



Gostos e Disposições Musicais

Francisco Carlos Machado de Almeida

Tese apresentada à Universidade de Évora
para obtenção do Grau de Doutor em Sociologia

ORIENTADOR: *Luis de Melo Campos*

ÉVORA, FEVEREIRO DE 2017



Dedicatória

*Por vezes sentímos que aquilo que fazemos
não é senão uma gota de água no mar.
Mas o mar seria menor se lhe faltasse uma gota.*

Madre Teresa de Calcutá

*Aos meus filhos, Francisco e Duarte, pelo tempo, atenção, dedicação e amor
que lhes “roubei” em prol deste estudo e da minha paixão pela Sociologia.*

Gostos e Disposições Musicais

Resumo

Este estudo visa abordar o campo da música, dando especial enfoque aos modos de relação com a música na perspetiva da receção, ou seja, pelo lado dos fruidores musicais.

As constantes mudanças no mundo da música e a introdução das novas tecnologias trouxeram novas formas de produzir e consumir música, as quais se repercutiram significativamente na relação que as pessoas têm com esta arte tão presente nas mais diversas situações do quotidiano.

Envereda-se por uma perspetiva sociológica baseada essencialmente na teoria da prática de Pierre Bourdieu e no conceito de *modos de relação com a música* desenvolvido por Luís Campos, visando analisar a relação que as pessoas estabelecem com a música, nomeadamente os seus gostos musicais e disposições associadas à fruição musical, sua construção, desenvolvimento e atualização.

Adotou-se uma estratégia de investigação que visa compreender e interpretar o sentido dos fenómenos musicais com base numa contextualização social das interpretações que os indivíduos emprestam às suas fruições musicais.

No essencial, pretendeu-se progredir no conhecimento sociológico das práticas e fruições musicais, mas também contribuir para investigar e desenvolver a problemática da construção e atualização de disposições ali envolvidas.

Palavras-chave: música, *habitus*, disposições, fruição musical

Musical Tastes and Provisions

Abstract

This study aims to address the field of music, with a particular focus on the modes of relating to music from the perspective of reception, that is, the side of the people enjoy music.

The constant changes in the world of music and the introduction of new technologies have brought new ways of producing and consuming music, which significantly affected the relationship that people have with this art so present in different situations of their daily lives.

Embark by a sociological perspective essentially based on practical theory of Pierre Bourdieu and the concept of modes of relating to music developed by Luís Campos, aimed at analyzing the relationship that people have with music in particular their musical tastes, the provisions that are associated with musical enjoyment, its construction, development and updating.

It adopted a comprehensive research strategy to understand and explain the phenomenon musical based on the interpretation of the meaning of social action of individuals.

It is intended to progress in sociological knowledge of musical space, but also contribute to research and develop the problem of constructing and updating the provisions.

Key-words: music, *habitus*, provisions, music fruition.

Agradecimentos

Aos meus pais e ao meu irmão, pela família que criámos. Agradeço a educação que me deram e os valores que me transmitiram. Agradeço ainda os inúmeros sacrifícios que fizeram por mim ao longo da vida, especialmente aqueles que me permitiram estudar e fazer este trabalho.

À Susana, pela vida que até aqui partilhamos, mas sobretudo pelo apoio, pela paciência e compreensão que sempre demonstrou perante a minha ausência ao longo destes demorados anos de vida académica.

Aos meus filhos, por tudo quanto referi na dedicatória da presente tese.

Ao Professor Doutor Luís Campos, por ter aceitado orientar os meus trabalhos em contexto de mestrado e doutoramento. Ser-lhe-ei eternamente grato pelos muitos momentos que passámos, por tudo o que me ensinou, pela forma competente como me ensinou, pela disponibilidade que sempre me demonstrou, pelo apoio, mas sobretudo pela amizade e por estimular esta minha paixão pela Sociologia.

Aos meus familiares e amigos, por todo o apoio, palavras de incentivo, e por todos os momentos de diversão e descontração que fomos vivendo ao longo deste tempo.

Aos meus professores na Universidade de Évora, por tudo o que me ensinaram.

Às mulheres e aos homens que aceitaram ser entrevistados no âmbito deste trabalho, pela disponibilidade e boa vontade com que o fizeram.

Aos meus colegas de estudos em Sociologia na Universidade de Évora, por todos os momentos que passámos, especialmente ao Paulo Morais, companheiro de mais de uma década de vida académica, que se transformou numa amizade que extravasa em muito as discussões sociológicas.

Àquelas pessoas que, de uma ou outra forma, com mais ou menos intensidade, comigo partilham a vida e tanto contribuem para o meu equilíbrio e bem-estar.

A todos, o meu sincero agradecimento!

ÍNDICE

Relação de Quadros	11
Introdução	13
1. Música, Músicos e Ouvintes	21
1.1. Gostos e <i>Habitus</i>	21
1.2. <i>Orientações sociais</i>	34
1.3. Modos de Relação com a Música	40
2. Estratégia Metodológica	50
2.1. Estratégia de Investigação	50
2.2. Construção da Amostra	52
2.3. Caracterização da Amostra	55
2.4. Adaptação da Tipologia de <i>Modos de Relação com a Música</i>	57
3. Competências e Contextos de Fruição Musical	63
3.1. Influência das Características Sociais	64
3.2. Contextos Familiares e Socialização	72
3.3. Performances Musicais	97
3.4. Tipo de Fruição Musical	104
3.5. Regularidade da Fruição Musical	108
3.6. Eventos Musicais	111
3.7. Grupos de Sociabilidade	112
3.8. Outros Aspetos Relevantes na Construção e Atualização das Disposições Musicais	121
4. Importância Relativa da Música no Contexto da Fruição Musical	126
4.1. Papel da Música no Contexto da Fruição Musical	126

4.2. Preferências Musicais	131
5. Papéis da Música nas Relações Consigo e em Sociedade	154
6. <i>Orientações sociais</i> e fruição musical	162
7. Disposições Musicais: Intensidade, Durabilidade, Transponibilidade e Papel da Reflexibilidade	168
8. Uma Tipologia de <i>Modos de Fruição Musical</i>	178
Conclusão	197
Bibliografia	209
Apêndices	217

Relação de Quadros

Quadro 1: Distribuição dos entrevistados por critérios de amostragem	54
Quadro 2: Entrevistados por níveis de escolaridade	65
Quadro 3: Entrevistados por pertenças sociais	68
Quadro 4: Distribuição dos entrevistados por tipo de aprendizagem musical	84
Quadro 5: Distribuição dos entrevistados por origens sociais e por modalidades de aprendizagem musical	92
Quadro 6: Distribuição dos entrevistados por gostos musicais	132
Quadro 7: Distribuição dos entrevistados por <i>orientações sociais</i>	163
Quadro 8: Relação com a música por tipos de fruição musical	184
Quadro 9: Distribuição dos entrevistados por tipos de relação com a música atendendo às dimensões analíticas	186

Introdução

Introdução

Embora existam várias definições de música, globalmente a música pode definir-se como uma combinação de sons (melodia, harmonia e ritmo) e silêncios (pausas).

