

CAMPOS, Luís Melo (2015), “Sobre a construção de *habitus* e disposições: o domínio da fruição musical”, in GUERRA, Paula (org.), *More than Loud. Os mundos dentro de cada som*, Porto, Edições Afrontamento

Sobre a construção de *habitus* e disposições: o domínio da fruição musical

Luís Melo Campos

Investigador do Cies-Iscte-Iul; Docente na Universidade de Évora/Portugal

1. Introdução

O campo das práticas musicais é marcado pela diversidade das modalidades de fruição e dos contextos socioculturais afins, o que é muito visível ao equacionar as diferenças entre géneros musicais questionando as grandes tendências e a forma como elas operam institucionalmente, por exemplo escrutinando os locais em que uma peça sinfónica é tocada e quem ouve, por comparação com os locais em que atua um grupo de rock e quem assiste, ou questionando as relações destas (ou outras) formas musicais com o mercado, a indústria e o Estado, ou ainda questionando os comportamentos associados a umas e outras.

Embora visíveis num plano institucional, aquelas regularidades não são diretamente transponíveis para contextos analíticos centrados nas pessoas. Aqui certamente se registam múltiplas variantes, combinações e transversalidades. As pessoas são sujeitos plurais, designadamente no que respeita aos seus consumos e fruições musicais. E não apenas pela diversidade de géneros musicais que consomem, mas também pelas distintas modalidades de fruição musical que acionam, embora uma ou algumas delas possam ser preferenciais.

Certo é que muitas pessoas gostam e investem em música: obtendo registos fonográficos (materiais ou virtuais) e adquirindo equipamentos de audição, assistindo a concertos ou frequentando pistas de dança, nalguns casos investindo em instrumentos e formação musical, noutros casos limitando-se a ouvir ou trautear; enfim, as pessoas dispensam tempo e recursos (emocionais, cognitivos, económicos e socioculturais) à fruição musical.

O conceito de *modos de relação com a música* (Campos, 2008) permite diferenciar e substantivar qualitativamente a relação que as pessoas estabelecem com a música, explicitando alguns contornos dos *habitus* musicais. Aí se sugere, por exemplo, que os contextos familiares e a passagem por uma escola de música constituem fatores com potencial diferenciador na estruturação dos *habitus* musicais. Já no plano da sua atualização (reforçando ou invertendo propensões), as redes de sociabilidade parecem deter relevante papel. No entanto, vale a pena discutir e aprofundar as condições de produção e atualização do *habitus* musical. *Habitus* que se presume individualmente plural, valendo a pena escrutinar a forma como cada pessoa incorpora e articula um diversificado leque de experiências musicais, problematizando não apenas as diferentes modalidades de fruição mas também a construção e gestão de um articulado de disposições acionadas em contextos musicais.

Em síntese, este texto pretende contribuir para uma discussão sobre a construção e o desenvolvimento dos *habitus* musicais.

2. Construção do *habitus* e disposições

Boa parte dos estudos sociológicos sobre música tendem a focalizar apenas um gênero musical e remetem frequentemente para a problemática das identidades socioculturais, restituindo práticas e referências simbólicas desenvolvidas nesse universo musical e incorporadas pelos indivíduos como elementos identitários, designadamente nos grupos mais jovens da população. Sem prejuízo do interesse destas abordagens, importa sublinhar que, em virtude de um percurso metodológico orientado para identificar especificidades em certos universos musicais, acaba por se subscrever a ideia de que os consumidores são relativamente unívocos nas suas preferências filiando-se em determinada corrente musical.

Existem certamente consumidores unívocos nas suas preferências e sabe-se que os fãs constituem uma realidade inelidível neste campo. Mas valerá a pena notar que se trata de exceções. Mais frequentemente, jovens e menos jovens serão plurais nas suas escolhas musicais e nas respetivas modalidades de fruição, partilhando de forma compósita e com diferentes intensidades diversos universos socioculturais de identidade e fruição musicais.

Está-se, pois, num palco privilegiado para analisar alguns hiatos levantados em torno do conceito de *habitus* (Bourdieu, 1972), designadamente na linha de Lahire (1998) e (2005) ao introduzir um debate que pode sintetizar-se assim:

i) Embora demonstre a sua eficácia na economia global das práticas sociais (em análises extensivo-quantitativas que articulam pertenças sociais com consumos culturais), Bourdieu é relativamente parco nas explicações que fornece sobre a constituição das *disposições* atuantes num dado campo de práticas e quanto às formas de operacionalizar o conceito de *habitus* (que acaba por ser frequentemente acionado enquanto mero operador teórico, cuja eficácia explicativa repousa numa "caixa negra" de inércias que fica por descriptar);

ii) É neste contexto que Lahire defende que interessa analisar os processos constitutivos das *disposições*, assim como da sua gestão, ou seja, dos mecanismos que despoletam o seu acionamento, e introduz um conjunto de questões relevantes: o problema da pluralidade intrínseca dos indivíduos, supondo a co-presença de disposições contraditórias; a diferença entre disposições para crer e disposições para agir; o problema da intensidade das disposições, sugerindo uma diferenciação entre fracas, médias e fortes; a necessidade de questionar o princípio da transponibilidade de *disposições* de um campo ou contexto para outros; e questiona ainda o papel da envolvente externa (ou seja, as específicas circunstâncias e contextos com que as pessoas se vão confrontando) no despoletar das disposições. Neste âmbito, faz igualmente sentido questionar o papel da reflexividade enquanto dimensão da ação virtualmente constitutiva do *habitus*.

No essencial, sabemos que *habitus* designa um sistema de disposições, mas o que é exatamente uma disposição? Como se constroem e em que circunstâncias se acionam as disposições?

Por disposição pode genericamente entender-se uma tendência (propensão) para pensar ou para agir de determinado modo. Embora aceitável e mesmo certo, falar em tendências pode gerar alguns equívocos.

