentes e o fim da proeminência do modelo cortês de consumo é o que marca o século XIX.

Em sociedades modernas e democráticas, onde não há superioridade de sangue nem títulos de nobreza, o consumo se torna uma área fundamental para instaurar e comunicar as diferenças. Ante a relativa democratização produzida ao massificar-se o acesso a produtos, a burguesia precisa de âmbitos separados das urgências da vida prática, onde os objetos sejam organizados – como nos museus – por suas afinidades estilísticas e não por sua utilidade (p. 19).

Vejamos como esses momentos na história do consumo refletirão nos consumos musicais até gerar o entendimento que temos hoje das práticas musicais.

Para uma história dos consumos musicais e de sua legitimidade no Ocidente

É possível estabelecermos paralelos entre a história do consumo no Ocidente, tal como proposta por McCracken, e a história da música ocidental a fim de estabelecer paralelos que nos indiquem caminhos possíveis para uma história dos consumos musicais. Para tanto, se faz necessário acompanharmos algumas mudanças no tocante às condições de trabalho dos músicos pois isso determinará em grande parte o acesso da população à música, visto que, por não existirem aparelhos de reprodução sonora, a música só poderá ser desfrutada se executada ou se assistida ao vivo. Esse caminho se mostra importante também à medida que podemos estabelecer a origem de determinados modelos de legitimidade musical empregadas até hoje, influenciando nossas escutas. Acompanharemos esses modelos buscando refazer o caminho que McCracken traçou para tratar do que chama de revolução do consumo, dessa vez mais atentos ao consumo musical tal como se apresenta à época. Pretendo demonstrar que os consumos musicais serão influenciados por uma série de fatores que, por sua vez, estão em plena consonância com a revolução de consumo caracterizada anteriormente.

De volta ao reino britânico da Idade Média, desde o reino de Henrique VIII, na primeira metade do século XVI, a corte se deleitava com um gênero de espetáculo musical chamado *masque*⁵. A partir do século XVII, como conta Candé (1994), “a deslumbrante floração do teatro elisabetano impõe critérios artísticos de alto nível, e o público que se acotovela nos novos teatros de Londres e do subúrbio para aplaudir as peças de Marlowe e de Shakespeare tornou-se exigente” (p. 483). Esse público, como podemos deduzir, era em grande parte formado pelos nobres que agora ocupavam Londres a fim de participar da disputa social ali instaurada e, obviamente, é muito pouco provável que deixariam de comparecer às festas organizadas pela realeza. Aos poucos, renomados compositores da época

⁵ Segundo Roland de Cande (1994), o *masque* que era um gênero de espetáculo musical comparável ao balé de corte francês e outras festas da Renascença. Consistiam em homenagens ao rei executadas por membros da família real e por senhores e damas da corte onde cantavam, dançavam, recitavam ou simplesmente apresentavam belas fantasias.

passam a escrever *masses* que demandavam a contratação de músicos para sua execução esse é um dos elementos que vai gerar uma mudança radical no modo de produção musical da época.

Desde o advento da escrita musical no Ocidente⁶, e, portanto, a partir do que tradicionalmente vai se entender como o início de história da música, aqueles compositores que deixaram seu nome marcado entre ‘os mestres da música’ tinham praticamente em sua totalidade ganhado seu sustento junto à igreja. Nomes como Guillaume de Machaut⁷, Orlando di Lasso⁸, Palestrina⁹, Monteverdi¹⁰, Scarlatti¹¹, J. S. Bach¹² e Vivaldi¹³ que dedicavam sua vida a práticas musicais reconhecidas pelas classes dominantes¹⁴ tinham como sua atividade profissional serem, por exemplo, mestres de capela, mestre do coro de alguma igreja, organistas, diretores musicais de alguma igreja ou cidade ou, bem menos freqüente, eram músicos ligados ao entretenimento da corte. Tinham como ofício compor e ensaiar as missas e oratórios a serem executados nas cerimônias religiosas da Igreja Católica Apostólica Romana ou animar as festas na corte.

É a chamada primeira escola de Viena, o triunvirato formado por Johann Sebastian Bach (1685 – 1726), Mozart (1756-91) e Beethoven (1770 - 1827) que viverá exatamente o período em que haverá uma forte transição no entendimento do conceito de pessoa usado até então e essa mudança acarretará em fortes transformações no entendimento de conceitos como artista, músico. É gritante a diferença existente entre o tipo de ocupação empregado por cada um desses músicos. Johann Sebastian Bach foi admitido aos quinze anos como corista e acompanhador na Igreja de São Miguel em Lüneburg e seguirá trabalhando como organista e diretor musical passando por várias cidades tendo trabalhado também em duas cortes. Já Mozart, cujo pai foi seu mestre e soube explorar muito bem o talento do filho, saiu em turnê pela primeira vez aos seis anos de idade tendo realizado concertos em Linz , Munique e

⁶ Na segunda metade do século XI Guido d’Arezo, cria os neumas, a mais bem sucedida forma de registro musical até então no Ocidente.

⁷ Compositor e poeta francês do século XIV, principal expoente da chamada *ars nova*.

⁸ Compositor franco-flamengo do século XVI, um dos mais reconhecidos de seu tempo na Europa e do período Renascentista.

⁹ Compositor italiano do século XVI muito reconhecido na Renascença.

¹⁰ Compositor italiano do século XVII muito conhecido pela música sacra e por suas óperas.

¹¹ Compositor italiano do período barroco. Viveu a transição do século XVII para o XVIII.

¹² Compositor alemão que viveu a transição do século XVII para o XVIII. Certamente o nome de maior referência da música barroca.

¹³ Compositor, músico e sacerdote italiano contemporâneo a J. S. Bach. Muito conhecido por sua obra *As quatro Estações*.

¹⁴ Obviamente, existiam práticas musicais profanas (não religiosas) mas tanto pela ausência de registros escritos quanto pela tendência ocidental a apagar essas práticas das classes subordinadas da história oficial, pouco se sabe de como soavam essas outras músicas.

Viena. Aos doze, é admitido como uma espécie de concertista na orquestra da corte arquiépiscopal de Salzburgo mas seguirá sua vida com um caráter muito mais próximo ao de um profissional liberal vivendo dos concertos que organizava e de encomendas de obras musicais, além dos freqüentes serviços prestados a algumas cortes. Beethoven, por sua vez, a quem se faz muito poucas referências vínculos empregatícios com orquestras e igrejas em suas biografias, exceto ainda muito novo, saberá explorar os encontros aristocráticos promovidos à sua época, bem como as amizades decorrentes desses encontros, e viverá praticamente como um profissional liberal, como o entendemos hoje, aumentando progressivamente ao longo de sua vida sua independência de patrocínios privados¹⁵. Nesse contexto, como aponta Cande (1994), “a aristocracia culta, que gravita em torno da corte dos Habsburgo, multiplica os saraus musicais em que se fazem ouvir os melhores artistas vienenses e estrangeiros, e as famílias mais ricas mantêm orquestras particulares” (p. 624). Dessa forma, parece ser um representante de uma época em que os músicos reconhecidos poderão circular entre os aristocratas orgulhosos de sua insubmissão, como Beethoven o fazia.

Vê-se nesse período entre os séculos XVI e XVIII (perceba como coincidem os períodos de eleitos para essa análise com os eleitos por Hall, 2003 e McCracken, 2003) uma transição quanto aos espaços de consumo musical da aristocracia da Europa ocidental. As práticas musicais dedicadas à essa camada da população que ainda estavam muito restritas, no século XVI, às igrejas e aos eventos na corte vão aos poucos passando a ocupar espaços dedicados a esse fim como os teatros (tanto das cidades quanto da coroa cujo número crescerá fortemente). Os músicos passam a atender outras demandas como serem serviçais de aristocratas ‘menores’ como duques e condes que agora também se vêem capazes de sustentar orquestras, até mesmo como símbolo de status social. Com o crescimento do comércio e a maior circulação de dinheiro ocorrendo nos mais distintos setores da sociedade, os músicos vão podendo conquistar maior autonomia e isso acarretará em grandes mudanças nos padrões de consumo musical da época e é aí que o novo entendimento do conceito de pessoa (única, autônoma) que vem criando força poderá se sustentar influenciando a prática artística. Se por um lado, adquirem autonomia ao não depender necessariamente do patrocínio privado, por outro, os artistas da época passam a fazer parte de um mercado livre de bens artísticos que os jogará numa luta pela existência material mais dura do que já foi até então (Hauser, 1998). Surge daí a idéia de propriedade intelectual através da qual o artista afirmará sua personalidade criativa:

¹⁵ Para uma análise aprofundada do patrocínio privado a artistas no período anterior à Idade Moderna, ver Hauser (1998).

Enquanto a arte nada mais é do que a representação do Divino e o artista apenas veículo por meio do qual a ordem eterna, sobrenatural das coisas adquire visibilidade, não pode haver autonomia em arte, nem o artista é realmente dono da sua obra. A sugestão óbvia consiste em ligar a idéia de propriedade intelectual aos primórdios do capitalismo, mas fazer isso seria simplesmente enganador. A idéia de propriedade intelectual decorre da desintegração da cultura cristã. Não sendo mais a religião quem controla todas as esferas da vida espiritual, surge a idéia de autonomia intelectual e torna-se concebível uma arte que encerra em si mesma seu significado e propósito. (Idem, p. 340)

A idéia de autoria e de propriedade intelectual influenciará significativamente o padrão de consumo musical da época e aponta para o tipo de consumo musical que é empregado hoje em nossa sociedade. Os primeiros registros de propriedade intelectual como direito de músicos data do século XVI e no século XVIII Mozart já preocupava-se em não deixar circularem cópias de suas partituras e indigna-se com o fato de que seu talento ser “pago de uma só vez” em detrimento de “todos os seus direitos vindouros” (Cande, 1994, p. 631).