Existem relatos da existência de música desde os tempos da pré-história, os quais associam a seu aparecimento aos sons da natureza. A palavra música deriva do conceito grego de “mousikê” que significa “a arte das musas”. Alguns autores mostram que à semelhança do Antigo Testamento, também na Grécia Antiga se acreditava que a música tinha origem divina e era dotada de poderes mágicos, estando por isso mais associada a contextos socioculturais de natureza religiosa. Terá sido sobretudo a partir do século xviii, com o Romantismo e a institucionalização do seu paradigma estético, que a música adquire os seus atuais contornos, designadamente no que toca às relações entre artistas e públicos.

Pode dizer-se que a evolução da música acompanhou o desenvolvimento das sociedades e da cultura humana, e é hoje muito difícil imaginar o mundo atual sem música, havendo mesmo quem a considere uma característica do ser humano.

No entanto, de um ponto de vista *sociohistórico* a música constitui um produto cultural, uma forma de arte, uma manifestação estética, sendo ela própria uma fonte de história e uma construção social que é utilizada nos mais diversos contextos da vida e desempenha variadíssimas funções, desde a função artística, educacional, terapêutica, veículo de expressão emocional e sentimental, ou fonte de prazer, divertimento e entretenimento.

Por tudo isso, a música é um fenómeno cultural e de comunicação com uma presença assídua nas mais variadas circunstâncias da vida da generalidade das pessoas. É uma prática humana mas é sobretudo uma prática cultural

que reflete, entre outras, práticas sociais, económicas e também afetivas.

Mesmo sem se darem conta, as pessoas apropriam-se da música através das mais variadas formas como a consomem, nomeadamente, através de concertos, da televisão, rádio ou até mesmo enquanto frequentam qualquer evento ou circulam em determinados espaços públicos.

Esta constante presença da música traz ao cimo o seu poder social e a sua importância no seio do campo cultural. A música foi das manifestações culturais, uma daquelas que mais alterações sofreu com o desenvolvimento das tecnologias, quer no que respeita à sua produção e comercialização, quer no que respeita ao seu consumo.

As novas tecnologias de reprodução e consumo revolucionaram o campo musical. Atualmente as pessoas não necessitam de se deslocar a um concerto para ouvir música, ou não precisam de comprar um disco ou qualquer outro suporte para ouvir música. Hoje existe uma panóplia de canais e contextos onde se pode aceder de uma forma rápida e gratuita à música, por exemplo, o telemóvel ou a internet.

Estas alterações no campo musical certamente que se refletem no modo como as pessoas se relacionam com a música e devem por isso, ser alvo de reflexão pelas ciências sociais.

As ciências sociais não têm considerado o campo musical como um dos seus principais objetos de análise e reflexão, sendo por isso um campo carente de algum investimento por parte do conhecimento sociológico.

Pese embora a importância e pertinência de alguns estudos desenvolvidos, parece existir ainda um longo caminho a percorrer para uma melhor compreensão do fenómeno musical, e particularmente, da relação das pessoas com a música. Uma das justificações possíveis para a pouca atenção dada ao estudo sociológico da música poderá encontrar-se nas dificuldades em abordar um objeto dotado de um elevado nível de abstração.

A música “pode ser muitas coisas” (Campos, 2008:26), e como tal, é um fenómeno social interessante pelo qual a sociologia se deve bater, cada vez mais, em aprofundar o seu conhecimento, nomeadamente, desenvolvendo estudos que permitam compreender de uma forma global a relação das pessoas com as diferentes práticas e fruições musicais.

Foi neste sentido que surgiu o presente estudo, que tem como principais objetivos perceber como se constrói o gosto musical, perceber quais as disposições que estão associadas à fruição musical, e perceber como se constroem, desenvolvem e atualizam essas mesmas disposições.

Tendo como questão de partida: como se constrói o gosto musical? Foram consideradas vários pontos de vista teóricos que contribuíram para abordar o problema de forma mais orientada. Designadamente o trabalho de Pierre Bourdieu sobre o “gosto”, no qual através de exemplos sobre música chama a atenção para que existe uma relação entre os gostos musicais, as pertenças sociais e os níveis de escolaridade. Mas também os contributos de Bernard Lahire sobre a problemática das “disposições” e de José Luís Casanova a propósito da ideia de *orientações sociais* e de Luís Melo Campos que desenvolveu o conceito de *modos de relação com a música*, sistematizando as diferentes formas como as pessoas concebem e interpretam as relações que estabelecem com a música.

Presume-se que os gostos e disposições musicais das pessoas assentem numa diversidade de processos individuais e sociais implicados na fruição musical, e como tal, associados a diferentes modos de relação com a música.

É por isso esperável que o carater melómano do contexto familiar seja estruturante do gosto musical, que a aprendizagem e conseqüente prática musical sejam também estruturantes do gosto musical, que as origens e pertenças sociais ou o nível de escolaridade das pessoas detenham alguma influência na construção e atualização do gosto musical, bem como, que existam outros fatores relevantes no desenvolvimento dos gostos musicais,

entre estes, os amigos, a escola ou os grupos de sociabilidade.

Fundamentalmente, o texto que se segue inicia-se com uma problematização teórica, a que se segue a explicação da metodologia utilizada e análise e discussão dos resultados obtidos.

Num primeiro capítulo dedicado ao enquadramento teórico, inicialmente são feitas algumas considerações teóricas sobre o campo musical, a que se segue uma abordagem à teoria da prática de Pierre Bourdieu, especialmente ao conceito de *habitus*. É abordada a construção do conceito, as suas potencialidades, as suas limitações e também algumas críticas construtivas e desenvolvimentos teóricos deste conceito tão utilizado nos mais variados estudos em sociologia.

Um destes desenvolvimentos trata-se da abordagem às naturezas sociais desenvolvida por José Casanova através do conceito de orientações sociais, que surge no sentido de ultrapassar os problemas de operacionalização que o conceito de *habitus* encerra. A utilização do conceito de *orientações sociais* visa, por um lado verificar se as *orientações sociais* são estruturantes dos gostos musicais, e por outro lado perceber se existe alguma relação entre as diferentes *orientações sociais*, e os distintos gostos musicais e as diversas formas de fruição musical.

Por fim, faz-se uma abordagem ao conceito de *modos de relação com a música* desenvolvido por Luís Campos, e às adaptações que foram feitas à tipologia de *modos de relação com a música* de forma a utilizar a referida tipologia na análise dos consumidores de música.

Acionar a tipologia de *modos de relação com a música* visa parametrizar as preferências dos indivíduos em termos de fruição musical, e assim compreender a construção e atualização das disposições musicais.

No segundo capítulo apresenta-se a estratégia metodológica que foi seguida na abordagem ao objeto de estudo. Trata-se de uma abordagem compreensiva baseada na interpretação do sentido da ação social dos

indivíduos.