Um deles é sublinhado por Lahire (1985) quando refere a suposta unicidade que o conceito de *habitus* deixa subentendida e contrapõe a ideia de que os sujeitos são plurais e que o seu comportamento é muito variável e mesmo porventura contraditório. Aqui se sublinha que as tendências para pensar de determinado modo não são necessariamente concordantes com as tendências para agir, e que tais tendências para pensar e agir podem conhecer diferentes intensidades (fracas, médias ou fortes) e ainda que podem mesmo coexistir disposições contraditórias entre si, quer no que se refere às tendências para agir como às tendências para pensar. Neste sentido, o *habitus*, enquanto sistema de disposições, estaria

muito longe de corresponder a qualquer unicidade comportamental, devendo antes sublinhar-se a pluralidade e a variabilidade comportamental das pessoas em função de distintas circunstâncias (envolvente externa) e múltiplas expectativas (envolvente interna).

Por outro lado, falar em “tendência” coloca o foco analítico em apreciações ou ações finalizadas, o que constitui outro equívoco na medida em que não é bem disso que se trata quando se fala em *disposições*. Seguindo Bourdieu, apreciações e ações resultam da interação entre um dado *habitus* (e a estrutura e volume de capitais que nesse momento lhe corresponde) e um *campo*. As *disposições* pertencem mais propriamente ao domínio dos operadores cognitivos, relacionais e estratégicos.¹

E é justamente por se situarem no plano dos operadores que faz sentido falar na sua transponibilidade (entre diversos campos sociais ou domínios de práticas). A este propósito evoca-se um paralelo com as propriedades generativas da gramática, ou seja, a existência de um conjunto de regras que permite resolver problemas, e mesmo inovar e criar soluções, em situações muito diferenciadas incluindo situações não experimentadas.

Por exemplo, é possível ouvir uma criança de 4 anos dizer: agora vamos a uma chocolaria, não, a uma choco... a uma chocolataria! A aplicação do princípio generativo resolveu o problema expressivo com que a criança se debatia. Todavia, ninguém consegue conjugar a primeira pessoa singular do indicativo presente do verbo *pedir* com base nas propriedades generativas da gramática, já que daí resultaria: “eu pedo” e não “eu peço”. Em gramática, muitas situações requerem aprendizagens específicas (fala-se em exceções à regra). Na vida social e na construção dos *habitus* tais situações são porventura demasiado correntes e diversificadas para que possam qualificar-se de exceções.

Seja como for, parece razoável pensar que a questão não é tanto se as *disposições* são ou não transponíveis, mas quando e porque é que são transpostas o que, por ora, como sugeriu Lahire, parece constituir matéria a requerer pesquisa empírica.

E o mesmo se pode dizer sobre o papel da reflexividade na formatação do *habitus*. A este propósito vale a pena lembrar a relevância que Giddens (1989) e muitos outros atribuem à reflexividade no contexto *modernidade avançada*. O próprio Bourdieu reconheceu que em

¹ Importaria, pois, qualificar e esclarecer melhor o sentido destes operadores. O conceito de *orientações sociais* desenvolvido por Casanova (2004) parece constituir excelente exemplo de operadores especificamente sociais: as distintas *orientações sociais* propostas resultam de avaliações naturalizadas sobre relevantes dimensões da vida social (as desigualdades sociais e a orientação da ação) e revelam forte poder discriminante sobre práticas, valores e representações sociais em vários domínios da vida social.

certos meios sociais mais dotados de capital cultural e escolar a reflexividade pode revelar-se no *habitus*.

É certamente possível identificar múltiplas (e socialmente relevantes) tendências para agir e pensar de determinado modo que não dispensam o exercício reflexivo. Por exemplo, como explicar as baixas taxas de natalidade, dinâmica social atualmente bastante arraigada, sem que se desenvolvam estratégias de comportamento que implicam alguma forma de controlo racional sobre as respetivas sexualidades no sentido de evitar a procriação?

No entanto, seguindo Bourdieu, importa sublinhar que o *habitus* se gera e opera fundamentalmente em modo automático, não sendo objeto de controlo reflexivo, nem em tempo real nem tão pouco *a posteriori* (senão excecionalmente e de forma bastante relativa, cf. Bourdieu e Wacquant: 1992: 239).

Não se trata de negar o potencial racional das pessoas, mas sim de enfatizar o peso das razões práticas que permitem agir de acordo com as regras do jogo (específicas de cada contexto social) sem que seja preciso recorrer à razão para saber o que fazer em cada circunstância. A este propósito é recorrente notar que se aprende a falar sem que isso implique ser capaz de explicitar regras gramaticais. O próprio Giddens (1989), embora sublinhe a relevância da reflexividade nas sociedades hodiernas, desenvolve o conceito de *consciência prática*, reportando-se a um conhecimento tácito utilizado no desempenho de sequências de conduta, mas não necessariamente suscetível de explicitação discursiva pelos atores (o conceito de consciência prática distingue-se, pois, da capacidade de racionalizar a ação).

Em síntese, Bourdieu (1999) refere-se ao *habitus* como uma segunda natureza: inscritas no corpo e no ser, e estando além do controlo consciente dos atores, as disposições propiciam modos de estar e de agir aparentemente inatos.

De resto, ao contrário do que postula a teoria da escolha racional, ao contrário também do que o universo científico implicitamente sugere, pela sobrevalorização do modo intelectual de funcionamento que implica, ao contrário ainda do que a própria modernidade sugere ao parecer orientar-se por princípios de racionalidade, a verdade é que o papel da reflexividade enquanto guia da conduta humana é muito questionável.

Encurtando razões, é defensável que em muitas situações primeiro se age, de acordo com um quadro emocional de avaliação e de expectativas, e só depois se racionaliza e eventualmente se evocam argumentos que supostamente justificam tal ação ou decisão de agir. Para os que militam no universo da publicidade e do marketing esta aceção estará

porventura bastante arreigada - Albert Elbaz, conceituado designer de uma casa francesa, terá dito a propósito de moda: “It’s not about design, it’s about feelings and emotions.”

Entre estes pólos (a prevalência da reflexividade sobre o emocional e o inverso) existe certamente espaço para múltiplas dialéticas. De resto, como a área das neurociências vem sugerindo (Damásio, 1994 e Sacks, 2008), a distinção entre emocional e racional é porventura mais analítica do que real: sendo aceitável que faz sentido tomar aquelas esferas como independentes, não é certo que a fronteira entre ambas seja tão nítida como habitualmente se pensa (e o mesmo se pode dizer a propósito de outras oposições, também elas geradoras de intensos e relevantes debates no âmbito das ciências sociais, por exemplo as oposições natureza/cultura ou forma/conteúdo).