Esse período de forte competição marca também, a partir da idéia de propriedade intelectual, o surgimento do conceito de gênio, conceito esse que influencia até hoje a postura ocidental frente à prática musical e aos consumos musicais:

O conceito de gênio já adquire certas características dialéticas; já nos permite entrever a maquinaria defensiva que o artista acionaria mais tarde contra o filisteu para quem a arte é um livro fechado, de um lado, e contra os mamarrachos e os amadores, de outro. Contra o primeiro, proteger-se-ia atrás da máscara de excêntrico, e contra os últimos enfatizaria a qualidade inata do seu talento e o fato de que a arte não pode ser adquirida por mera aprendizagem. (Ibidem, p. 342)

É somente a partir desse momento que podemos conceber a possibilidade do culto a ídolos musicais tal qual os entendemos hoje. Dessa forma, a busca pela originalidade na produção artística passa a se tornar uma arma na luta competitiva, idéia que tinha permanecido estranha na Idade Média onde, pouco se reconhecia a autoria de objetos artísticos, recomendava-se a imitação dos mestres e julgava-se permissível o plágio (Hauser, 1998).

Eurocentrismo em música: a música européia como modelo de ‘boa música’

Definido por Rocha (1989, p 7), como “uma visão do mundo onde o nosso próprio grupo é tomado como centro de tudo e todos os outros são pensados e sentidos através de nossos valores, nossas definições do que é existência”, o etnocentrismo não é particular a

nenhuma época ou sociedade, como também bem ilustra Ferro (1983) ao analisar os livros didáticos de História adotados nas escolas públicas de diversos países, inclusive em países orientais. O eurocentrismo é o etnocentrismo europeu. Ainda mais precisamente, o eurocentrismo é o etnocentrismo ocidental, pois, por ser um discurso de afirmação de uma “identidade cultural” em oposição à cultura não-ocidental, bifurca o mundo em o Ocidente e o “resto” numa oposição binária que favorece o Ocidente reduzindo, também, “a diversidade cultural da própria Europa, onde também há regiões marginalizadas e comunidades estigmatizadas (os judeus, os irlandeses, os ciganos, os huguenotes, os muçulmanos, o campesinato, as mulheres, os gays e as lésbicas)” (Shohat e Stam, 2006, p. 24). Dessa forma, reduz-se “a diversidade cultural a apenas uma perspectiva paradigmática que vê a Europa como a origem única dos significados, como o centro de gravidade do mundo, como ‘realidade’ ontológica em comparação com a sombra do planeta” (Shohat e Stam, 2006, p. 20) e promove uma polarização binária entre o chamado Ocidente e o resto (numa perspectiva que favorece claramente o primeiro).

A polarização entre Ocidente e Oriente não é fruto de uma simples classificação geográfica, como o nome sugere. Essa polarização se constrói e se fixa em referência a outras polarizações históricas como a divisão entre Império Romano oriental e ocidental; a divisão da Igreja Cristã oriental e ocidental; a oposição entre o Ocidente judaico-cristão e o Oriente como muçulmano, hindu e budista; e a divisão da Europa pós-guerra entre o Ocidente capitalista e o Oriente comunista (Shohat e Stam, 2006 e Schilling, 2006). Dessa forma, “nem o termo ‘Oriente’ nem o conceito de ‘Ocidente’ têm estabilidade ontológica: ambos são constituídos de esforço humano – parte afirmação, parte identificação do Outro” (Said, 2007, p. 13). Dada a ambigüidade do termo “Ocidente”, Xavier o define como “Europa e seus prolongamentos ‘bem sucedidos’, ou seja, as potências que administram e expandem muito bem o seu legado” (In: Shohat e Stam, 2006, p. 11).

Aquilo que é chamado de “Música Clássica”, “Música Erudita”, “Grande Música”, “Música dos Grandes Mestres” ou “Música Séria” pode ser entendido, *grosso modo*, como a música europeia (desde a Idade Média) que tem sua origem nos seus grupos dominantes da Europa. Tomadas como referência de qualidade musical, as obras de compositores como Bach, Mozart, Beethoven e seus contemporâneos são o ponto de partida para a elaboração de uma teoria musical ensinada em conservatórios e escolas de música do mundo todo. “Utilizada historicamente pela nobreza e pela corte dos países colonizadores das Américas, a música desses autores tornou-se símbolo de *status* social, destinado ao consumo das elites” (Trotta, 2007, p.119). A conjugação de características estéticas específicas como [1]

complexidade harmônico-melódica (da forma como é entendida no Ocidente), [2] condições específicas de apreciação (valorização da audição silenciosa e com pouca resposta física), [3] consumo elitizado (nobreza e classes abastadas), [4] alto grau de especialização (treinamento técnico sistemático e severas regras teóricas, ou seja, alto grau de diferenciação entre músicos e leigos) e [5] a utilização de instrumentos musicais valorizados pela tradição “burguesa” européia¹⁶, critérios de valoração emprestados da chamada música erudita, constituem uma referência de qualidade musical. Na sociedade ocidental, quanto mais próxima a esse referencial, maior o seu prestígio (Bozon, 2000; Trotta, 2007).

[. . .] embora o campo de produção erudita possa não estar nunca dominado por uma ortodoxia, está sempre às voltas com a questão da ortodoxia, ou seja, com a questão dos critérios que definem o exercício legítimo de um tipo determinado de prática intelectual ou artística. Em consequência, o grau de autonomia de um campo de produção erudita é medido pelo grau em que se mostra capaz de funcionar como um mercado específico, gerador de um tipo de raridade e de valor irredutíveis à raridade e ao valor econômico dos bens em questão, qual seja a raridade e seu valor propriamente culturais (Bourdieu, 2007, p. 108).

Consumos musicais nas sociedades ocidentais contemporâneas

Mel [17 anos]: [Ouço música] o dia inteiro. Sempre tem um rádio ligado... estudando, no computador, arrumando a casa, sempre.

A criação do primeiro aparelho de reprodução sonora, o gramofone, é um grande marco na história dos consumos musicais porque torna possível escutar um grande número de manifestações musicais diferentes sem a necessidade de sair de casa e mais: pode ouvi-las quantas vezes quiser. É possível ter-se idéia do que representa essa nova era do consumo musical ao pensarmos que músicos como Bach e Beethoven por várias vezes viajaram durante dias a pé para cidades próximas às suas para assistir a um único concerto ao qual, provavelmente, jamais escutariam novamente, exceto se tivessem acesso à partitura e tivessem condições de reproduzi-las com o grupo instrumental para o qual foi escrita. Se músicos dessa estirpe passavam por tamanhas dificuldades para escutar determinadas

¹⁶ Como aponta Bozon (2000), a representação que fazemos do valor simbólico dos instrumentos (resultado de uma história social incorporada) nos permite atribuir a esses um nível social. O princípio que norteia a escolha do instrumento lembra aquele expresso na escolha dos esportes: “aos esportes coletivos correspondem os instrumentos tocados apenas em conjunto, aos esportes individuais os instrumentos que podem ser praticados por solistas. As camadas populares marcam preferência pelos primeiros, as camadas medianas e superiores pelos segundos” (p.152). Conforme os instrumentos sofrem adequações técnicas que os permita ser utilizado como instrumento solista (segundo os padrões do cânone musical ocidental) e/ou ser integrado a uma orquestra sinfônica, seu sentido social é obliterado. Passam a ser dignos de agregar ao seu nome o termo “clássico”: “percussão clássica”, “violão clássico”, “trompete clássico”, etc.

músicas, mesmo tendo condições de reproduzi-las a partir de partituras (pouco acessíveis à época, é verdade), que dirá dos leigos que não tinham as mesmas condições?

Hoje, com o avanço da tecnologia de reprodução sonora, a música parece nos cercar em praticamente todos os espaços da vida social:

Desde el acompañamiento musical em el cine, que data antes del desarrollo de los talkies, hasta los iPods de hoy, pasando por la ‘muzakificación’ de ascensores y shoppings y la incorporación de chips sonoros a las tarjetas de cumpleaños y navidad, o la música a la que nos someten mientras aguardamos em el teléfono para que nos atiendan los que prestan servicios al cliente, nuestro paisaje acústico, asistido tecnológicamente, resuena cada vez más, permeando nossa experiência (YÚDICE, 2007, p. 19)

Esse outro acesso a formas e contextos distintos de consumo de música que é vivenciada há praticamente um século vem transformando nossa escuta e nossa relação com a música de maneira radical. Como aponta Garbin (*apud* Garbin, 2006), ‘precisamos entender que os signos da cultura popular, as imagens e os sons da mídia dominam cada vez mais nosso senso de realidade e a maneira como definimos a nós mesmos e o mundo ao nosso redor: vivemos numa sociedade saturada pela mídia’ (p. 6).