São ainda referidos outros aspetos pertinentes relacionados com o objeto de estudo, nomeadamente, o universo a que se refere, a construção e caracterização da amostra, a técnica de recolha de dados e a adaptação da tipologia de *modos de relação com a música* aos consumidores musicais em geral.

No terceiro capítulo inicia-se a análise empírica, restituindo de forma essencialmente descritiva e interpretativa, a informação obtida através de um inquérito por entrevista de tipo semidiretivo aplicado a cinquenta pessoas consumidoras de música.

Neste capítulo intitulado de competências e contextos de fruição musical dá-se conta de práticas, valores e representações associadas ao campo da fruição musical, as quais caracterizam as diferentes disposições musicais. Assinalam-se ainda as principais tendências, regularidades e preferências musicais, bem como alguns aspetos da fruição musical que embora mais singulares se consideram relevantes e merecedores de análise sociológica.

Um quarto capítulo respeitante à importância relativa da música no contexto da fruição musical, visa aferir valores e representações relativos à valorização da autenticidade musical, à importância atribuída às componentes musicais, à conceção da fruição musical, e ainda perceber as preferências das pessoas em termos de géneros musicais.

O quinto capítulo pretende dar conta do papel que a música desempenha nas relações com as próprias pessoas e na sociedade em geral. São avaliados valores e representações sobre a presença da música no quotidiano das pessoas, sobre os papéis sociais da música, e sobre os elementos de gratificação pessoal destas pessoas enquanto fruidores de música.

No sexto capítulo referente às *orientações sociais* dá-se conta da relação entre as diferentes *orientações sociais*, e as preferências musicais e modos

de fruição musical das pessoas.

O sétimo capítulo é dedicado a uma reflexão sobre as disposições musicais. Faz-se uma abordagem específica a aspetos como a intensidade, durabilidade, transponibilidade ou papel da flexibilidade nas disposições musicais.

Por último surge a conclusão deste estudo onde se retrata sinteticamente o problema em análise, o percurso seguido, os principais resultados conseguidos, bem como algumas pistas de desenvolvimento do presente trabalho.

1. Música, Músicos e Ouvintes

1.1. Gostos e *Habitus*

Atualmente a música cerca as pessoas em praticamente todos os espaços da vida social. As pessoas apropriam-se da música através das mais variadas formas de fruição, quer seja pela prática musical, quer seja através de concertos, da televisão, rádio, ou até mesmo enquanto frequentam qualquer evento ou circulam em determinados espaços públicos.

Quando se fala em fruição musical fala-se de uma diversidade de processos individuais e coletivos associados à música, que abarcam a generalidade das pessoas, na medida em que qualquer pessoa, de uma ou outra forma, com mais ou menos intensidade, tem qualquer tipo de relação com a música, sendo por isso, um campo transversal e cada vez mais presente no quotidiano da grande maioria dos indivíduos.

Alan Merriam (1964) destaca a importância que a música desempenha na sociedade, entre outras, a sua função de expressão emocional, de prazer estético, de divertimento e entretenimento, de comunicação, de representação simbólica, de contribuição para a continuidade e estabilidade da cultura ou de contribuição para a integração da sociedade.

A importância da música na vida das pessoas também se reflete no investimento que estas fazem, por exemplo, em instrumentos e aprendizagens musicais, em equipamento e tecnologia de audição, ou participação em eventos musicais.

Isabel Maria Fernandes da Silva Cruz (2009) desenvolveu um trabalho de investigação no campo dos padrões de consumo na sociedade portuguesa contemporânea, tendo constatado um aumento significativo das despesas com lazer, distração e cultura, fenómeno que diz estar associado ao elevado nível de satisfação das necessidades básicas.

Paula Guerra (2010) desenvolveu o conceito de cena musical com o objetivo de compreender a importância da música na vida das pessoas. Este conceito visa analisar as várias formas da vida musical (produção e consumo), e a sua relação em determinados contextos espaciais.

Segundo Guerra, a música constitui um elemento referencial da identidade de uma comunidade e pode traduzir-se em modos de vida e em registos visuais, ou seja, em práticas específicas em torno da música (Guerra, 2010).

Para a autora, a cena musical não se restringe a um determinado espaço geográfico, constitui-se como um espaço cultural que pode orientar associações estilísticas entre as pessoas num conjunto diversificado de espaços do dia a dia (Guerra, 2010).

As pessoas são heterogêneas nas preferências sobre as diversas modalidades de fruição musical, podendo mesmo acionar diversas modalidades, que podem ir desde a produção de música, até à frequência de eventos musicais, passando pela audição através dos mais variados aparelhos reprodutores de sons. A estas modalidades de fruição musical estão associados diferentes contextos, regularidades e intensidades de fruição, diferentes formas de consumo, diferentes tipos de eventos frequentados, ou diferentes meios de audição.

Perante tal heterogeneidade de modalidades de fruição musical, de géneros musicais e de contextos socioculturais que lhes estão associados, e sabendo que cada indivíduo pode acionar uma multiplicidade de variantes de preferências musicais, importa parametrizar os termos da fruição musical e importa também aferir matrizes de preferências tendencialmente seguidas pelos indivíduos.

Uma possível abordagem sociológica ao fenómeno musical poderá passar pela análise da relação que as pessoas estabelecem com a música. Num plano objetivo a análise poderá incidir sobre a forma como as pessoas se

relacionam com a música (quer seja através da sua produção ou audição), e sobre os locais ou companhias escolhidas, e respetivos contextos socioculturais de fruição musical. Num plano mais subjetivo, esta análise poderá incidir sobre o sentido que as pessoas emprestam à interação que estabelecem com a música.

Embora as diferentes práticas e modalidades de fruição musical estejam suficientemente delimitadas, em Portugal não se conhecem estudos sociológicos que, por um lado, abarquem a heterogeneidade das preferências das pessoas relativamente à fruição musical, e por outro lado, permitam compreender de uma forma global a relação das pessoas com as diferentes práticas e fruições musicais.

A música é certamente um fenómeno social interessante, pelo qual a sociologia se deve importar cada vez mais. Contudo, pese embora a importância e pertinência de alguns estudos desenvolvidos, parece existir ainda um longo caminho a percorrer no conhecimento e compreensão do fenómeno musical e na sua relação com as pessoas.

Este estudo pretende constituir um contributo nesse sentido, designadamente, perceber como se constrói o gosto musical; quais as disposições que estão associadas à fruição musical; como se constroem, desenvolvem e atualizam estas mesmas disposições. Pretende-se assim progredir no conhecimento sociológico do espaço musical, mas também contribuir para investigar e desenvolver a problemática da construção e atualização das disposições.

Numa obra que constitui referência na sociologia, *La Distinction: Critique Sociale du Jugement* (1979), Pierre Bourdieu problematizou o “gosto”, que surge como um instrumento social associado às escolhas com o objetivo de diferenciar e reforçar as diferentes pertenças sociais. Segundo Bourdieu, as preferências das pessoas por determinado desporto, música ou arte refletem posições sociais e são utilizados como mecanismos de distinção social, ou seja, mais do que uma simples escolha o gosto constitui um

marcador de distâncias e de pertenças sociais.