Seja como for, por atenção a cada domínio de investimento analítico, por exemplo a formação do gosto e a fruição musical, crê-se que só mesmo a pesquisa empírica pode avaliar o papel e a relevância que a reflexividade aí detém.

Um último conjunto de observações a propósito da socialização enquanto sede dos processos de inculcação do *habitus*. Num e noutro caso (socialização e *habitus*) é costume distinguir entre primária/o e secundária/o. Sem prejuízo de que o segundo possa inverter lógicas e modelos já incutidos, é normal acentuar o caráter mais profundamente estruturante do primeiro. O princípio desta hierarquização parece aceitável: o *habitus* vai-se constituindo pela cumulativa incorporação de uma sucessão de experiências de vida; ora, é aceitável que as experiências precedentes funcionem como padrão de percepção e avaliação das experiências subsequentes (em certos contextos fala-se em efeito de halo: sobrevalorização da primeira impressão que se institui como orientação e filtro das seguintes).

Embora sem questionar a verosimilhança daquele princípio, valeria a pena perceber qual a sua relevância na explicação de certas e determinadas práticas, ou seja, qual a exata relevância do *habitus* primário em cada domínio de investimento analítico, por exemplo, no domínio do desenvolvimento do gosto e das fruições musicais.

Na bibliografia afim, a ideia de socialização primária surge essencialmente ligada a dois aspetos (a um, ao outro, e por vezes a ambos): i) a preponderância dos pais (ou seus equivalentes funcionais) como agentes socializadores, designadamente por atenção à presença de agentes socializadores externos como a escola, os meios de comunicação social, os amigos, etc; ii) a ideia de aprendizagem da língua e demais regras básicas da vida em sociedade, isto é, a moral e os modelos comportamentais do grupo de pertença.

Ora, no contexto das sociedades ocidentais hodiernas, e por atenção aos ambientes sonoros e musicais, fará sentido excluir a televisão, a radiodifusão e mesmo a internet dos agentes de socialização primária? E no contexto da organização da vida quotidiana das famílias, não haverá quase sempre pelo menos um relevante agente socializador primário para além dos pais (um avô, a madrastra ou padrasto, uma ama ou educadora, etc.)? Sem prejuízo da prevalência parental nos processos de socialização primária, acredita-se que existe elevado potencial de variabilidade empírica e que só uma observação sistemática pode ajuizar tal prevalência e seus “desvios”, isto é, o volume e os exatos contornos de realidades alternativas.

Seja como for, a socialização transmite modos de relação (emocional, cognitiva, e social) com os outros, os ambientes e as coisas. Para além de um universo de estímulos e referências socioculturais, é também ali que ocorrem as primeiras experiências de controlo emocional. Embora pouco explorado pela sociologia, ao domínio da gestão emocional respeitam porventura algumas das mais fundamentais regras da vida social; curiosamente, como adiante se desenvolve, a música constitui um dispositivo capaz de promover e regular emoções.

A expressão inculcação (de disposições, do *habitus* primário) sugere, justamente, que se trata de lá colocar de forma vincada (forçando se necessário) algo que lá não estava. Mais genericamente fala-se na imposição de arbitrários culturais. No entanto, apesar da violência simbólica (e mesmo física) que a socialização implica,² é também verdade que ela tem muito de mimético e fala-se genericamente em processos de reprodução sociocultural.

Valerá a pena sublinhar que a “reprodução” presente nos processos de socialização é na verdade uma dupla reprodução: i) reprodução pelo socializado do que é transmitido pelo agentes socializadores, e; ii) reprodução de valores, normas e modelos socioculturais pelos agentes socializadores.

Por outro lado, “reprodução” não deve confundir-se com cópia ou duplicação. A propósito desta distinção, o contexto musical parece exemplarmente elucidativo: identificamos um tema musical, por exemplo uma canção infantil, independentemente da diversidade interpretativa em que ela se apresenta (a versão que sempre conhecemos, a versão francesa, brasileira ou outra, uma versão instrumental, etc.). Ao contrário do que a indústria subtilmente sugere pela difusão de registos musicais copiados (aqui sim, em sentido muito

² A violência da socialização é, aliás, recíproca. Aqueles que já foram responsáveis por processos de socialização sabem que se trata de uma experiência violenta, penosa e repleta de momentos desconcertantes implicando novas aprendizagens. Neste sentido, pode dizer-se que a socialização é também um processo de ressocialização dos pais.

estrito, mera multiplicação de registos gravados num determinado momento), qualquer performance, mesmo que pelo mesmo intérprete, é sempre uma reprodução singular (e não uma cópia) verdadeiramente irrepetível.

Num certo sentido, a “reprodução” é também transformação (embora tal transformação não comprometa a restituição e o reconhecimento de uma estrutura: a invariante na variante observada), e a complexidade dos sujeitos envolvidos e das suas interações desautoriza que se reduza tal congruência (reprodução) a uma cópia. Na verdade, como a sociologia culturalista tem sobejamente demonstrado, socializantes e socializados têm as suas “leituras” do real e as suas específicas formas de estar, pensar e agir.

Mais, sem prejuízo da avassaladora capacidade de formatação que o domínio sociocultural comprovadamente detém sobre as performances individuais, enfim, uma inegável padronização de comportamentos, haveria talvez ganhos de visibilidade sobre os processos de socialização se a focalização analítica privilegiasse o vetor que vai de socializados para socializadores, ou seja: os processos de aprendizagem implicados na adaptação dos seres ao meio. Os sistemas de recompensas e sanções, que se acredita particularmente relevantes no âmbito dos processos de adaptação e aprendizagem,³ são diferentemente percecionados e avaliados pelos socializados, designadamente em função das respetivas vivências sociais e monitorização do mundo exterior.

Quem tem filhos sabe que os bebés e as crianças imitam, e que esse mimetismo se aplica mais a algumas coisas e menos outras (nem sempre as desejáveis), e que enquanto algumas imitações são porventura universais, outras são menos previsíveis, apresentando enorme variabilidade mesmo entre irmãos.

A verdade é que a socialização opera sobre capitais humanos que tomados individualmente são sempre singulares. Por atenção ao universo sonoro e musical pode avançar-se que os dispositivos sensoriais relativos à perceção musical conhecem calibrações muito distintas. Por estranho que pareça, algumas pessoas surdas apreciam e “ouvem” música. A verdade é que ouvir música é também uma experiência motora, os músculos também ouvem, ou seja, os neurosensores presentes na pele são excitados pela vibração musical e muitos surdos adoram música reagindo ao ritmo que sentem como vibração (Sacks, 2008: 104).