Como afirma José Jorge de Carvalho (1999):

Há apenas uma geração, as diferenças de gosto eram marcadas principalmente por barreiras de classe ou de grupos de pertencimento e o idioma de distinção, tal como pesquisou Bourdieu... Hoje em dia os meios massivos permitem um aumento considerável do consumo musical e a distinção de classe, ainda que não inteiramente eliminada, começa a dar lugar a um clima mais cosmopolita, estimulando o convívio de estilos musicais formalmente muito distintos entre si (p. 56).

Essa saturação de informações tem promovido mudanças gigantescas em nossa percepção das músicas e considerando o crescimento galopante de formas de acesso às músicas e à informação em geral capazes de gerar cenários bastante diferentes a cada década, talvez em nenhuma outra época aqueles que pertencem a uma geração imediatamente anterior foram vistos com tamanha estranheza, quase como verdadeiros alienígenas (GREEN; BIGUM, 1995). Cabe aos pais e professores buscar uma maior interatividade com esses ‘seres estranhos’ que habitam nossas vidas afim de combater a intolerância (que geralmente aparece em forma de condenação) e buscar relações mais saudáveis com eles. Para esse fim, é essencial que busquemos compreender e interagir com seus padrões de consumo (como vimos, um elemento essencial na sociedade contemporânea) e sua cultura em geral.

É considerando esse cenário onde se instala o consumo contemporâneo que entendemos por consumos musicais no presente trabalho todo tipo de envolvimento com

atividades musicalmente significativas como shows musicais, aquisição de CDs, de DVDs, execuções instrumentais, bate-papos na internet, aquisição de artefatos de bandas, cantores/as, aprendizado de instrumentos, escutas musicais, etc. Esse entendimento do que são consumos musicais, em consonância com o conceito de consumo aqui empregado, amplia o entendimento tradicional para além do ato de aquisição de mídias de reprodução sonora ou de bens de consumo relacionados a ídolos musicais para abarcar os diferentes modos de produção, difusão, aquisição e uso da música na sociedade contemporânea

A legitimidade musical na produção acadêmica contemporânea brasileira

Afirma-se através dos diversos fatores aqui levantados, portanto, critérios para se atribuir aquilo que chamo no presente estudo de legitimidade musical. O termo legitimidade é recorrente na literatura musicológica e nos estudos que propõe análises dos aspectos sociais em torno dos consumos musicais na contemporaneidade, também pela influência da sociologia do gosto tal como proposta por Pierre Bourdieu (2007a; 2007b). Nesses casos, o termo não se emprega como sinônimo de concordância e submissão às leis mas sim como reconhecimento e aceitação de algo ou alguém por parte de um grupo social. O termo legitimidade musical aqui, e de acordo com o emprego realizado por Bozon (2000) e Bourdieu nas obras já citadas, portanto, faz referência à aceitação de determinado modelo de consumo musical por parte de um determinado grupo social. Tem crescido no Brasil de maneira bastante acentuada nos campos dos estudos culturais bem como da educação musical e da etnomusicologia os trabalhos que abordam a questão da legitimidade em música ou, como outros preferem, dos juízos de valor em música. Certamente a sociologia de Bourdieu e os estudos culturais, ambos mais marcadamente na década de 70, atuaram como um marco para os trabalhos que se seguiram. Os trabalhos de Bourdieu, mais especificamente *A economia das trocas simbólicas* e *A distinção: crítica social do julgamento* são marcos no que tangem às questões sociais em torno da música e da arte, em geral. Cabe considerar que à época a música ainda era vista como sons organizados a quem se atribuíam os adjetivos de belo ou feio, nada mais que uma questão de gosto (mais refinado ou menos). A pesquisa de Bourdieu aponta para uma alta segregação de classe manifesta e operada através dos consumos artísticos. Já os estudos culturais, em especial, o trabalho de Stuart Hall terá também um papel importante no debate acerca do caráter social da legitimidade em música ao questionar categorias como artes ‘eruditas’ (destinado às classes dominantes) ou ‘populares’ (destinada às classes ditas populares).

Desde o fim do século passado, trabalhos como o de Travassos (1999) com estudantes

de música da UNI-RIO, Garbin (2001 e 2003) sobre identidades juvenis expressas nas conversas sobre música em chats da internet, Ulhôa (2001) sobre critérios empregados por aqueles que se consideravam ‘fãs de MPB’ em seus consumos musicais, Arroyo (2001) sobre a aceitação da chamada música popular num conservatório de música em Uberlândia, Leme (2003) sobre a música do grupo É o Tchan e a produção musical no Brasil dos anos 90 e a mais recente produção de Felipe Trotta (2007a; 2007b; 2008) sobre critérios de legitimidade musical entre ‘sambistas’ e ‘pagodeiros’ têm contribuído para o debate acerca da do caráter social dos mecanismos de atribuição de legitimidade musical. O campo da educação musical, influenciado por esse debate, aos poucos passa a valorizar e buscar práticas pedagógico-musicais em espaços alheios às escolas, escolas de música e conservatórios e abrindo atento às diversas formas de relacionar-se com a música e com seu ensino. Podemos citar trabalhos de pesquisa das práticas pedagógico-musicais nos mais diversos espaços e grupos como numa bateria de escola de samba (PRASS, 2004), com músicos de rua (GOMES, 1998), em bandas de rock (SOUZA *et al.* 2003) e em tamboreiros de uma determinada religião afro-brasileira (BRAGA, 2005), pra ficar em poucos exemplos.

NARRATIVAS SOBRE LEGITIMIDADE EM MÚSICA ENTRE JOVENS DO CAP: RABISCANDO ANÁLISES.

O trabalho de campo referente à pesquisa aqui exposta, foi realizado entre os meses de setembro e novembro de 2008 e consistiu em observações em campo e entrevistas semi-estruturadas com os jovens do primeiro e segundo anos do ensino médio do Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. As duas etapas foram muito ricas e acabaram se sucedendo uma após a outra (observação e entrevista, respectivamente), no entanto geraram uma série reflexões bastante conflitantes em cada uma das etapas da pesquisa. O trabalho escrito aqui apresentado está disposto de maneira a elencar algumas questões-chave que estiveram presentes nas observações em campo e nas entrevistas tentando articular as diferentes narrativas e diferentes momentos presentes ao longo da coleta de dados sobre cada questão.

De modo geral, as narrativas registradas durante o diário de campo (ou seja, enquanto os jovens estavam em grupo) se mostraram muito diferentes das registradas nas entrevistas: os discursos sobre música quando proferidos entre jovens parecem trazer uma forte carga social, de identificação ou oposição a grupos sociais a quem o consumo da referida música está associada enquanto que nas entrevistas os discursos se mostram mais ‘objetivos’ atendo-se a características estruturais da música como letra, ritmo, melodia, instrumentação, etc. Tamaña diferença nos discursos pode ser atribuída a uma série de fatores como a necessidade de demarcar fronteiras identitárias ao interagir com os colegas em sala de aula ou à uma intimidação que pode ser decorrente de estar na presença apenas de um adulto no momento da entrevista

Por essa diferença descrevo observações de campo e entrevistas como dois movimentos de um mesmo estudo que trarão diferentes percepções. Buscarei articular aqui os produtos desses dois movimentos buscando agrupá-los em temas levantados a partir do trabalho de campo.

O Colégio de Aplicação da UFRGS

O CAP é uma instituição escolar situada no Campus Agronomia em Porto Alegre (bairro situado no extremo Leste da cidade e que marca a divisa com a cidade de Viamão) e, portanto, de difícil acesso a grande parte da população portoalegrense. No passado, situava-se no instituto de Educação, onde hoje fica a Faculdade de Educação da UFRGS, numa região próxima ao centro comercial da cidade, e o processo para o ingresso de alunos no CAP se

dava através de provas escritas, tendo sido reconhecida por muito tempo como uma escola para os filhos da elite econômica da cidade. Hoje, o ingresso no CAP se dá por sorteio, o que favorece uma fascinante diversidade econômica e cultural que compõe um verdadeiro desafio para os professores da instituição.

Apesar de situar-se numa região pouco acessível, há vários casos de alunos que cruzam a cidade de segunda a sexta (esporadicamente também no sábado) para estudar no CAP, tudo indica, movidos pela reconhecida qualidade do ensino expressa pelo corpo docente (composto em grande parte por mestres e doutores) e pela estrutura física. Muito desse reconhecimento do colégio é oriunda da época em que o ingresso se dava por prova escrita, o que favorecia uma pedagogia ligada à noção de excelência voltada à formação da elite econômica e intelectual da cidade, papel semelhante ao do Colégio Militar da cidade. A opção do colégio pelo ingresso por sorteio marca uma ruptura com essa postura pedagógica e faz os professores depararem-se com uma série de outros problemas relacionados a diferenças econômicas, culturais e na formação escolar dos alunos presentes numa mesma sala de aula que devem ser agora administrados.