Bourdieu tratou de desmistificar a afirmação do senso comum que afirma que os gostos não se discutem. Indo mais além, o autor atestou que os gostos aproximam e afastam aqueles que experienciam os bens culturais, bem como classificam e distinguem as pessoas.

“O gosto classifica aquele que procedeu à classificação: os sujeitos sociais distinguem-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” (Bourdieu, 1979:21).

Referindo-se ao gosto musical como uma das formas mais expressivas das pertenças sociais de classe, aferiu *habitus* (sistemas de disposições) correspondentes a níveis escolares e a classes sociais, que lhe permitiram identificar três universos de gostos correspondentes: o gosto legítimo, que cresce com o nível escolar e é mais elevado nas classes dominantes; o gosto “médio”, mais frequente nas classes médias; e o gosto “popular”, que varia em razão inversa ao capital escolar e é mais frequente nas classes populares (Bourdieu, 1979:21).

Ao analisar as preferências relativas à música, pintura e mobiliário doméstico, Bourdieu denominou a capacidade de perceber e decodificar as características estéticas da arte como “gosto puro”, por outro lado, identificou o “gosto bárbaro” associado àqueles mais desprovidos de capital cultural, os quais não conseguem dissociar o gosto representado nas obras de arte.

Bourdieu refere-se ainda ao “gosto douto” e ao “gosto mundano”. O primeiro relacionado com o conhecimento dos códigos e regras da arte, e o segundo associado à ausência deste conhecimento.

O gosto é assim entendido como um esquema de perceção e apreciação das práticas sociais associado ao *habitus*, conceito central de toda a obra de Bourdieu, entendido como “um sistema de disposições duráveis e

transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona em cada momento como uma matriz de percepções, apreciações e ações, e torna possível cumprir tarefas infinitamente diferenciadas, graças à transferência analógica de esquemas que permitem resolver os problemas de modo semelhante e graças às correções incessantes dos resultados obtidos, dialecticamente por estes resultados” (Bourdieu, 1972).

No sentido de fazer a articulação entre as teorias da ação e as teorias estruturalistas, e de ultrapassar os dilemas que lhes estão associados (objetivismo/subjetivismo, estruturação/ação, cultura/sociedade, holismo/individualismo), surgiram vários paradigmas teóricos, de entre as quais se destaca a praxeologia, que se iniciou em Bourdieu (1972) com *Esquisse d’Une Théorie de la Pratique, Précédé de Trois Études d’Éthnologie Kabyle*, e teve um exemplo de análise empírica em *La Distinction: Critique sociale du jugement*.

O modelo teórico desenvolvido por Bourdieu permite compreender as diversas dimensões das práticas sociais, e é uma das mais aperfeiçoadas abordagens à problemática das classes sociais. Segundo Bourdieu, é a relação social que liga entre si os indivíduos e os grupos que está na base da vida social. A sua obra centra-se na análise da forma como os indivíduos incorporam a estrutura social ao mesmo tempo que a legitimam, produzem e reproduzem.

A maior parte das ações dos agentes sociais são produto de um encontro entre um *habitus* e um campo, isto é, as práticas resultam das disposições reunidas no *habitus* em cada campo, tal como Bourdieu representa através da fórmula *habitus* x campo = prática, fórmula esta que articula os principais conceitos que estão na base da teoria da prática e dos quais adiante se vai dando conta.

Bourdieu recuperou o conceito de *habitus*, que enfatiza a ideia de uma aprendizagem passada. Desenvolveu-o para explicar o conjunto de disposições associadas à cultura e aplica-o às diferentes classes sociais, de

acordo com o princípio de que idênticas condições objetivas de vida (classe) geram *habitus* semelhantes.

O conceito de *habitus* é considerado uma abordagem sociológica consistente no sentido em que evidenciou a natureza social da conduta humana, designadamente, revelou e comprovou regularidades entre condições sociais semelhantes e comportamentos, valores e representações sociais, sendo por isso utilizado como referência básica em vários trabalhos de investigação sociológica (Casanova, 2004).

Por um lado, o *habitus* é orientador da ação dos indivíduos e simultaneamente, como é produto das relações sociais, tende a assegurar a reprodução dessas mesmas relações objetivas que o fabricam.

“Cada agente, quer saiba ou não, quer queira ou não, é produtor e reproduz de sentido objetivo porque as suas ações e as suas obras são produto de um *modus operandi* do qual ele não é o produtor e do qual ele não possui o domínio consciente; as ações encerram, pois, uma ‘intenção objetiva’, como diria a escolástica, que ultrapassa sempre as intenções conscientes” (Bourdieu citado por Ortiz, 1983:15).

Segundo Bourdieu a maior parte das disposições que constituem o *habitus* são incorporadas quase exclusivamente nas primeiras fases da infância, ou seja, durante o processo de socialização primária, não sendo acessíveis à consciência. Desta forma, a ação humana desenvolve-se essencialmente de forma automática, ou seja, não resulta de uma decisão voluntária consciente.

Bourdieu defende assim, que existe uma relação entre as condições de existência e as formas de pensar e de agir, significando que cada indivíduo age em função da sua experiência passada, que o *habitus* é um produto de processos de socialização, sobretudo da socialização primária, logo, indivíduos que são socializados no mesmo contexto, tendem a ter semelhantes formas de agir e de pensar, na medida em que iguais

condições objetivas produzem *habitus* idênticos.

É a interiorização pelos indivíduos de valores, normas e princípios sociais, que está na base da relação entre as ações dos sujeitos e a realidade objetiva da sociedade como um todo.

O conceito de *habitus*, para além da interiorização das normas e valores, revela também os sistemas de classificações que preexistem às representações sociais. Qualquer escolha é precedida por um conjunto de “esquemas generativos” que o *habitus* pressupõe e que funciona como sistema de classificação anterior à ação.

Bourdieu entende o conceito de *habitus* como uma forma incorporada da condição de classe nas disposições culturais. Estando estas disposições consolidadas duradouramente em cada pessoa e atuando de uma forma sistemática em todas as práticas, a forma de comunicar com os outros, de se comportar, de se vestir, de comer, de se preocupar com a forma, revelam-se facetas visíveis do *habitus* que definem um estilo de vida e organizam as relações do quotidiano daqueles que ocupam uma posição social semelhante.

Os fenómenos sociais acontecem num espaço social estruturado em relações de poder, aquilo a que Bourdieu chama de *campo*. É neste espaço que se desenrolam todas as práticas sociais, que são assim um produto de uma relação dialética entre um *habitus* e um *campo*.

O *campo* representa um espaço social de dominação e de conflitos, cada campo tem uma certa autonomia, tem as suas próprias regras de organização e de hierarquia social. “O campo pode ser considerado tanto um ‘campo de forças’, pois constrange os agentes nele inseridos, quanto um ‘campo de lutas’, no qual os agentes atuam conforme as suas posições, mantendo ou modificando a sua estrutura” (Bourdieu, 1996).