³ Embora o papel dos sistemas de recompensas e sanções não seja desenvolvido neste texto, importa reconhecer a sua centralidade nos processos de aprendizagem (e também sempre que se privilegie uma heurística do interesse).

Por outro lado, algumas pessoas possuem “ouvido absoluto”. Uma em cada dez mil pessoas consegue identificar e nomear um som (por exemplo um *fá*) com a mesma facilidade com que a generalidade das pessoas nomeia uma cor (por exemplo o vermelho). A expressão “ouvido absoluto” utiliza-se por oposição à relatividade da percepção sonora que caracteriza a maioria das pessoas, que se revelam incapazes de nomear um som ouvido isoladamente, embora percecionem a diferença entre dois sons: um mais agudo do que o outro. Diferença que em música se mede em tons e se designa por intervalo (de terceira, de quinta, de sétima e de oitava, para referir os intervalos mais comuns na cultura musical ocidental). Entretanto, para os que têm ouvido absoluto (e socialização musical que permita nomear sons), estranho é que ao ouvir determinado som não se reconheça inequivocamente um determinado padrão vibratório, suscetível de ser nomeado em moldes semelhantes ao que se faz com as cores (cf. Deutsch *et al.*: 2004).

As diferenças de competências sensoriais fazem-se também sentir a propósito de outras dimensões da música, designadamente o ritmo (ordenação e marcação dos tons no tempo) e a harmonia (vários tons em simultâneo). Em neurociência há mesmo quem questione se a percepção da musicalidade (ou seja, a mágica sinergia da música, aquilo que transcende o somatório de um conjunto objetivo de fatores musicais elementares) não requer também um potencial neurológico específico e, portanto, diferenciado de pessoa para pessoa (Sacks, 2008: 101).

Não obstante a variabilidade dos dispositivos sensoriais acredita-se possível, dentro de certos limites, implementar o nível de aptidões de partida através de treino e formação. De qualquer modo, à semelhança de outras experiências fisiológicas, como comer ou dormir, a fruição musical encontra-se sempre investida de cultura, ou seja, de sentido socialmente construído. E é esse, evidentemente, o núcleo central que qualquer abordagem sociológica persegue.

Uma última advertência sobre os equívocos de uma focalização na construção dos *habitus*. À custa de resgatar nos trilhos do passado (inculcação dos *habitus*) aspetos relevantes na explicação das práticas, facilmente se tende a tomar tal sedimentação de experiências (o *habitus* e suas disposições) pelas próprias práticas, o que é um erro! As práticas não são o *habitus*, mas sim resultado da interação entre *habitus* e campo (interação que compreende dinâmicas de inércia, mas também de sinergia, novidade e disrupção). Mais, tender-se-á a negligenciar o potencial explicativo das lógicas funcionais a que qualquer heurística do interesse obriga, designadamente a relevância que anseios, expectativas e objetivos têm na

explicação das práticas. Como explica Bourdieu (1980), a relevância das práticas encontra-se no que socialmente se faz com elas e não nas práticas em si.

3. Breve nota metodológica

A análise empírica do problema proposto (como se constroem os *habitus* musicais?) sugere uma metodologia compreensiva baseada numa inquirição por entrevista, capaz de restituir a formação e os contornos dos *habitus* musicais (desde as primeiras experiências até ao presente) e a gestão da sua pluralidade.

Embora se trate de um problema potencialmente universal,⁴ a metodologia prevista inviabiliza amostras estatisticamente representativas de grandes populações. Todavia, importa definir critérios de representatividade substantiva que garantam alguma diversidade nos planos da caracterização sociográfica⁵ e dos consumos musicais. Neste último plano, tem-se desde o consumidor relativamente indiferente até ao mais eclético dos melómanos, passando pelos fãs incondicionais. Em qualquer dos casos, importa garantir a sua representação na amostra: os mais ecléticos porque se visa escrutinar articulações de *disposições* plurais; os menos ecléticos porque importa também perceber que condições geram *habitus* mais unívocos.

Entretanto, entendeu-se privilegiar os amantes de jazz por se tratar de um universo musical relativamente ausente (não apenas pouco presente nos meios sociais de comunicação, mas também de presença esquiva, parecendo esconder-se ora nas margens da cultura erudita, ora em esconsas caves dos poucos bares que a ele se dedicam), e por isso de difícil acesso; acresce que parece tratar-se de um universo musical que mais facilmente gera indiferença do que paixão. Tratou-se, pois, de uma opção estratégica que apostou na presumível existência de ocorrências particulares capazes de promover o gosto jazzístico, o que facilitaria a identificação e o escrutínio de fatores relevantes na modelação dos trajetos de fruição musical. Todavia, não se instituiu este critério como condição para inclusão na amostra.

Finalmente, aplicou-se um inquérito por entrevista a um conjunto de amantes de música visando escrutinar práticas, valores e representações sociais de todo um percurso

⁴ Ao contrário do que por vezes se diz, nem todas as pessoas gostam de música: para muitas a música é-lhes bastante indiferente e para alguns é mesmo insuportável (cf. Sacks: 2008). Num plano mais sociológico, para muitos a música será pouco mais do que uma parte (porventura relevante e com contornos variáveis) da dimensão sonora da “festa”.

⁵ Para além dos territórios de pertença, da idade e do género, acredita-se (como Bourdieu e outros) que a escolaridade e a trajetória de classe (origem e situação atual) constituem variáveis de caracterização social ineludíveis por atenção ao seu poder discriminante de práticas, valores e representações sociais.

musical, e visando restituir quer a articulação da diversidade, quer a consolidação de preferências, quer ainda os fatores (sociais, culturais ou outros) e os momentos das trajetórias de vida que se revelam nodais e discriminantes na estruturação dos respetivos *habitus* musicais.

A análise sistemática e aprofundada deste inquérito encontra-se ainda em curso, mas é possível apresentar alguns resultados preliminares e com eles ilustrar e questionar alguns problemas teóricos entretanto equacionados. Por se tratar de um dispositivo de observação em profundidade, o escrutínio abrangeu apenas cerca de trinta pessoa e a possibilidade de generalizar os resultados obtidos deve, pois, descartar-se. No entanto, os casos observados, ou mesmo apenas alguns aspetos desses casos, não deixam de constituir matéria-prima de análise sociológica e de proporcionar discussões pertinentes e sugestões relevantes.