Entrada da sede atual do Colégio de Aplicação pela Av. Bento Gonçalves

O professor-pesquisador

Meu papel como professor-pesquisador foi o de realizar observações em campo e entrevistas semi-estruturadas com alunos do CAP visando investigar os critérios de julgamento em música do entrevistado a partir de seus consumos musicais. Não houve mudança nas atividades propostas para o ano letivo na disciplina de Educação Musical que fossem decorrentes do interesse em realizar a pesquisa e as observações foram realizadas, portanto, sem que se promovesse problematizações de questões relacionadas à pesquisa. As entrevistas foram gravadas (gravação de áudio) e o conteúdo referente aos critérios de julgamento foi transcrito para que dele se depreenda a análise levando em consideração o conjunto da entrevista e a observação em campo. Das 11 entrevistas realizadas, 6 foram com jovens do sexo feminino e 5 do sexo masculino. Os nomes dos jovens aqui apresentados são pseudônimos escolhidos pelos próprios jovens.

Os alunos entrevistados eram todos meus alunos de educação musical desde o início do ano de 2008 e alguns eram meus alunos desde o ano anterior mas escolher trabalhar com eles não foi fácil. Passei dias e dias refletindo sobre o que implica fazer uma pesquisa com um grupo com quem já venho trabalhando há tanto tempo e com o qual tenho uma relação que, independente da postura do professor em sala de aula, é hierarquicamente marcada através dos processos de avaliação e dos outros mecanismos disciplinares que a escola utiliza. Muitos desses meus alunos já trabalhavam comigo desde o ano anterior e me preocupava o fato de que, conhecendo parte de minhas opiniões sobre música, adequassem sua narrativa para me agradar, por estar intimidado frente a um adulto que tem a posse das perguntas ou por desconfiar ser uma espécie de avaliação velada. Pensei em trabalhar com a sétima e oitava séries com as quais eu trabalhava muito pouco para buscar diminuir essa influência mas isso geraria um problema de ordem prática: eles não seriam tão acessíveis para se realizar uma pesquisa de campo quanto um grupo de alunos com os quais eu já trabalhava todos os dias.

Esse anseio de tudo controlar e medir de quem nunca tinha trabalhado com pesquisa de campo foi sendo tranquilizado pelas conversas com a minha orientadora, professora Elisabete Maria Garbin e pela leitura do artigo de Rosa Maria Hessel Silveira (2002) intitulada *A entrevista na pesquisa em educação – um arena de significados*. Aos poucos, fui questionando a concepção tradicional de entrevistas para vê-la como um processo artificial por natureza e meu desejo por extrair uma ‘verdade’ íntima e limpa foi sendo ressignificada a medida que tomava as entrevistas não mais como simples metodologia de coleta de dados mas como mais uma situação de interação que poderia ser usada como objeto de análise. Essa

nova perspectiva fez toda a diferença e contribui para que eu pudesse interagir com os entrevistados mais tranquilidade.

Consumos musicais e discursos sobre legitimidade musical entre jovens no CAP

As entrevistas realizadas ainda que com um número pequeno de alunos do CAP traz alguns critérios para se ouvir essa ou aquela música empregada por cada um desses sujeitos. Apesar do pequeno número e dos critérios utilizados para a seleção dos entrevistados a amostra é composta de jovens de diferentes grupos do CAP, o que gera conversas interessantes para o objetivo aqui proposto. Em primeiro lugar, é flagrante, a partir das entrevistas, que vivemos num momento muito distinto no que tange à aquisição de registros fonográficos em relação ao século passado, para ficarmos num passado recente¹⁷. Dos jovens entrevistados, todos têm como uma das fontes de aquisição de gravações musicais a internet através do ato de baixar¹⁸ músicas, discos ou mesmo a discografia completa de uma banda ou músico ou através de sites como o Youtube e My Space. Dos 11 entrevistados, apenas 3 citaram a compra de CDs, DVDs ou outras mídias como uma das formas das quais se utiliza para adquirir música. Curioso para mim foi observar que 5 dos 11 entrevistados não têm o hábito de baixar CDs completos e sim músicas em separado, o que, me parece, representa uma potencial transformação na maneira de se apreciar música como se tinha há algumas décadas atrás com o entendimento das diversas faixas de um mesmo disco como uma obra completa e coerente (basta lembrar das freqüentes referências ao álbum branco da banda de rock britânica The Beatles ou do álbum *Dark side of the moon* da banda de rock britânica Pink Floyd, entre muitos outros exemplos).

Quando perguntados sobre o que os faz gostar dessa ou daquela música as respostas são sempre compostas de mais de um fator. O quadro abaixo aponta a freqüência com que cada critério é citado nas respostas no geral e de acordo com o sexo do entrevistado:

Critérios de gosto musical	masculino	feminino	Total
Letra	3	4	7
ritmo/ batida	3	3	6
estilo/ jeito/ clima da música	1	3	4

A letra foi o critério mais citado (7 vezes, ao todo) e é desse critério que se tem

¹⁷ Para reflexões acerca das transformações na sensibilidade musical na contemporaneidade com o impacto das novas tecnologias, vide Carvalho, 1999.

¹⁸ Versão brasileira para o termo *download* que significa transferir arquivos de um computador remoto para o seu sem que o primeiro perca seus dados. Essa transferência pode ser realizada através de sites da internet que armazenam qualquer tipo de arquivo e os deixa disponível para *download* ou mesmo de programas do tipo P2P onde realizam-se troca de arquivos entre usuários da internet.

descrições mais precisas que as demais, o que era de se esperar, considerando nossa dificuldade em descrever em palavras aspectos como ritmo e estilo/ clima da música, e pela clara predominância de uma preferência por canções em vez da chamada música instrumental¹⁹. É comum que músicos saibam descrever aspectos como esses com maior precisão fazendo uso de conceitos próprios do campo da análise musical, muito pouco acessíveis a esses jovens. É importante considerar que muitas vezes há uma apropriação por parte dos jovens de termos ‘técnicos’ do campo da análise musical como ritmo, cadência, harmonia, entre outros. É comum ouvirmos esses jovens chamarem de ritmo aquilo que músicos com formação teórica chamariam de melodia, de cadência aquilo que chamariam de andamento ou como sinônimo de harmonia, comumente empregada de maneira a sugerir entrosamento entre aqueles que executam música em grupo. O alto grau de polissemia em torno dos termos empregados pra se fazer referência à estrutura da música é um exemplo de um dos fatores que tornam a análise dessas respostas tão complexas

A letra, por ser o aspecto mais próximo ao campo da linguagem verbal, tem maior potencial para ser objeto de descrição e análise por parte desses jovens, portanto. Entretanto, há formas bem distintas de fazer menção a esse aspecto. Houve quem apenas citou o critério letra sem maiores descrições (3 casos) mas também houveram respostas mais descritivas como nos exemplos abaixo:

Entrevistador: Que que te faz gostar de uma música ou de outra?

Maria: Ai, acho que tem músicas que são mais ... eu gosto mais de música lenta, assim, sabe? Que não seja muito, assim, agitada. Mas ... música romântica, eu gosto, aquela que faz chorar (risos). To brincando.

E: Você saberia dizer, por exemplo, se é o cantor, se é a letra...

M: A letra. O ritmo também. A letra é bonita.

Entrevistador: O que você prefere nas músicas? O que te faz gostar dessa ou daquela música?

Nina: As letras, assim, que são sempre coisas boas, né? Não falam de ... não falam de coisa bagaceira que nem tem no funk ou outras coisas.

Na entrevista com Maria, após minha tentativa (interrompida) de formular uma pergunta mais diretiva, a letra aparece como um dos elementos que contribuem para o caráter romântico da canção, um dos critérios utilizados em seu consumo musical. A entrevista com Nina já apresenta a letra como um veículo de mensagens e manifesta sua desaprovação à

¹⁹ O único gênero citado que poderia se enquadrar, em alguns casos, no que chamamos aqui de música instrumental (ou seja, música, que não tem em sua formação cantor solista cujo canto está associado a uma letra), é a música eletrônica.

chamada vertente maliciosa²⁰ da música brasileira (Leme, 2003) por seu conteúdo ‘bagaceiro’²¹. Essa desaprovação também se manifestará em outras duas entrevistas, sendo que em uma delas o entrevistado afirma aceitar ouvir funk quando sai pra dançar, apesar de não ser a música que ouve em casa.

Crítérios como melodia, cantor e conteúdo só foram citados uma vez nas 11 entrevistas. É necessário considerar, no entanto, que termos como ritmo, estilo, clima são bem polissêmicos, especialmente entre leigos em música, e que é muito difícil descrevê-los sem fazer uso de termos técnicos. De qualquer forma, ser polissêmico não significa ser totalmente vago e o emprego de tais termos nas respostas ao menos nos apontam direções para aquilo que se quer descrever, nos aproximando da forma com que cada jovem opera suas escolhas.

Outros dados sobre consumos musicais:

Número de vezes em que cada gênero musical é citado como preferido

Gênero	masculin	feminin	Tota
	o	o	l
Pagode	4	3	7
Funk	1	1	2
Eletrônica	1	0	1
Axé	1	0	1
MPB	1	0	1
Reggae	1	0	1
Rock	1	0	1
Sertaneja	1	0	1
Pop	1	0	1

Número de vezes que se cita gêneros musicais como tipos de música que não se gosta

Gênero	masculino	feminino	Total
Funk	1	2	3
Música Clássica	1	0	1
Metal	1	0	1
Rock	0	2	2
Gaúcha	0	2	2

²⁰ Mônica Neves Leme (2003) define da seguinte forma o que entende por vertente maliciosa: “músicas que se enquadram em gêneros musicais afro-brasileiros e carnavalescos, em que os aspectos rítmicos possuem grande papel na forte integração entre texto, música e dança; tais músicas utilizam letras de duplo sentido, geralmente humorísticas, cuja carga semântica pode se intensificar através do auxílio de dos gestos sensuais da dança (requebrado principalmente), induzido pelas acentuações contramétricas, chamadas comumente de síncopes” (p. 29). Para uma história da chamada vertente maliciosa no Brasil, ver o livro já citado da autora.