Para Bourdieu a sociedade encontra-se espartilhada em diversos *campos* de força simbólica, cada um com a sua própria coerência, racionalidade e

formas de rentabilização das suas ações, agindo todos no seio de um grande espaço social, numa luta constante pelo alargamento e valorização dos seus espaços e domínios específicos.

“Estes campos são, afinal, áreas de atividade social, entendidas enquanto espaços de luta nos quais os agentes procuram melhorar a sua posição através da apropriação e acumulação de determinados tipos de capital e da própria definição das regras e da lógica de ação em cada campo” (Casanova, 1995:66).

Para Bourdieu existir num espaço social é ser diferente, é marcar uma distância entre si mesmo e os outros. O autor sustenta esta afirmação com a ideia de que, as posições sociais e as práticas culturais que lhe correspondem não constituem entidades substanciais, independentes umas das outras, pelo contrário, constituem-se e definem-se umas em relação às outras, formando assim uma estrutura de relações.

O autor introduziu a noção de espaço social na sociologia, com o objetivo de romper com a tendência para pensar o mundo social de forma substancialista.

Para Bourdieu existe um espaço social, “...um espaço de diferenças, no qual as classes existem de algum modo em estado virtual, a ponteados, não como um dado, mas como qualquer coisa que se trata de fazer” (Bourdieu, 1997:13). Neste contexto, o autor entende que as classes sociais se apresentam como classes lógicas, determinadas teoricamente pela delimitação de um conjunto de indivíduos que ocupam idêntica posição no espaço social.

Bourdieu utiliza o conceito de *capital* para operacionalizar e hierarquizar as classes sociais. Utiliza-o sob a forma de um recurso, uma mais-valia-social que representa uma riqueza e um poder. “Não é verdade dizer-se que tudo o que as pessoas fazem ou dizem tenha como objetivo a maximização do seu lucro social; mas pode dizer-se que o fazem para perpetuar ou

aumentar o seu ser social” (Bourdieu citado por Casanova, 1995:65).

Na sua teoria, as diferentes classes sociais e frações de classe, caracterizam-se numa fase inicial por uma estrutura de capitais proporcionada pela origem social e pela instrução. Desta forma, faz a distinção entre quatro tipos de capital: o capital económico, representado pelo conjunto dos bens e recursos económicos; o capital social, representado pela rede de relações sociais de que um indivíduo dispõe, e que pode mobilizar em caso de necessidade; o capital cultural, representado pelo conjunto de recursos intelectuais adquiridos através da educação familiar e escolar; e o capital simbólico, representado pela imagem social e pelos capitais anteriores.

“O espaço social está construído de tal maneira que os agentes ou os grupos se distribuem nele em função da sua posição nas distribuições estatísticas segundo dois princípios de diferenciação, que, nas sociedades mais avançadas (...) são, sem qualquer dúvida, os mais eficientes, o capital económico e o capital cultural” (Bourdieu, 1997:7).

Os indivíduos ou grupos distribuem-se no espaço social, principalmente em função destes dois princípios de diferenciação, logo, quanto mais próximos estão nestas duas dimensões, mais têm em comum e quanto menos próximos nestas dimensões mais afastados, ou seja, a desigual posse de capitais determina as posições dos indivíduos.

Para Bourdieu é a distribuição das diferentes espécies de capital que determina a estrutura do espaço social. Numa primeira dimensão, é o volume global do capital que determina a distribuição dos indivíduos, provocando assim uma oposição entre os mais abonados em capital global e os menos dotados de capital económico e cultural; numa segunda dimensão, a distribuição acontece em função do peso relativo do capital económico e do capital cultural no conjunto dos capitais, criando assim mais uma oposição entre os detentores de cada espécie de capital.

Os capitais reforçam-se mutuamente e transformam-se uns nos outros, uma vez que são investidos constantemente em função de ambições e projetos. “...pais que utilizam uma parte do seu dinheiro (capital económico) a fim de permitir que os seus filhos façam estudos superiores (capital cultural), eventualmente mesmo no estrangeiro. Em retorno, um diploma procurado (capital cultural) abrirá o acesso a um emprego bem remunerado (capital económico)” (Bourdieu citado por Campenhoudt, 2003:164).

Os capitais são também relações, na medida em que o valor dos capitais de um indivíduo é relativo ao valor dos capitais dos outros indivíduos. Por outro lado, os diferentes tipos de capital atribuem aos indivíduos diferentes oportunidades, diferente poder ou diferente prestígio. Atualmente, o capital económico está investido de um elevado valor simbólico, o que faz atrair com mais facilidade os restantes tipos de capital. Existe assim uma luta objetiva e simbólica entre os detentores dos vários tipos de capital, com o intuito de fazer valer o capital de que estão mais fornecidos.

“...muitos intelectuais relativamente pouco dotados de capital económico deixarão entender que desdenham a riqueza, enquanto as classes económicas dirigentes terão tendência a olhar por cima estes intelectuais invejosos e moralizadores que desacreditam a ditadura do dinheiro” (Campenhoudt 2003:164).

Bourdieu distingue as classes sociais em função da sua estrutura de capitais e mostra como as práticas e os gostos lhe estão estreitamente ligados. Demonstra como as classes e frações de classe procuram atividades que marcam uma distância simbólica e/ou física com o objetivo de obter a distinção em relação às outras classes.

Através das classes dominantes, comprova que as práticas das diferentes frações de classe tendem a distribuir-se desde as frações dominantes às frações dominadas, segundo uma série de oposições: entre os desportos mais caros e mais chiques, ou as maneiras mais caras e mais chiques de praticar esses desportos, e os desportos menos caros ou as maneiras menos

caras de praticar os desportos chiques; oposição entre os desportos “viris” que podem exigir um forte investimento energético e os desportos “introvertidos”, virados para a exploração e expressão do próprio ou “cibernéticos” exigindo um forte investimento cultural, para um investimento energético relativamente reduzido.

Bourdieu não só encontra diferenças entre as classes sociais (dominantes/pequena burguesia/populares) e frações de classe, como também no interior das próprias frações de classe. Ilustra-o através da velha burguesia de negócios e da nova burguesia, “é por oposição à velha burguesia de negócios que se caracteriza principalmente a nova burguesia. Chegados mais cedo a posições de poder, muito frequentemente munidos de títulos universitários,(...) os quadros do setor privado distinguem-se muitas vezes dos patrões da indústria e do comércio, burguesia tradicional, com as suas férias na cidade à beira-mar, as suas receções e as suas obrigações mundanas, por um estilo de vida mais moderno e mais jovem, mais conforme, em todo o caso, à nova definição dominante do dirigente, (...) parecem menos inclinados a investir o seu capital em bens imobiliários; entregam-se mais vezes aos desportos simultaneamente chiques, ativos e frequentemente cibernéticos, como a vela, o esqui, o esqui aquático, o ténis, secundariamente, a equitação e o golfe, e à prática de jogos de sociedade simultaneamente intelectuais e chiques: brídege e, principalmente xadrez” (Bourdieu citado por Campenhoudt, 2003:166-167).