4. *Habitus* e disposições musicais: análise preliminar de um inquérito

4.1 Um primeiro aspeto relaciona-se com a construção da amostra, designadamente com a atenção dada à sua representatividade em termos de pertenças sociais. A verdade é que não foi fácil encontrar amantes de jazz com origens sociais e inserções socioprofissionais “populares” (operários ou empregados executantes).⁶

Ao procurar candidatos encontraram-se alguns amantes de jazz de origem social operária mas com trajetórias sociais ascendentes, inscrevendo-se agora na pequena burguesia intelectual e científica, ou seja, justamente na específica zona do espectro social onde o jazz obtém maior penetração e recruta mais fruidores. Estes candidatos não foram, de resto, preteridos (cf. o depoimento de Rui).

Como Bourdieu e muitos outros têm amplamente demonstrado, existe uma forte relação (de contornos variáveis ao longo do tempo e dos territórios) entre pertenças sociais e práticas culturais. É claro que esta relação (não apenas estatística mas substantivamente explicada) dá conta de grandes tendências e, portanto, de espaços de maior ou menor probabilidade, mas não de impossibilidade. Pelo contrário, existem sempre casos que contrariam as grandes tendências e que igualmente importa explicar. Enfim, obrigando a sinuosa busca encontrou-se um amante de jazz com origem e inserção socioprofissional populares.

⁶ As pertenças sociais seguem o modelo teórico e analítico conhecido por tipologia ACM. Uma discussão deste modelo pode ver-se em Machado, *et al* (2003).

Pedro é filho de pais operários: “pessoas que começaram a andar e, digamos assim, puseram-nas logo a trabalhar.” Ainda adolescente, Pedro caiu nas Catacumbas, um bar no Bairro-Alto onde se ouvia bastante jazz: “Fui lá por acaso com um grupo de amigos, achei graça ao ambiente, achei interessante a música, que era completamente diferente dos outros bares, e fui-me deixando ficar, e aquilo foi-me entrando no ouvido.” Alguns programas musicais na televisão (no período pós-25 de Abril) e, mais particularmente, os programas de rádio em que José Duarte divulgava o jazz, terão sido decisivos no desenvolvimento do gosto por este género musical tão alheio aos circuitos *mainstream* e aos de Pedro: “Em casa ouvia-se rádio mas, para os meus os pais, música é o folclore”; “Várias vezes tentei perceber porque é que eles [colegas e amigos] não gostam de jazz, dizem-me: aquilo é cada um a tocar para seu lado.”

A adesão de Pedro à fruição jazzística não parece residir nem na socialização primária, nem na influência de qualquer amigo ou colega particularmente entusiasta e capaz de promover no Pedro essa propensão. O contacto com o jazz aconteceu por acaso e desenvolveu-se num quadro relativamente solitário: “Foi sem dúvida uma aproximação que fiz sozinho.”

Por outro lado, Pedro constituirá um bom exemplo da “boa vontade cultural” de que fala Bourdieu (1979) a propósito de origens sociais populares e particularmente das pequenas burguesias. Para além de uma enorme curiosidade, Pedro expressa veneração pela cultura erudita. Igualmente amante de cinema, encontrou nestes campos alguma sinergia:

“Relacionar as bandas sonoras... os grandes clássicos do cinema, saber que quem fez aqueles sons vem da área do jazz. Tudo isso criou ali um crescendo de atenção, começou a motivar-me e a abrir outro tipo de horizontes. E daí eu ficar sempre até ao fim da ficha técnica porque gosto de saber os pormenores (...) e também é uma questão de respeito pelo trabalho de quem fez. (...) percebermos o que é o espírito humano, a evolução da humanidade, grandes criadores (...). E eu tenho que dar valor a isso, como tenho que dar valor ao sítio onde estamos [a entrevista realizava-se no átrio de um luxuoso hotel em Lisboa], alguém o idealizou (...) e depois outros vieram com a sua arte, estas paredes, estas colunas, revestiram isto de mármore, alguém decorou, tornando isto mais atrativo. São realizações do génio humano que devem ser valorizadas. Acho que nós, seres humanos, necessitamos da cultura, nas suas variadas e múltiplas formas. (...) é fundamental porque estamos a falar da história da própria humanidade, ou seja, nós temos capacidade para fazer coisas espetaculares, impressionantes.”

Já diferente é o caso de Rui, cujos pais se inscrevem na pequena burguesia de execução (o pai) e na pequena burguesia técnica de enquadramento intermédio (a mãe), ou seja, uma origem social modesta embora menos do que a de Pedro. Diferente também é a trajetória social de Rui que ascende à pequena burguesia intelectual e científica. Rui beneficiou ainda de acesso facilitado a meios sociais razoavelmente cultivados, e isso transparece no esboço de uma estratégia de vida que inclui o investimento no jazz. É interessante perceber em que medida a construção de um *habitus* musical jazzístico pode constituir elemento de *distinção* (não certamente decisivo, mas correlato) de uma estratégia de ascensão social que assentou na valorização e aquisição de capital cultural e escolar:

“O jazz era uma música diferente, associada a uma certa intelectualidade e lembro-me bem de querer isso, e de não querer o pop, dava prioridade à música de elite.” (...) “Na escola, as conversas são frequentemente sobre música e se não ouviste estás um bocado fora. Como eu não estava muito interessado naquele tipo de música, não tinha muita conversa e procurei sempre... eu tinha um problema, sempre fui muito bom aluno, tinha cinco [escala de 1 a 5] a tudo, usava óculos e era pequenino, então eu era o «marrão», e era muito excluído, ninguém falava comigo, e lembro-me de interiorizar esse personagem de ser diferente, e de querer vingar-me de alguma maneira através de coisas interessantes, e para mim o interessante era estar perto de algum tipo de cultura mais de elite. Isto sou eu agora a dizer, mas lembro-me bem de pensar: vocês não me acham piada, vocês ouvem essa música e só falam de carros e Fórmula I, vocês estão a excluir-me, então eu vou procurar isto, e quero fazer amigos é aí, não é convosco que me excluem e me fazem judiarias. E a escolha de uma música diferente foi porque eu achava que as pessoas interessantes não estavam ali, estariam nesse outro tipo de música.”