²¹ Os termos ‘bagaceirice’ ou ‘bagaceiro’ é muito comum entre os jovens do CAP e é usado como sinônimo do popular ‘palavrão’ ou, em outras palavras, para designar os discursos que fazem referências implícitas ou explícitas aos órgãos sexuais ou à relação sexual.

Sertaneja	0	3	3
-----------	---	---	---

Consumos musicais e processos de pertencimento identitário

A música, esse produto cultural presente em todas as sociedades, é um fenômeno social em torno do qual se mobilizam uma série de questões das mais diversas ordens e que incita as mais diversas paixões. Quanto a isso, parece, pelo menos, sintomático o fato de que é muito pouco comum que, ao falar sobre música, se faça referência a um determinado fenômeno musical por meio de suas características particulares e não através de juízos como “boa”, “ruim”, “bala”, “frau”, “gosto”, “não gosto”. Por que é tão difícil falar de música de maneira mais “objetiva”, mais descritiva? O que faz com que os discursos sobre a música tragam sempre consigo de maneira tão marcante um pouco do seu interlocutor, do seu juízo estético, da sua experiência?

Como aponta Trotta, “ouvir música é um ato simbólico de identificação com as representações de estilos de vida, visões de mundo e valores sociais”. Dessa maneira, portanto, participar de uma experiência musical significa tomar contato com “códigos culturais, valores sociais e sentimentos compartilhados que fornecem elementos para a construção de identidades sociais e de laços afetivos” (2005, p.183). Sob essa perspectiva, o gosto musical, bem como o juízo estético, mais do que um reflexo de uma sensibilidade objetiva do sujeito frente a estímulos estética e simbolicamente orientados, é influenciado por uma série de questões de diversas ordens como classe, cultura, gênero, relações afetivas, etc.

A música enquanto elemento integrador de um grupo²² se faz presente em todas as culturas de que se tem notícia. O ponto de vista de José Miguel Wisnik (1989, p. 33) inicia com uma afirmação de muito impacto referente ao tema:

As sociedades existem na medida que possam fazer música, ou seja, travar um acordo mínimo sobre a constituição de uma ordem entre as violências que possam atingi-las do exterior e as violências que as dividem do interior. Assim, a música se oferece tradicionalmente como o mais intenso modelo utópico da sociedade harmonizada e/ou, ao mesmo tempo, a mais bem acabada representação ideológica (simulação interessada) de que ela não tem conflitos.

Afirmar que a existência de uma sociedade está associada diretamente à sua capacidade de produzir música coletivamente, como o fez Wisnik, pode soar como um

²²O etnomusicólogo Alan P. Merriam em sua livro *The anthropology of music* lista dez funções aplicáveis à música de todas as sociedades. São elas: expressão emocional, estética, diversão, comunicação, representação simbólica, de resposta física, reforço e conformidade com normas sociais, validação de instituições e rituais religiosos, contribuição para continuidade e estabilidade da cultura e contribuição para a integração da sociedade.

exagero, no entanto, não dá pra negar que é, no mínimo, sintomático o fato de que a nomenclatura utilizada para classificar grupos sociais tenha um número tão elevado de referências a gêneros musicais (os ‘pagodeiros’, os ‘emos’, os ‘punks’, etc.) ou que seja comum que os nomes de determinados grupos possuam um gênero musical homônimo correspondente (a música evangélica, a música caipira, etc.). Isso se dá porque, mais do que compartilhar afinidades por determinadas manifestações sonoras, os membros do grupo compartilham espaços comuns de entretenimento, círculos de amizade, modos de convivência, padrões de vestuário e de consumo, etc. numa relação dinâmica de afirmação identitária e oposição comum a qualquer prática cultural. Dessa forma, em meio ao livre trânsito entre as diferentes ‘tribos’ na sociedade ocidental contemporânea, gêneros musicais também funcionam como atestado de pertença a determinado grupo. ’ Como afirma Garbin (1999), ‘a música é uma das principais formas pela qual os adolescentes se apropriam das imagens sociais seja de etnia, de gênero, de classes sociais, de estilos, ainda que pouco falem sobre essas diferenças’. É comum que as músicas que eles consomem falem sobre tais diferenças e, às vezes por eles mesmos ajudando a constituir assim uma rede simbólica que os faz atribuir sentido às suas práticas. Ainda segundo Garbin (2003), ‘as identificações entre as subculturas dos jovens podem ser operadas através do modo de vestir, de falar, do uso de acessórios, da adoção de comportamentos e gestos [com maior ou menor agressividade], da exibição de itens de consumo, das marcas no corpo, etc’.

Durante o período de observação em campo, pouco antes de começar a aula uma aluna do ensino médio me abordou com a seguinte frase *Descobri o que eu sou, sor. Todo mundo falava que eu era emo mas eu sou hardcore!* (anotações do diário de campo do dia 22 de outubro). Eu já tinha ouvido pessoas se auto-definirem ou definirem os outros como metaleiro, pagodeiro, emo, entre outros mas nunca tinha ouvido falar de um grupo hardcore e ao ouvir sua descrição percebi se tratar de uma identidade quanto ao que ela mas gostava de escutar e não, necessariamente, quanto a um grupo, modo de se vestir, etc. Minha leitura daquela declaração identitária hoje, considerando o contexto da época, é a de que, além da simpatia pelo gênero musical referido a aluna também foi movida por uma busca por se afastar do grupo dos emo. Faço essa leitura porque, conforme minha observação, os emos não pareciam gozar de grande prestígio na turma dessa aluna, em geral. É nessa relação dinâmica entre a afirmação de si ou de seu grupo e a negação do “outro” que a identidade se constitui. Nas palavras de Foucault, citado por Trotta (2005, p. 186), “conhecer aquilo que pertence propriamente a um indivíduo é ter diante de si a classificação ou a possibilidade de classificar o conjunto dos outros. A identidade e aquilo que a marca se definem pelo resíduo das

diferenças”. Ou, como aponta Simon Frith (*apud* Trotta, 2007b)

é importante observar que a produção de identidade é também uma produção de não-identidade – é um processo de inclusão e exclusão. Este é um dos aspectos mais impressionantes do gosto musical. As pessoas não apenas sabem o que gostam, elas também têm uma idéia bastante clara do que não gostam e têm uma forma bastante agressiva de declarar esse não gostar. (s/p.)

Quando perguntados sobre em que tipo se enquadraria a partir de uma lista de tipos constante no questionário (ver anexo I), 5 dos 11 entrevistados deram respostas compostas, ou seja, declararam pertencer a mais de um grupo. Isso vem reforçar os argumentos de Stuart Hall (1997a, 1997b, 2003) que entende a identidade na pós-modernidade não mais como uma filiação identitária fixa, essencialista e perpétua mas como um “processo fluido e contínuo que envolve as identidades, bem como suas relações com a busca por identificação” (Santos, 2006, p. 20).

Os critérios adotados para se declarar pertencente a um determinado grupo são também diversos. Dos 11 entrevistados, 5 se declararam pagodeiros e 5 na moda, sendo que 3 se declararam pagodeiros e na moda. Quando questionada sobre em que categoria juvenil se enquadraria, Maria Luisa [16 anos] respondeu *Acho que alternativo e um pouco de clássico, do rock clássico mais antigo*, fazendo referência aos seus consumos musicais, já a resposta de Mel [17 anos] faz uso de outros critérios, como no excerto de entrevista abaixo:

Mel: Acho que na moda e pagodeiro

Entrevistador: E qual é o critério pra ser na moda?

Mel: É estar atualizada, saber das coisas que estão acontecendo, usar roupas da moda... é isso aí.

A categoria alternativo foi citada duas vezes e outras duas que não constavam da lista de categorias que serviam de exemplo no questionário foram citadas apenas uma vez por jovens diferentes: confortável, referente às roupas que usa, e hip hopeiro, referente ao seu consumo musical (cabe considerar que o entrevistado não ficou seguro em usar essa categoria porque não a tinha ouvido antes).

Consumos musicais e identidade de gênero

No cotidiano do CAP, as questões de gênero se mostram com grande frequência, mesmo sendo pouco verbalizadas. Desde as séries iniciais onde as filas que se locomovem até o refeitório na hora do recreio (a fila dos meninos e das meninas, diferença que se manterá nas brincadeiras no recreio), passando pela quinta série do ensino fundamental onde observa-se maior interação entre meninos e meninas, pela sétima série do ensino fundamental com seu

acentuado apelo sexual, até o ensino médio onde as diferenças entre os sexos parecem conviver de forma mais harmônica (quando é muito comum que um mesmo grupo passe a ser constituído por ambos os sexos). Obviamente essa não é uma regra que será seguida a risca a cada etapa do ensino fundamental e médio. Há uma série de exceções para esses comportamentos que podem ser observadas no cotidiano escolar mas também é comum que sejam observadas com estranheza por colegas e professores. Principalmente entre os meninos há um acentuado caráter homofóbico que pode ser facilmente observado em diversas situações. Termos pejorativos como ‘bicha’, ‘maricas’, ‘viado’²³, ‘morde-fronha’, etc, são muito proferidos inclusive em contextos que não parecem possuir nenhuma relação direta com a questão de gênero. Esse patrulhamento das opções sexuais dos colegas será bem menos freqüente entre as meninas mas os termos pejorativos também encontrarão ressonância entre elas.