Bourdieu (1979) constatou uma relação muito estreita entre práticas e gostos culturais, e o nível de instrução e a origem social.

Segundo a investigação desenvolvida, tocar piano ou jogar brídege, beber uísque ou champanhe, praticar golfe ou equitação, procurar grandes espaços afastados das multidões agitadas, constituem práticas mais frequentes entre os grupos de pessoas instruídas e de origem social favorecida do que entre os grupos de pessoas menos dotadas em recursos culturais e económicos. Contrariamente, a prática do futebol, pesca, beber

cerveja ou vinho de mesa e procurar o calor dos ajuntamentos populares, constituem práticas mais frequentes entre os grupos de pessoas menos dotadas em recursos culturais e económicos (Bourdieu, 1979).

A investigação concluiu ainda que, para nível de instrução igual, quanto mais alta é a origem social mais se apreciam as formas menos consagradas e menos legítimas da cultura, como a música ou a pintura de vanguarda; e que, quanto mais modesta é a origem social, menos se apreciam essas formas menos consagradas e menos legítimas da cultura.

Bourdieu considera assim que existe uma maior receção às inovações culturais que põem em causa as formas estéticas sacralizadas pelo sistema escolar, por parte das classes sociais dominantes, enquanto as classes médias e inferiores continuam mais ligadas aos “valores seguros” da cultura reconhecida e mais respeitosas das normas estabelecidas.

O modelo teórico desenvolvido por Bourdieu foi construído com base na noção de “disposição”, entendida como potenciadora de uma ação, uma predisposição, uma tendência, uma propensão ou inclinação.

Através do conceito de *habitus* Bourdieu aferiu disposições associadas ao gosto musical, contudo, limitou-se a identifica-las, pouco dizendo sobre a construção dessas mesmas disposições.

O conceito de *habitus* e o seu *sistema de disposições* têm conhecido variadíssimas críticas, reparos, sugestões e contributos, levando por vezes à construção de novos conceitos. Por exemplo: António Firmino da Costa (1984) chama a atenção para um entendimento menos essencialista da matriz de disposições e fala numa *reconfiguração do habitus*; José Madureira Pinto (1981,1985) com o conceito de *inter-habitus* chama a atenção para a dimensão mais relacional do *habitus*; Loic Wacquant (2004) refere que o *habitus* revela vários graus de integração e tensão consoante a compatibilidade e o caráter das situações sociais que o produziram ao longo do tempo, não sendo, por isso, necessariamente coerente e unificado;

Setton (2009) criou o conceito de *habitus híbrido* que enfatiza a influência dos vários elementos culturais e das diversas experiências socializadoras; Casanova (2004) construiu o conceito de *orientações sociais* onde realça a importância da flexibilidade e da consciência no comportamento humano; Giddens (2002) toma o conceito de *habitus* como central e fala em *estilos de vida* como expressão de identidades individuais e coletivas; Campos (2015) chama a atenção para alguns equívocos que podem advir do facto de se tomar uma disposição como sinónimo de tendência.

A este propósito vale a pena referir Bernard Lahire, mentor de interessantes críticas ao conceito de *habitus* e ao sistema de disposições de Bourdieu. “...não dispomos, de nenhum exemplo de construção social, de inculcação, de incorporação ou de ‘transmissão’ destas disposições. Não temos nenhuma indicação do modo como poderemos reconstruí-las, nem de que maneira elas agem, (ou seja, de que maneira são ativadas ou suspensas, segundo os domínios de práticas ou contextos mais restritos da vida social). Elas são simplesmente deduzidas das práticas sociais (alimentares, desportivas, culturais...) mais frequentemente observadas - estatisticamente - nas pessoas objeto de investigação” (Lahire 2005,15)¹.

Segundo Lahire a realidade “disposicional” apresentada no conceito de *habitus* é uma realidade homogénea, o que poderá não acontecer necessariamente, uma vez que as pessoas são portadoras de disposições de natureza diversa, heterogéneas, e por vezes, até mesmo contraditórias. Por outro lado, a durabilidade e intensidade das disposições também são questionáveis. As disposições não são sempre fortes, elas poderão ser fortes ou fracas dependendo da recorrência da sua atualização.

“As disposições distinguem-se entre elas segundo o seu grau de fixação e de força. Existem disposições fortes e disposições mais fracas, a força e a fraqueza relativa das disposições dependem, em parte, da recorrência da

¹ Uma análise mais detalhada da avaliação feita por Bernard Lahire ao conceito de *habitus* encontra-se em “Patrimónios Individuais de Disposições. Para uma sociologia à escala individual”, *Sociologia, Problemas e Práticas*, nº 49, 2005, pp. 11-42.

sua atualização. Não incorporamos um hábito durável em apenas algumas horas, e certas disposições constituídas podem enfraquecer ou apagar-se pelo facto de não encontrarem condições para a sua atualização, e às vezes mesmo pelo facto de encontrarem condições de repressão” (Lahire 2005,21).

Embora através da socialização os indivíduos possam interiorizar duravelmente um determinado número de hábitos, poderão estes não ter vontade particular de os colocar em prática. Por outro lado, apesar de instalados duravelmente, alguns hábitos poderão ser simplesmente descartados pelos indivíduos, em função de um novo contexto de vida, por exemplo, um novo casamento.

Lahire questiona também que as disposições não são necessariamente gerais e transponíveis, na medida em que poderão ser ativadas ou desativadas em função das restrições próprias de cada contexto. Diz ainda, que a transponibilidade constante nas disposições do *habitus* foi apenas suposta, carecendo por isso de um teste empírico que estude com precisão um modo de socialização, e assim poder observar os efeitos precisos da difusão das disposições.

1.2. Orientações sociais

Numa perspetiva diferente de Lahire, também José Luís Casanova (2004) considera que a análise de Bourdieu compreende algumas limitações, tais como: constituir um obstáculo à avaliação da capacidade verificável dos homens refletirem e agirem pró-ativamente sobre si próprios, sobre o seu comportamento social e sobre o meio em que vivem; não tratar efetivamente a relação entre disposições e flexibilidade; e não tratar efetivamente a relação entre o *habitus* e a transformação social.

Assim, a partir da análise de Bourdieu e também das suas limitações, Casanova desenvolveu uma abordagem formalizada às naturezas sociais através da definição do conceito operativo de *orientações sociais*. Nesta abordagem, as *orientações sociais* são definidas na esfera sociocultural enquanto crenças sobre as condições sociais de vida, socialmente estruturadas e estruturantes de valores, representações e práticas sociais.

Casanova começa por introduzir a noção de “orientação” em alternativa à noção de “disposição” usada por Bourdieu, não só pela sua tradição sociológica, mas sobretudo para contornar uma certa parcialidade associada à noção de “disposição”, que advém da dominância quase exclusiva do inconsciente, do automatismo na ação e na reprodução social.

O autor introduziu a designação de “*orientações sociais*” no sentido de objetivar orientações de acordo com um modelo mais relacional, e assim evidenciar orientações que se revelem estruturadas e estruturantes.