4.2 Um outro aspeto relaciona-se com o carácter mais ou menos melómano dos contextos de socialização. No pequeno universo estudado, ser amante de música não parece estar necessariamente associado a socializações primárias e mesmo secundárias particularmente musicais. Por outro lado, e em sentido inverso, o carácter melómano das famílias parece ser uma constante nos inquiridos que supletivamente se envolvem em práticas musicais amadoras, por exemplo participando num coro ou aprendendo um instrumento, e que desenvolvem tais práticas com alguma continuidade e afinco.

Já noutró inquérito (Campos, 2008) se sugere a relevância do caráter melómano das famílias enquanto condição favorável ao desenvolvimento da música como exercício profissional (23 dos 24 músicos profissionais entrevistados).

É claro que a quantidade de inquiridos (em ambos os casos referidos) não autoriza qualquer generalização das regularidades observadas em tão reduzido universo. No entanto, parece existir alguma evidência empírica e vasta ancoragem teórica, designadamente as lógicas que assentam no potencial explicativo dos contextos primários e secundários de socialização e inculcação do *habitus*, capaz de justificar a relevância do caráter melómano das famílias enquanto estímulo ao desenvolvimento de práticas de produção musical, sejam elas de natureza amadora ou profissional.

Por outro lado, valerá a pena auscultar os casos que não se inscrevem nesta tendência e que também existem. É o caso de Vasco: 52 anos, dois filhos, gestor de empresas, amante de música e baterista amador.

Filho de pais divorciados da pequena burguesia técnica e de enquadramento intermédio, foi primariamente socializado pela mãe num ambiente musicalmente escasso. No entanto, Vasco evoca uma relação inata, intuitiva e corpórea com a música:

“Em miúdo tinha a mania de agarrar na faca e no garfo e começar tim-tim-tim, no prato, no copo. A minha mãe escandalizada (...) Tinha esta tendência, este bichinho no corpo. Quando sentia música, como não tinha qualquer conhecimento musical, exprimia-me através do movimento, dava-me para dançar no sentido de exteriorizar... não era uma dança típica, era o modo como eu sentia a música e o meu corpo... algo muito intuitivo e não uma coisa racional.”

Para Vasco a música parece constituir espaço privilegiado da sua realização pessoal, que de algum modo se contrapõe a alguns dos mais elementares imperativos (racionais) de inserção familiar e profissional (base indispensável de angariação de meios financeiros de subsistência no quadro dos seus padrões de vida, incluindo as responsabilidades parentais). Atente-se na seguinte sinopse:

- considera-se casado com a música: “As mulheres com quem me relacionei acham isto difícil de entender, digo-lhes sempre: primeiro estou casado com a música só depois é que estou casado contigo.”
- a propósito do jazz (género musical privilegiado): “A malta do jazz é malta diferente, que não encontro no meu dia-a-dia profissional [o universo empresarial]. E isso é um balão de

oxigénio, de ar fresco que entra nas minhas relações sociais, conhecer gente muito interessante, pessoas absolutamente fabulosas.”

- enquanto músico amador revela: “É também a possibilidade de me relacionar com malta mais nova. Por vezes, pessoas da minha geração dizem-me: estás a tocar com o meu filho. Eles com um ar muito sério, são médicos e não sei quê... não saem à noite com a malta, com os filhos. Acho que me mantenho muito bem para os meus 52 anos graças à música e a esse contacto com malta muito mais nova do que eu.”
- finalmente, como amante de música diz: “Eu gosto de ouvir música aqui [uma garagem transformada em estúdio]. Geralmente só, para estar em silêncio absoluto, para estar concentrado. Acho muito difícil parar o nosso diálogo interno, parar o nosso pensamento e ficar... as pessoas que tocam sabem bem o que isso é: momentos em que se consegue parar esse diálogo interno; estar só concentrado na música. Esses são os grandes momentos!”

Embora esta forma de retratar a sua relação com a música possa ser objeto de efabulação, sublimando alguns episódios, mistificando outros, é verosímil aceitar que, desde miúdo, Vasco vibrava fortemente quando ouvia ou, nas suas palavras, “sentia música”. Ora, na ausência de um contexto socializador que permita compreender tal apetência, como explicá-la?

A verdade é que para além da ilusão biográfica,⁷ existem outras fontes explicativas. Uma delas reportar-se-á aos dispositivos sensoriais, cognitivos e emotivos ativados na perceção sonora e que apresentam enorme variabilidade. Outras apelarão ao capital genético e à sua inequívoca responsabilidade em determinados domínios comportamentais. E nos antípodas desta ideia surgirá a tese de que comportamentos e aprendizagens culturais são suscetíveis de ser geneticamente incorporados (no âmbito da biologia, estudos com seres unicelulares parecem demonstrar empiricamente este processo). Ora, aceitar esta última ideia implica aceitar que o aprendido cultural que foi incorporado passe a constituir material genético e, portanto, sujeito à lotaria da hereditariedade, ou seja, suscetível de se manifestar numa segunda, terceira ou quarta gerações.

Seja como for, e à semelhança de Pedro (cf. ponto 4.1), também aqui o processo de socialização primária não parece desempenhar um papel determinante ou sequer relevante quando se trata de explicar a adesão visceral de Vasco à vibração musical. E, na perspetiva da

⁷ Sobre a ilusão biográfica veja-se Bourdieu (1986).

análise propriamente sociológica, valerá a pena levar a sério a ideia de que a matéria-prima não é sempre igual e que, por isso, será relevante pensar também na forma como a explicação sociológica se articula com tais diferenças.

4.3 O papel da reflexividade na construção, atualização e reconfiguração dos *habitus* musicais foi outro dos problemas levantados. Uma primeira avaliação do conjunto das entrevistas realizadas parece evidenciar que as pessoas, quaisquer que sejam as suas pertencas sociais (origens, trajetos e atuais inserções socioprofissionais), sentem necessidade de justificar as suas opções e percursos musicais, refletindo racionalmente quer sobre a dimensão (vista pelos próprios como essencialmente) estética, quer sobre a dimensão sociocultural correlata à fruição musical.