Obviamente, não se trata aqui de apresentar a escola como uma ilha de preconceito e intolerância cercada de paz por todos os lados. As relações presentes na escola também refletem relações extra-muros. Basta assistir pequenos trechos de programas televisivos de caráter humorístico como ‘A turma do Didi’ ou ‘Zorra Total’²⁴ para deparar-se com uma série de representações do que é ser homem, mulher ou ter diferentes orientações sexuais na sociedade brasileira contemporânea (bastante próximas àquelas observadas no CAP). Longe das telas, a repressão e desvalorização da feminilidade marcará a sociabilidade masculina desqualificando homens entre seus pares por atribuir-lhe atitudes ‘femininas’ (Gastaldo, 2005).

Exemplo desse tipo de postura quase homofóbica pode ser visualizada na imagem abaixo capturada de um mural situado dentro de uma sala de aula:

²³ Sigo aqui a ortografia empregada pelos jovens do CAP em registros escritos em espaços como murais, grafitis e pixações em portas no banheiro masculino, paredes, entre outros. É bem provável que o termo ‘viado’ tem origem no nome do animal ‘veado’ mas parece haver uma diferenciação ortográfica com o uso das letras ‘i’ ou ‘e’ que indica se o termo faz referência à tendência homossexual de um sujeito do sexo masculino (viado) ou ao referido animal (veado).

²⁴ Ambos programas humorísticos veiculados em TV aberta no canal televisivo Rede Globo sendo que o primeiro é classificado pela emissora como infantil. Mostram com freqüência mulheres com roupas provocantes que, muitas vezes, servem como prêmio para aquele que se dá bem na história ou como entretenimento e objeto de desejo dos personagens masculinos



Foto do mural da turma 81 (oitava série do ensino fundamental) – 22/10/2008

O mural traz na parte superior esquerda uma capa de revista onde se encontra uma foto da banda de rock Judas Priest²⁵, ao lado de uma segunda foto de alguém que não foi reconhecido por mim mas que parece ter vindo da mesma revista da qual foi retirada a terceira foto que traz o cantor Edson Cordeiro²⁶ (há mais de uma foto do mesmo cantor) e no canto inferior esquerdo o quadro de horários da turma com as disciplinas da semana que a foto não permite ler. O mural articula as diversas fotos e lança a pergunta: 'Quem é mais viadão?'. Trata-se aqui de uma pergunta de múltipla escolha para a qual são dadas três opções: a) um homem que eu não reconheci; b) o cantor Edson Cordeiro e; c) uma terceira opção em aberto da qual não sei precisar se há uma sugestão de que são os membros da banda Judas Priest ou se houve uma foto retirada do mural posteriormente. Coincidentemente, trata-se de músicos aqui retratados, que a apresentação do mural trata de forma pejorativa. Me parece que a homofobia declarada atua nesse contexto como um meio para afirmar-se heterossexual, através da 'acusação' de terceiros como homossexuais.

Noutro momento observado em campo (aula de música numa das turmas do ensino

²⁵ Banda inglesa de heavy metal criada em 1969.

²⁶ Cantor brasileiro conhecido por alcançar notas muito agudas. Assumidamente homossexual, já gravou vários gêneros e recentemente gravou um discos em homenagem às divas da chamada disco music.

médio) durante uma conversa anterior ao início da aula propriamente dita, enquanto os alunos falavam sobre suas preferências musicais elencando músicos que admiravam, um aluno exclamou: *Elton John é bala! É música de viado mas é bala!* (diário de campo do dia 01/10/2008). Essa fala, já demonstra uma relação sutilmente mais tolerante na medida em que se permite declarar que gosta da música produzida pelo músico britânico (homossexual assumido), ainda que não deixe de marcar ponderações: é ‘música de viado’ (como quem diz ‘não é endereçada a mim’), mas isso não o impede apreciá-la.

Nas observações de campo era comum encontrar quem estabelecesse distinções baseadas no critério gênero, como a fala acima ilustra. Dessa forma cria-se uma diferenciação entre gêneros musicais voltados a um público masculino, feminino ou homossexual. Esse critério de distinção foi explorado por Josep Martí (1999) em sua pesquisa com jovens de Barcelona entre 17 e 23 anos²⁷. Segundo a pesquisa, quando perguntados sobre a presença de possíveis diferenças entre os gostos musicais de jovens segundo o sexo, 22,4% diziam ter grande diferenças, 51,0% pequenas diferenças, 16,6% disseram não haver diferenças e 10% não responderam. Não é nossa intenção estabelecer parâmetros quantitativos ou representativos do que é o ‘pensamento jovem’. Nos interessa sim considerar que esse é um critério para se atribuir legitimidade a fenômenos musicais empregado com frequência entre jovens, o que está muito longe de dizer que é possível de se generalizar essa característica para todos os jovens.

Considero, como Martí (1999), que todo discurso sobre diversidade sexual é também um discurso sobre poder e, dada a relação hierárquica existente, ainda que velada, entre gêneros distintos em nossa sociedade é de se supor que é o gênero masculino o mais interessado em marcar a diferenciação de gênero, como, de fato, ocorre. A música, por sua vez, não é um fenômeno atemporal e socialmente descontextualizado e contribui também para a construção social da realidade, do que podemos considerar que tem algo a ver com questões culturais, sexistas ou de classe. Como aponta Bozon (2000):

a prática musical constitui um dos domínios onde as diferenças sociais ordenam-se de maneira mais clássica e marcante, mesmo se os agentes sociais, mais seguido e constantemente que em outros campos, se recusem a admitir que a hierarquia interna da prática é uma hierarquia social. Longe de ser uma atividade unificadora no que concerne todos os ambientes sociais e todas as classes, a música é o lugar por excelência da diferenciação pelo desconhecimento mútuo; os gostos e os estilos seguidamente se ignoram, se menosprezam, se julgam, se copiam. (Bozon, 2000, p.147)

²⁷ Segundo Martí (1999), a pesquisa foi realizada com 1560 jovens entre 857 do sexo feminino e 703 do sexo masculino. O questionário foi distribuído por todos os distritos de Barcelona entre escolas públicas, privadas, religiosas, laicas, de formação profissional e de turnos diurnos e noturnos.

Os mecanismos de negação e desqualificação da diferença, no caso diferenças de gênero, portanto, também funcionam como atestado de pertença a um terceiro grupo subentendido apesar de não ser, necessariamente, citado no discurso. Nesse caso, a homofobia declarada é também uma forma de afirmar-se heterossexual, declarando sua pertença a esse grupo ao mesmo tempo que fortalece essa demarcação. Dessa forma, como apontará Stuart Hall (*apud* Garbin, 2003), identidades são construídas através, e não fora da diferença, e são resultado de uma bem-sucedida articulação ou encadeamento do sujeito no fluxo discursivo (p. 132).

Das 11 entrevistas realizadas em campo foram 5 entrevistados do sexo masculino e 6 do sexo feminino. Há algumas diferenças significativas nas respostas que merecem atenção: dos 5 jovens do sexo masculino entrevistados, 4 declararam-se pagodeiros (3 deles deram respostas compostas de mais de uma categoria). A categoria ‘na moda’ foi citada duas vezes, a ‘confortável’ 1 e ‘hip hopeiro’ 1) enquanto que apenas uma das 6 jovens entrevistadas declarou pertencer à mesma categoria. Entre as entrevistadas houve maior diversidade de respostas: a categoria ‘na moda’ foi citada 3 vezes, ‘alternativo’ 2 e ‘clássico’ e ‘normal’ 1.

Quanto às diferenças em relação a seus consumos musicais, como pudemos observar no quadro de gêneros musicais citados como preferidos e dos quais não se gosta, não houve nenhuma discrepância que chamasse atenção. O número de citações de cada gênero musical está bastante equilibrado em ambos os sexos. No entanto, a forma com a qual se relacionam com a música parece ter diferenças substanciais. As referências ao fator dança como um de seus critérios para seus consumos musicais (tanto nas entrevistas quanto nas observações) é muito maior entre jovens do sexo feminino que do masculino ao passo que a referência à execução instrumental (admiração por instrumentistas e apreciação de performances musicais que exigem maior domínio técnico do instrumento) é muito maior entre jovens do sexo masculino que do feminino. Essa característica reforça argumentos empregado por Bozon (2000) em estudo realizado na década de 80 numa pequena cidade operária nos arredores de Lyon, na França. Segundo o autor,

O ato de cantar implica, um pouco como o exercício de ginástica, numa utilização e numa valorização dos recursos do corpo do indivíduo, práticas muito ligadas à feminilidade social. Em troca, apreensão social do mundo pelo homem parece menos ligada a uma performance do seu corpo do que à mediação técnica e à utilização dos objetos que fundamentam uma certa sociabilidade viril. Sob este aspecto, a prática instrumental é parente da caça, da pesca (nas classes populares), da motobola, etc. (p. 166)

Tal referência ao ato de cantar pode também ser relacionado ao ato de dançar,

seguindo o mesmo critério: a valorização do uso dos recursos do corpo. Esse é um fator importante a ser considerado ao tratar de diferenças entre os consumos musicais de jovens de sexos distintos e que deve ser considerado no trabalho em educação musical também entre jovens para que se possa contemplar as distintas formas de se relacionar com o fenômeno musical.