“Falar em *orientações sociais* significa, desde logo, focalizar um conceito relacional e plural em vez de substantivo, designando-se assim uma estrutura que não implica uma essência. As *orientações sociais* constituirão tanto uma resultante como uma condição das relações sociais e devem, portanto, ser compreendidas num plano analítico equivalente ao das relações sociais e não no exterior destas relações” (Casanova, 2004:17).

Casanova define as *orientações sociais* como orientações relativas às condições sociais de vida, na medida em que as disposições relativas às condições sociais de vida são disposições mais estruturais, centrando por isso a sua operacionalização em crenças sobre as condições sociais de existência. As *orientações sociais* tal como Casanova as define, são orientações naturalizadas nos indivíduos, ou seja, orientações que os indivíduos interiorizaram e passaram a considerar como naturais. Considera-as “naturezas sociais típicas”, que podem funcionar como matrizes de comportamentos e ideias, em sentido semelhante ao de

Bourdieu quando empregou a expressão “quase naturezas” referindo-se ao *habitus*.

Segundo Casanova as orientações sociais não são nem representações sociais, nem regras, nem valores, nem normas no sentido que habitualmente é dado a estas noções. “Representam relações particulares decisivas dos agentes com a expressão cognitiva, valorativa e normativa, relações estas que têm a particularidade de terem sido naturalizadas. Sob esta definição, as *orientações sociais* podem integrar-se mais corretamente naquilo que os autores clássicos chamam ‘os costumes’ quando procuravam distinguir entre aspetos culturais naturalizados por um lado, e normas ou valores por outro lado” (Casanova, 2004:19).

Considerou duas perspetivas na conceção das “condições sociais de vida”, por um lado a condição social dos agentes ou posição social é associada ao tipo de ação que desenvolvem, por outro lado, esta condição social ou posição social é explicada pelos constrangimentos inerentes à estrutura das desigualdades e funções sociais. Desta forma, considerou que as avaliações que os indivíduos fazem sobre o alcance da sua ação, e sobre a inevitabilidade da desigualdade social decorrente das diferenças de condições e funções sociais, devem ser tidas em conta na operacionalização das representações naturalizadas relativas às condições sociais de vida.

A estes dois tipos de avaliação Casanova deu o nome de orientação da ação e orientação relativa à desigualdade social, estabelecendo assim duas dimensões analíticas para as *orientações sociais*, que alimentam antigas polémicas existentes nas ciências sociais: entre o ser e o meio, o pessoal e não pessoal, a subjetividade e as estruturas pré-subjetivas, o individual e o coletivo.

No que respeita à orientação relativa à desigualdade social pretendeu distinguir as pessoas que consideram que é sempre possível diminuir a desigualdade social daquelas que pensam que a desigualdade social é inevitável. Relativamente à orientação da ação pretendeu distinguir as

peças que fazem uma avaliação positiva da consequência social da ação dirigida por objetivos, dos que manifestam descrença relativamente à consequência social desse tipo de ação.

Desta forma, Casanova aferiu a maneira de pensar dos indivíduos, registando a avaliação que fazem sobre si próprios e distinguindo por um lado, orientações de inconformidade e de conformidade relativamente à desigualdade social, e por outro lado, orientações pró-ativas e não pró-ativas relativamente à ação.

No que respeita às orientações relativas à desigualdade social, considerou a avaliação de que “a desigualdade social é inevitável” como representação da conformidade naturalizada com a desigualdade, e distinguiu orientações de conformidade e de inconformidade perante as desigualdades sociais. Relativamente à orientação da ação, considerou a conceção de que “a nossa posição social depende sobretudo de agirmos em função de objetivos”, e distinguiu orientações socialmente pró-ativas baseadas numa avaliação positiva da consequência social da ação dirigida por objetivos e orientações socialmente não pró-ativas baseadas na descrença na consequência social desse tipo de ação.

Posteriormente articulou num único conceito a orientação da ação e a orientação relativa à desigualdade social, viabilizando desta forma a observação da constituição de um sujeito em relação com o meio, e construindo um índice de orientação social.

Neste índice foram consideradas cinco modalidades representativas das *orientações sociais*: *igualitários pró-ativos*, *não igualitários pró-ativos*, *igualitários não pró-ativos*, *não igualitários e não pró-ativos* e aqueles que não responderam a pelo menos uma pergunta.

As *orientações sociais* são estruturadas em diferentes condições sociais de vida, quer sejam em diferenças de posição ou origem social, quer seja em

tipos de trajetórias e sociabilidades, e por outro lado, são estruturantes de valores, representações e práticas sociais.

O facto de cada modalidade de orientação social se associar em grande parte, a determinados valores e representações, e o facto da ordenação fixada das modalidades de orientação social se associar a graus diferentes de reflexibilidade social e envolvimento societal, permite aferir o aspeto relacional e progressivo das *orientações sociais*.

Casanova desenvolveu um conceito mais relacional, onde o caráter socialmente estruturado das *orientações sociais* associado às diferentes condições sociais de vida reforçam a racionalidade das *orientações sociais*, na medida em que justificam a relação estabelecida entre as pessoas e o mundo social, ou seja, o estatuto da racionalidade pode encontrar-se nos diversos traços sociais que estão associados a cada tipo de orientação social.

Por outro lado, introduziu a possibilidade de reflexão na orientação da ação, reforçando assim a dimensão reflexiva das *orientações sociais*, ao mesmo tempo que se distancia do cunho essencialista associado à noção de inconsciente constante no *habitus*.

A relação do *habitus* com a problemática da mudança social é outra das questões que Casanova considera merecer algum desenvolvimento, na medida em que o *habitus* tende a circunscrever-se apenas à reprodução social, minimizando algumas questões relativas à mudança, entre outras, a permanente presença da socialização e da interação ou a incorporação do novo. Neste contexto procurou maximizar tais questões definindo o conceito de *orientações sociais* na articulação entre a sociologia das classes sociais e das desigualdades, e a sociologia da cultura, e desta forma conseguiu agregar no mesmo conceito as ideias de mudança cultural e mudança social.

Embora reconheça que Bourdieu procurou identificar *habitus* subjacentes a conjuntos de práticas e representações sociais sistêmicas e cumulativas, que sustentam a plausibilidade do sistema de disposições, Casanova considera esta abordagem carente de desenvolvimentos teóricos e metodológicos significativos, e por isso: “insuficiente quando se pretende avaliar mudanças nos *habitus* individuais ou de setores sociais particulares, quando se quer verificar a formação de disposições determinadas em posições sociais diversas, ou quando interessa ponderar graus diversos de flexibilidade em atores sociais diferentes, por exemplo” (Casanova, 2004:16).

No sentido de ultrapassar os problemas de operacionalização que o conceito de *habitus* encerra, Casanova investiu numa estratégia de operacionalização do conceito de *orientações sociais* que permitisse observar disposições mais estruturais, tendo para isso definido as *orientações sociais* como orientações relativas às condições sociais de vida, dado que as disposições mais estruturais são as disposições relativas às condições sociais de vida.