Cristina fornece uma interessante ilustração sobre o papel da reflexividade, na medida em que: por um lado, sugere muito claramente que algumas racionalizações são auto-justificações para uma prática que primeiro se insinuou, entretanto se instalou, e agora eventualmente se racionaliza; por outro lado, sugere também que a dimensão reflexiva da vida tem consequências visíveis na atualização e reconfiguração dos *habitus* musicais.

“Opções próprias? A música é daqueles casos em que se percebe que nós somos especialmente influenciáveis. Aos 9/10 anos lembro-me de pedir ao meu pai para me gravar música em inglês. Eu já não queria ouvir coisas em português, porque eram para criancinhas. Queria em inglês, que era música a “sério”. (...) Depois há uma fase mais estúpida (13/14/15 anos) em que se ouve o que os nossos colegas ouvem: lembro-me da fase em que gostei mais do pop e depois a fase em que vamos para os alternativos e gostamos é do punk.”

“Aquilo que oiço hoje, comecei pelos 16/17 anos. (...) Sobretudo teve a ver com a socialização partidária. Inscrevi-me na Juventude Comunista, e nós tínhamos convívios, e trocávamos as nossas músicas, e isso era completamente à parte daquilo que a malta da Escola ouvia. Não tinha nada a ver! Eles ouviam o que estava na berra, o grunge, o punk e não sei quê. Isso acabou por não me dizer nada e eu ouvia coisas com outro tipo de apelos... com mensagem. (...) A partir dessa altura, pura e simplesmente deixei de ouvir música cantada em inglês. Por preconceito! (...) a partir daquele momento acabou-se a música em inglês, porque isso era tudo para dominar o pessoal.”

4.4 Aquém ou além de outros usos e respetivas conotações identitárias e socioculturais (matérias bem desenvolvidas por alguma sociologia da especialidade), a música parece funcionar como regulador emocional. Isto é, como um dispositivo acessível e controlável que permite estimular, alterar e modelar estados emocionais.

Todos os entrevistados se referem aos efeitos de modelação emocional que a música provoca e à forma como vão gerindo essa modelação, quer em função dos diferentes contextos da sua vida pessoal e social, quer em função das várias expectativas possíveis nesses distintos quadros, ou seja: a música que em cada caso se seleciona adequa-se ao efeito temperamental desejado ou mais adequado ao contexto dessa exata fruição (que pode até ser um contexto de descoberta, de abertura ao desconhecido, mas que mais habitualmente se confina às zonas de conforto pessoal e social).

A este propósito vale a pena sublinhar a bondade das considerações de Lahire quando refere a necessidade de gerir disposições (porventura parcialmente contraditórias) tendo simultaneamente em conta: i) a sua intensidade (fracas médias e fortes); ii) o quadro de expectativas, e; iii) a envolvente externa ou contexto de interação. De facto, mesmo perante fortes e sedimentadas preferências musicais, o quadro de interação social e o contexto espacial/acústico condicionam fortemente as opções musicais que, em cada momento, se elegem como adequadas.

Por exemplo, Sandra comenta: “Normalmente, no carro gosto de ouvir música mais ritmada, em casa prefiro coisas que me acalmem... mas [mesmo em casa, o ritmo] também é bom para «carregar baterias», ou com outros, quando quero um ambiente mais animado.”

Para Luís, os contextos de fruição musical, desde estar sozinho ou acompanhado até à fonte sonora (ao vivo, o sistema de som em casa, o carro, o computador, os auscultadores, etc.) constituem filtros importantes nas opções musicais: “Influenciam e também limitam aquilo que me poderia apetecer ouvir.” (...) “Não faz qualquer sentido ouvir uma peça de música clássica com crianças aos gritos ou a correr por perto.”

A ideia da música enquanto dispositivo de regulação emocional merece uma análise mais sistemática e aprofundada do material empírico recolhido. Na impossibilidade de apresentá-la desde já, valerá a pena recordar Vasco: “Momentos em que se consegue parar esse diálogo interno; estar só concentrado na música. Esses são os grandes momentos!”

Vasco parece querer afastar o pensamento da sua vivência, e parece consegui-lo através da fruição musical.

É frequente tropeçar na sublimação de determinada prática justamente pela sua capacidade de elidir o permanente processo de consciente monitorização da ação. A possibilidade de elidir o pensamento é referida no âmbito de múltiplas atividades performativas, artísticas e não artísticas (por exemplo desportivas) mas também na meditação (enquanto prática que se propõe “esvaziar” a mente alcançando um estado particular de vivenciação).

Ora, falar em pensamento designa a parte visível da consciência e da reflexividade. Pretender elidir tal dimensão constitui, não apenas uma valorização da vivência sem reflexividade mas, por maioria de razão, uma valorização de uma vivência exclusivamente emotiva.

É certo que também há amantes de música que se posicionam no pólo oposto, ou seja, cuja fruição radica essencialmente em exercícios reflexivos. Quem frequente concertos de *música erudita contemporânea* certamente reconhece que os comentários do público às obras vivenciadas equacionam-se mais em torno de ideias como “achei interessante” ou “muito curioso”, do que em torno de uma satisfação especificamente emocional, expressável num “gostei muito!” Mais, aquele “achei interessante” pode desmultiplicar-se numa reflexão analítica sobre a forma como naquela peça musical se expressam determinados conteúdos que são eles próprios de natureza concetual e reflexiva. Enfim, é um dos resultados dos caminhos seguidos por alguma tradição académica da música erudita ocidental, que se joga também no campo da música enquanto objeto artístico e no próprio entendimento deste. Embora muito interessante, trata-se de matéria cujo desenvolvimento escapa ao âmbito deste texto.

Contudo, ao fim e ao cabo, uma atitude estritamente racional não é senão aquilo que qualificamos de frieza emocional, isto é, uma atitude despida de emoção. Assim, mais uma vez se sugere que racional e emocional, ao invés de constituírem universos paralelos ou concorrentes, podem também equacionar-se como espaços distintos de um *continuum*.

Conclusão

A natureza deste texto é essencialmente exploratória, apresenta-se como ensaio. Ensaiai é uma prática recorrente no âmbito da performance musical, que assenta essencialmente na sucessiva repetição – em francês diz-se mesmo *répétition*. A sucessiva repetição é talvez responsável principal pelos processos de incorporação e, neste sentido, articula-se de perto com a construção (inculcação) dos *habitus*.