Outras possibilidades de análise

No presente estudo fiz a opção por dois dos eixos de análise possíveis (processos de pertencimento identitário e identidade de gênero), no entanto, ficam algumas questões que não foram possíveis de serem exploradas mas que parecem indicar outros possíveis temas a serem abordados no futuro:

Em primeiro lugar, a distinta relação com a música e os distintos critérios de legitimidade musical entre músicos e leigos. Aqueles jovens que já manuseiam algum instrumento musical, que participam de alguma banda ou mesmo que já são músicos profissionais, manifestam uma valorização da complexidade técnica na execução instrumental e da originalidade em seus consumos musicais aparentemente maior que os leigos em geral. Esse tipo de critério se fazia muito comum especialmente entre os integrantes da Oficina de Choro²⁸ do CAP. Outros estudos mostraram que essa é uma característica que marca a relação entre músicos profissionais e amadores ou músicos e leigos em geral (Travassos, 1999; Bozon; 2000; Arroyo, 2001; Leme, 2003; Felipe Trotta, 2007^a, 2007^b, 2008) e não só entre jovens.

Em segundo lugar; a relação entre música e etnicidade que se manifestou com menos frequência. Numa turma do primeiro ano do ensino médio em especial era freqüente que fizesse referência a determinadas músicas como “música de negão” como um adjetivo que a valorizava. O mesmo ocorria em outros momentos do cotidiano (só pude observar esse tipo de referência em jovens do sexo masculino) como em relatos de bem-sucedidas cantadas aplicadas por um de seus colegas. Como forma de demonstrar valorização e admiração ao relatar uma investida em relação a uma garota, alguns diziam *bah, sor, o Fulano é negão!* Enquanto apontavam para o próprio braço indicando a cor de sua pele (mesmo quando ela não era tão escura). Essa é uma interessante forma de se vincular origem étnica a qualidades como inteligência, maturidade e virilidade da qual a presente pesquisa não pôde dar conta de explorar nem de mensurar seu alcance e aceitação entre os jovens do CAP

²⁸ Gênero de música instrumental brasileira que teve sua origem no fim do século XIX e que engloba diversas danças como a polca, o maxixe, o samba, o choro, entre outros. Bastante reconhecido pela complexidade técnica, é muitas vezes executado também como forma de atestar virtuosismo e capacidade de improvisação.

Outra questão que me chamou a atenção foi a aparente relação entre ecletismo, tempo diário de escuta musical e sociabilidade. Articulando os dados coletados durante a entrevista e as observações em campo, me pareceu haver uma tendência entre aqueles jovens que possuem um círculo restrito de amizades a ouvir música durante menos tempo que a média ou de ter seus consumos musicais restritos a um único gênero musical ou a poucos. O contrário também se apresentava como tendência, ou seja, aqueles que jovens possuem um círculo de amizade mais amplo manifestavam serem mais ecléticos em seus gostos musicais e a ouvir música durante mais tempo ao longo do dia. Trata-se de uma questão muito interessante, ainda que perigosa. O risco de se cair em generalizações ou de apresentar a música como ‘remédio’ para ‘curar’ jovens ‘pouco sociáveis’ é grande. Tal questão não foi explorada aqui porque acredito que carece de instrumentos de pesquisa mais específicos e por se tratar de um tema a ser trabalhado com muita cautela e de maneira mais focada, apesar da relação entre música e sociabilidade ter sido abordada no presente estudo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que mais me chamou atenção durante o trabalho em campo foi a grande diferença existente entre os discursos durante a observação em campo e durante as entrevistas. Acredito que essa seja uma questão que merece ser explorada com cuidado pois implica em tantas e tão complexas variantes que eu nem saberia enumerar no momento. Cheguei a pensar, antes de realizar as entrevistas, na possibilidade de afirmar que os discursos sobre legitimidade entre adolescentes em geral possuem a característica de fazerem mais referências a questões sociais se comparados aos trabalhos realizados sobre o mesmo tema com adultos como os de Travassos (1999), Arroyo (2001), Leme (2003), Trotta (2007 e 2008) e de Ribeiro (2008) mas isso não se sustentou. É provável que o fato de que essas pesquisas estão situadas em contextos onde encontram-se basicamente pessoas ‘do ramo’ da música tenha tornado os critérios de legitimação apresentados mais ‘técnicos’, ou mais atentos a questões estruturais da fenômeno sonoro que a resposta dos leigos em geral, e não dos jovens em particular. De qualquer forma, as entrevistas se mostraram tão centradas em aspectos ‘não-sociais’ (como letra, ritmo, melodia, etc) quanto aqueles apresentados nos estudos citados acima. Me parece que o fato de haver campos distintos de atuação desses sujeitos (casa, escola, entre outros ambientes) torna os estímulos musicais mais diversos e os faz buscar modos distintos de justificar suas preferências musicais para públicos distintos. Dessa forma, distintas representações das mesmas música se apresentarão de acordo com o interlocutor.

Acredito que esse estudo pode contribuir para chamar a atenção para questões sociais presentes nos discursos sobre música dos quais os professores de música (se não os professores de qualquer área) terão de lidar em seu cotidiano. As possibilidades de relações com os mais diferentes temas das mais diferentes áreas me parecem incontáveis e aí se instaura novas e importantes brechas para novas e mais interessantes abordagens. Entendo que a educação, mais do que o uso que se faz de metodologias e conteúdos interessantes pra determinado fim, implica na relação entre sujeitos e minha experiência como professor no CAP me faz crer que essa relação é, em última análise, afetiva e profissional. Não vejo como seria possível lidar com um desses dois aspectos de maneira isolada e isso pode ser observado inclusive na relação entre professores. Via de regra, trabalhamos melhor com quem temos respeito e carinho e esses dois anos no CAP me fizeram ver que esses dois sentimentos não são tão independentes quanto parece. A música, como vimos, é um privilegiado instrumento de promoção e manutenção de sociabilidades e buscar as maneiras de se relacionar e atribuir legitimidade às músicas daquele com quem se relaciona é, no mínimo, uma demonstração de

humildade e respeito. Humildade na medida em que reconhece que sua relação com a música não é a única e nem o modelo de qualidade que deveria ser seguido pelos demais. Respeito na medida em que não adota a postura do 'conscientizador' que, dotado das raras qualidades de reconhecer e consumir as mais nobres músicas dentro da 'hierarquia musical' e de, portanto, saber demonstrar a pobreza dos demais, é capaz de libertar os sujeitos que as consomem do reino das trevas e da ignorância a que estão sujeitos. Acredito que as músicas oriundas dos consumos musicais dos jovens que compõem a sala de aula devem compor também o repertório trabalhado nesse espaço. Isso não quer dizer que a aula de Música deva se tornar uma espécie de inventário das músicas que tocam no rádio de cada um dos alunos. Me parece fundamental que o aluno de música tenha consciência de que a diversidade musical presente nas preferências de cada um dos alunos em sua sala é só uma ínfima parte da diversidade musical encontrada no restante do planeta. Não é possível em um ano letivo dar conta da diversidade de músicas oriundas da turma, quem dirá da diversidade de músicas do mundo. Portanto, não é necessário que o professor de música esteja preparado para todo e qualquer repertório. Mais do que o repertório trabalhado em si, o que está em jogo aqui é a postura do professor, ou seja, sua capacidade de não hierarquizar práticas musicais e de respeitar a vivência musical dos alunos inclusive lançando mão delas para trabalhar determinados conteúdos em música ou aspectos técnicos da execução instrumental.

REFERÊNCIAS:

ARROYO, Margarete. Música popular em um Conservatório de Música. In: **Revista da Associação Brasileira de Educação Musical**, Porto Alegre, n. 6, p. 59-67, setembro. 2001.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. Tradução de Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007a.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. Vários tradutores. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007b.

BOZON, Michel. Práticas musicais e classes sociais: estrutura de um campo local. **Em Pauta**, Porto Alegre, v. 11, n. 16/17, p.147-175, 2000.

BRAGA, Reginaldo Gil. Processos sociais de ensino e aprendizagem, performance e reflexão musical entre tamboreiros de nação: possíveis contribuições à escola formal. In: **Revista da ABEM**, Porto Alegre, n. 12, p. 99-109, março 2005.

CANDE, Roland de. **História Universal da Música**. Tradução de Eduardo Brandão e Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CARVALHO, José Jorge de. Transformações da sensibilidade musical contemporânea. In: **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre: PPGAS/ UFRGS, n.11, 1999. p. 53-91.

GARBIN, Elisabete Maria. Na trilha sonora da vida. **Jornal NH**. Novo Hamburgo, 11 de setembro de 1999.

_____. www.identidadesmusicaisjuvenis.com.br: um estudo sobre chats de música na internet. Porto Alegre: UFRGS, 2001. 260 f. Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001.

GARBIN, Elisabete Maria, et al. Cultur@s juvenis, identid@ades e internet: questões atuais. In: **Revista Brasileira de Educação**. V. 23, p. 119-135, Maio/Jun/Jul/Ago. 2003.