Falar de ensaio a propósito de um texto é porém diferente. No essencial, remete para mais liberdade e menor formalismo na expressão do argumento com que se aborda um tema. Um processo de análise empírica ainda em curso justificou o caráter exploratório deste texto que, no entanto, se orientou por algumas ideias que vale pena explicitar.

Uma é a de que a compreensão do real merece um investimento plural, uma aposta na complementaridade de abordagens, metodologias e saberes disciplinares. Aposta que pode desenvolver-se numa lógica mais transdisciplinar (aprofundamento ancorado em determinada disciplina, mas capaz de capitalizar contributos de outras), ou desenvolver-se numa lógica mais interdisciplinar (lógica mais caleidoscópica ou de concertada justaposição de distintos olhares disciplinares). Em qualquer caso, o importante é que a vontade de saber não soçobre em barreiras institucionais que se apresentam sob a forma de áreas científicas. Na verdade, as fronteiras das disciplinas que constituem *campo* científico decorrem sobretudo de processos sociais de institucionalização dos saberes e não de qualquer intrínseca natureza dos objetos de estudo (cf. Campos: 2009).⁸

Uma segunda ideia assenta no reconhecimento do legado sociológico de Bourdieu e, portanto, no interesse em prosseguir o desenvolvimento da reflexão e análise sociológica com e contra Bourdieu. A este propósito, o francês Lahire é um bom exemplo, mas há outros: alguns referidos neste texto como Casanova (2004) com os conceitos de *naturezas e orientações sociais*; e outros que, embora ausentes, não são menos relevantes, por exemplo Costa, designadamente quando introduz o conceito de *quadros de interação* (1999).

Finalmente, é claro que faz sentido escrutinar uma população restituindo os específicos contornos dos *habitus* no domínio da fruição musical. Mas essa tarefa, mais ou menos descritiva, revela-se tanto mais interessante quanto mais e melhor questione e ilustre os problemas teóricos que conduziram o levantamento da informação analisada. Neste sentido, acredita-se que este ensaio constitui um contributo válido quer no âmbito da sociologia da música enquanto especialidade subdisciplinar, quer por atenção a problemas teóricos mais abrangentes como a construção, atualização e gestão dos *habitus*.

⁸ É verdade que uma obstinação monodisciplinar também produzirá conhecimentos pertinentes.

Bibliografia citada:

- BOURDIEU, Pierre (1986), "L'illusion biographique", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n. 62-63.
- BOURDIEU, Pierre (1980), *Le Sens Pratique*, Paris, Les Éditions de Minuit
- BOURDIEU, Pierre (1979), *La distinction: Critique Social du Jugement*, Paris, Les Editions de Minuit.
- BOURDIEU, Pierre (1972), *Esquisse d'Une Théorie de la Pratique, Précédé trois Études d'Ethnologie Kabyle*, Genebra, Librairie Droz.
- BOURDIEU, Pierre e WACQUANT, Loïc (1992), *Réponses - Pour une anthropologie réflexive*, Paris, Editions du Seuil.
- CAMPOS, Luís Melo (2009), "Mediação de conflitos: enquadramentos institucionais e posturas epistemológicas", in José Vasconcelos-Sousa (Coord.) *Mediation In Action - A Mediação em Acção*, Coimbra, MEDIARCOM/Minerva Coimbra.
- CAMPOS, Luís Melo (2008), *Músicas & Músicos. Modos de Relação*, Lisboa, Celta Editora.
- CASANOVA, José Luís (2004), *Naturezas Sociais. Diversidade e Orientações Sociais na Sociedade Portuguesa*, Oeiras, Celta Editora.
- COSTA, António Firmino da (1999), *Sociedade de Bairro*, Oeiras, Celta Editora.
- DAMÁSIO, António (1994), *O Erro de Descartes*, Mem Martins, Publicações Europa-América.
- DEUTSCH, Diana *et al* (2004), "Absolute pitch, speech and tone language: Some experiments and a proposed framework", *Music perception*, 21 (p339-56).
- GIDDENS, Anthony (1989), *A Constituição da Sociedade*, São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora, Lda.
- LAHIRE, Bernard (2005), "Patrimónios individuais de disposições. Para uma sociologia à escala individual", *Sociologia. Problemas e Práticas*, 49.
- LAHIRE, Bernard (1998), *L'Homme Pluriel: Les Ressorts de l'Action*, Paris, Nathan, Essais & Recherches.
- MACHADO, Fernando Luís, *et al.* (2003), "Classes sociais e estudantes universitários: origens, oportunidades e orientações", *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 66.
- SACKS, Oliver (2008), *Musicofilia*, Lisboa, Relógio D'Água Editores.

Sobre a construção de *habitus* e disposições: o domínio da fruição musical

Resumo: O texto discute problemas levantados em torno do conceito de *habitus*, cujo potencial explicativo parece passar pelo aprofundamento de questões relativas à construção, atualização e gestão das *disposições*. Tendo por domínio empírico a fruição musical, o texto recorre à informação de um inquérito junto de amantes de música para ilustrar e enriquecer a discussão.

Palavras-chave: *habitus*, disposições, música

Habitus and dispositions: the domain of musical enjoyment

Abstract: The paper discusses issues raised around the concept of *habitus*. Its explanatory potential seems to lie in the exploration of issues related to the construction and updating of *habitus*. Focusing on musical enjoyment, we use information from a survey of music lovers to illustrate and enrich the discussion.

Keywords: *habitus*, dispositions, music

À propos de la construction de l'*habitus*: le domaine du plaisir musical

Résumé: L'article aborde les questions soulevées autour de la notion d'*habitus*. Son pouvoir explicatif semble passer par l'exploration de questions relatives à la construction et la mise à niveau de l'*habitus*. Centré sur le plaisir musical, nous utilisons les informations d'une étude des mélomanes pour illustrer et enrichir le débat.

Mots-clés: *habitus*, dispositions, musique

Sobre la construcción del *habitus*: el dominio del disfrute musical

Sumario: El artículo discute problemas planteadas en torno al concepto de *habitus*. Su poder explicativo parece pasar por cuestiones relativas a la construcción y actualización del *habitus*. Centrado en el disfrute musical, se utiliza información de una encuesta de melómanos para ilustrar y enriquecer la discusión.

Palabras-clave: *habitus*, disposiciones, música