GASTALDO, Édison. “O complô da torcida”: futebol e performance masculina em bares. In: **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre: PPGAS/UFRGS, n. 24, p. 107–123, 2005.

GOMES, C. H. S. **Formação e atuação de músicos das ruas de Porto Alegre**: um estudo a partir dos relatos da vida. Porto Alegre: UFRGS, 1998. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.

GONZALES, Germán Muñoz. Consumos culturales y nuevas sensibilidades. In: **Vivendo a toda: jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades**. Santa Fé de Bogotá: Universidade Central, 1998.

GREEN, Bill; BIGUM, Chris. Alienígenas na sala de aula. In: SILVA, Tomas Tadeu da (Org.). **Alienígenas na sala de aula: uma introdução aos estudos culturais em educação**.

Tradução de Tomas Tadeu da Silva. Petrópolis: Editora Vozes, 1985. p. 208-243

HALL, Stuart. Nascimento e morte do sujeito moderno. In: _____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 23-46.

_____. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 22, nº2, p. 15-46, jul./dez, 1997a.

_____. The work of representation. In: HALL, Stuart. (Org.) **Representation. cultural representations and Signifying practices**. Sage/Open University: London/Thousand Oaks/ New Delhi, 1997b.

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LEME, Mônica Neves. **Que tchan é esse?: indústria e produção musical no Brasil dos anos 90**. São Paulo: Annablume, 2003.

MARTÍ, Josep. Ser hombre e ser mujer a través de la música: una encuesta a jóvenes de Barcelona. In: **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre: PPGAS/ UFRGS, n. 11, p. 29–51, outubro. 1999.

PRASS, Luciana. **Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os bambas da orgia**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

RIBEIRO, Janaina Faustino. A crítica musical e a construção de um cânone: uma análise das estratégias de produção de sentido sobre o álbum ‘Que belo dia pra se ter alegria’, de Roberta Sá. In: **Contemporânea**. v. 2, n. 9, 2007. Disponível em: <www.contemporanea.poscom.ufba.br>. Acesso em: 20 de julho de 2008.

ROCHA, Everardo. 1984. **O que é etnocentrismo**. São Paulo: Editora Brasiliense.

SANTOS, Lisiane Gazola. **Sons das tribos – compondo identidades juvenis em uma escola urbana de Porto Alegre**. Porto Alegre: UFRGS, 2006. 164f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

SAID, Edward. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Trad. de Marcus Soares. São Paulo: Cosac e Naify, 2006.

SILVA, Rafael Rodrigues da. Para relativizar estéticas e culturas na educação musical escolar: entre lidar com notas musicais e lidar com pessoas. In: **Cadernos do Aplicação**. Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 343–361, jul/dez. 2008.

_____. Etnocentrismo e música: a falácia naturalista na teoria da Música Ocidental. In: III ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 2006, São Paulo. **Anais ...** São Paulo: ABET. Disponível em: <http://www.musica.ufrj.br/abet/

> Acesso em: 26 setembro 2007.

SILVEIRA, Rosa Maria Hessel. A entrevista na pesquisa em educação – uma arena de significados. In: COSTA, Marisa Vorraber. **Caminhos investigativos II: outros modos de pensar e fazer pesquisa em educação**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002

SOUZA, Jusamara. et al. Práticas de aprendizagem musical em três bandas de rock. In: **Per musi**. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, v. 7, p.68-75. 2003.

SOUZA, Jusamara. Múltiplos espaços e novas demandas profissionais: reconfigurando o campo da Educação Musical. ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL. 10., 2001, Uberlândia. **Anais ...** Uberlândia : ABEM, 2002. p. 85-92.

TRAVASSOS, Elizabeth. Redesenhando as fronteiras do gosto: estudantes de música e diversidade cultural. In: **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre: PPGAS/ UFRGS, n. 11, p. 119-144, outubro. 1999.

TROTTA, Felipe C. Juízos de valor e o valor dos juízos: estratégias de valoração na prática do samba. **Galáxia (PUCSP)**. São Paulo, v. 13, p. 115-128. 2007.

_____. **Música popular e qualidade estética: estratégias de valoração na prática do samba**. Trabalho apresentado no III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Salvador, 2007. Disponível em: www.cult.ufba.br. Acesso em: 22 março de 2008.

_____. Música e mercado: a força das classificações. In: **Revista Contemporânea**. Salvador, vol. 3 n. 2, p. 181–195, 2005. Disponível em <www.contemporanea.poscom.ufba.br>. Acesso em: 22 março 2008

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Pertinência e música popular – em busca de categorias para análise da música brasileira popular. In: **Cadernos do Colóquio**. Rio de Janeiro, pp. 50-61, 2001. Disponível em: www.seer.unirio.br. Acesso em 26/10/2008.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WORTMANN, Maria Lúcia Castagna. Dos riscos e dos ganhos de transitar nas fronteiras dos saberes. In: COSTA, Marisa Vorraber; BUJES, Maria Isabel Edelweiss (Orgs.). **Caminhos investigativos**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

YÚDICE, George. **Nuevas tecnologías, música e experiência**. Barcelona: Gedisa Editorial, 2007.

ANEXO I

QUESTIONÁRIO

AS RESPOSTAS SÃO SIGILOSAS

Nome _____

Como gostarias de ser chamado na pesquisa caso alguma de suas preferências seja citadas?

Turma: _____ Entrevista n°: _____ Idade: _____ sexo: _____

Bairro onde mora: _____ Cidade: _____

Mora com pais? (pai e mãe separados?)

Renda familiar aproximada:

Quais aparelhos eletrônicos [televisão, computador, mp3, rádio, CD player, etc.] possuem em sua residência? Quantos tens em seu quarto?

1. Quanto tempo escutas música por dia? Em que situações?
2. Tipos de músicas preferidas
3. Cantor, banda, compositores favoritos
4. Como chegou até eles (primeiro contato)?
5. De que maneira você adquire a música? Compra, grava, baixa (onde)
6. Qual foi o último CD (pode ser baixado, gravado) que adquiriu?
7. O que te faz gostar dessa ou daquela música?
8. O que você prefere nas músicas? Letra, melodia, cantor, ritmo, a energia que produz
9. Tens algum ídolo musical?
10. Já foste a shows musicais? Quais? Onde? Com quem?
11. De que músicas você não gosta e por quê?
12. Você costuma sair com amigos? Em caso afirmativo, cite 3 lugares (discotecas, bares, parques, casas de show) que gostas de freqüentar
13. Dentre as categorias juvenis abaixo há alguma com a qual você se identifica? Por quê?
Clássico, na moda, estudioso, alternativo, metaleiro, pagodeiro, emo, hardcore, outro...
14. Poderias citar algumas emissoras e programas de rádio preferidos
15. Poderias citar alguns programas de sua preferências na televisão?
16. Tens TV a cabo em casa? Poderias citar alguns programas de sua preferência?

ANEXO II

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

TERMO DE CONSENTIMENTO INFORMADO

A pesquisa aqui apresentada é requisito para obter o título de especialista em Pedagogia da Arte. O título provisório da pesquisa é **Música “bala” e música “frau”: narrativas sobre legitimidade em música entre estudantes do Ensino Médio** tem por objetivo central investigar discursos de adolescentes sobre seus consumos musicais [shows musicais, aquisição de CDs, de DVDs, execuções instrumentais, bate-papos na internet, aquisição de artefatos de bandas, cantores/as, aprendizado de instrumentos, escutas musicais, etc.] e como estes operam na distinção entre o que comumente se denomina ‘música boa’ e ‘música ruim’ em seu cotidiano escolar. Para a efetivação deste estudo necessito de sua colaboração para registrar atuações no ambiente do colégio (sala de aula e demais dependências do CAP) através da gravação de conversas e entrevistas, da documentação fotográfica ou filmica. Comprometo-me a respeitar os valores éticos que permeiam esse tipo de trabalho, efetuando pessoalmente as entrevistas e conversas nos locais previamente indicados.

Tendo em vista essa prerrogativa, gostaria de informar que não haverá qualquer ressentimento, caso você, ou algum familiar não desejar participar deste trabalho.

Os dados e resultados individuais desta pesquisa estarão protegidos sempre que os informantes optarem por sigilo ético, não sendo mencionados seus nomes em nenhuma apresentação oral ou trabalho escrito, que venha a ser publicado.

Como pesquisador responsável por esta pesquisa me comprometo a informar devida e adequadamente qualquer dúvida ou necessidade de esclarecimento que eventualmente o participante venha a ter no momento da pesquisa ou posteriormente através do telefone (51) 98416969 ou pelo e-mail rafaelsilva.pr@gmail.com

Após ter sido devidamente informado de todos os aspectos desta pesquisa e ter esclarecido todas as minhas dúvidas:

Eu _____, R.G. sob nº _____, concordo em participar desta pesquisa.

Assinatura do/a Participante ou Responsável (no caso do/a mesmo/a ser menor de idade)

Assinatura do Especializando

_____ de _____ de _____

Rafael Rodrigues da Silva
Especializando em Pedagogia da Arte
rafaelsilva.pr@gmail.com

Orientadora:

Elisabete Maria Garbin - Mestre e Doutora em Educação – Estudos Culturais em Educação

Profª do Departamento de Ensino e Currículo da Faculdade de Educação e do Programa de Pós-Graduação em Educação/UFRGS

Email: emgarbin@terra.com.br