Casanova construiu assim um conceito mais operacionalizável, através de duas dimensões analíticas aferiu as avaliações que os indivíduos fazem sobre o alcance da sua ação e sobre a inevitabilidade da desigualdade social, simplificando desta forma a operacionalização do conceito, ao mesmo tempo que vai ao cerne da questão das naturezas sociais e da sua estruturação em desigualdades sociais.

Apesar da consistência do conceito de *orientações sociais* ter sido verificada empiricamente quer nível da sua estruturação na consistência entre os diferentes tipos de orientação social e determinadas condições objetivas de vida, quer a montante na consistência dos diferentes tipos de orientação social com algumas práticas, valores e representações sociais, foram sobretudo aferidos valores, práticas e representações sociais

diretamente implicados naquilo que o próprio conceito pretendeu medir, ou seja, atitudes face às desigualdades sociais e pró-atividade social.

Assim, aplicar este conceito noutras dimensões da vida social, noutras práticas, valores e representações sociais, parece representar um contributo importante ao desenvolvimento desta abordagem às naturezas sociais. Sendo as *orientações sociais* consideradas orientações naturalizadas nos indivíduos, crê-se que possam também estar associadas aos diferentes modos de fruição musical.

Serão as *orientações sociais* estruturantes dos gostos musicais? Existirá alguma relação entre as diferentes *orientações sociais* e os distintos gostos musicais, e as diversas formas de fruição musical?

1.3. Modos de Relação com a Música

Campos (2008) desenvolveu uma abordagem sociológica na área da música, escrutinando contornos de relações sociais e de expressões culturais associadas à produção musical. Tendo como unidade de análise os músicos profissionais (compositores e intérpretes), e perspetivando a música enquanto atividade profissional, desenvolveu o conceito de *modos de relação com a música*, através do qual sistematizou e evidenciou as diferentes formas como as pessoas concebem e interpretam as relações que estabelecem com a música.

Com base num inquérito por entrevista aplicado a vinte e quatro músicos profissionais, construiu uma tipologia de *modos de relação com a música* capaz de orientar a análise de situações empíricas assente em três planos conceptuais, concretamente: competências e contextos de aprendizagem

musicais, importância relativa da música no contexto da performance musical, e papéis da música nas relações consigo, com o público e em sociedade. Estes planos conceptuais desdobram-se posteriormente em treze dimensões analíticas que, funcionam como indicadores relevantes no escrutínio e avaliação dos diferentes modos de relação com a música.

Segundo o autor, tratou-se de substantivar a relação que os músicos estabelecem com a música, parametrizando a estrutura de disposições (estruturadas e estruturantes) mais diretamente implicadas no campo musical, e potenciando uma avaliação quer dos contextos de atualização do *habitus* (nos planos cognitivo, formativo, relacional e reflexivo), quer enquanto elemento constitutivo dos processos sociais implicados numa produção cultural com grande projeção mediática (Campos, 2008:194).

A análise empírica aferiu um conjunto alargado de características em torno dos três planos conceptuais considerados, que permitiram identificar um eixo com dois pólos: o *essencial* e o *relacional*.

O modo *essencial* evidencia o que é intrínseco ao campo estritamente musical, nomeadamente, um forte investimento no estudo musical no que respeita ao nível de formação de competências musicais; a supremacia do que é estritamente musical relativamente a outras componentes performativas, no que concerne à conceção da prestação musical e da presença em palco; e o privilégio do prazer musical e do ato criativo, negligenciando o papel do público e as componentes mais relacionais e comunicativas, no que respeita aos papéis da música nas relações consigo com o público e em sociedade.

No pólo oposto, o modo *relacional* evidencia o estabelecimento de articulações com terceiros, a componente comunicativa e a interação com o outro ao nível das pessoas e dos domínios disciplinares, nomeadamente, privilegiando a tradição oral e a aprendizagem em contextos informais, no que respeita ao nível de formação de competências musicais; concebendo a performance musical e a presença em palco como multidimensionais que

permitem acionar diversos meios de expressão e comunicação, no que concerne à conceção da prestação musical e da presença em palco; e o privilégio da comunicação e partilha relativamente ao ato criativo, no que respeita aos papéis da música nas relações consigo com o público e em sociedade.

Entre aqueles pólos, foram considerados tipos *mistos* de modos de relação com a música, os quais deram origem a um índice que autonomizou cinco tipos de relação com a música: *relacional*; *misto pró-relacional*; *misto*; *misto pró-essencial*; e *essencial*.

No essencial, Campos verificou uma relação bastante significativa entre os géneros musicais considerados e os distintos modos de relação com a música. Segundo o estudo, a área do *pop/rock* situa-se nos tipos *relacional* e *pró-relacional*, a área do fado situa-se nos tipos *misto pró-relacional* e *misto*, os músicos tradicionais não fadistas situam-se no tipo *misto pró-essencial*, os músicos académicos com a dominância do tipo *misto pró-essencial*, e os músicos *jazz* situam-se nos tipos *misto pró-essencial* e *essencial*.

Embora referindo-se aos músicos profissionais e não aos consumidores de música, Campos acabou por deixar também um contributo significativo à compreensão da construção e atualização do gosto musical, atestando a relação entre géneros musicais e modos de relação com a música, constatando que os músicos profissionais são provenientes de contextos familiares melómanos, onde o contacto com a música é frequente e fomentado através da audição de fonogramas, da frequência de prestações musicais ao vivo, e de práticas musicais amadoras, bem como indiciando uma relação entre géneros musicais e origens sociais.

Embora construído para analisar músicos profissionais (compositores e intérpretes), segundo o autor, a utilidade da tipologia de *modos de relação com a música* não se esgota no *campo* musical. Desde que adaptada pode

ser utilizada na análise de outros *campos* de produção cultural, bem como aplicado aos amantes de música ou mesmo às pessoas em geral.

Assim, uma das formas possíveis de avançar no conhecimento do campo da música poderá passar pela aplicação da tipologia de *modos de relação com a música* proposta por Campos aos fruidores musicais. Acionar a tipologia de *modos de relação com a música* parece constituir uma boa opção, no sentido de parametrizar as preferências dos indivíduos em termos de fruição musical, e assim compreender a construção e atualização do gosto musical.

Com base no modelo desenvolvido por Campos (2008) é possível construir um modelo de análise que permita dar conta da relação que as pessoas estabelecem com a música.

Num primeiro plano relativo às competências e contextos de fruição musical, importará levar em conta o modo de relação com a música no que respeita às competências musicais e respetivos contextos de aquisição, bem como, o modo de relação com a música no que que respeita aos contextos de fruição musical (produção e/ou consumo).

Para tal devem ser consideradas várias dimensões analíticas, tais como: as competências musicais, o tipo de aprendizagem musical, a regularidade da audição e da prática musical, as companhias na fruição musical, os meios de audição, e a frequência de eventos musicais.

Para além de ouvintes as pessoas podem adquirir competências musicais que lhe permitem ser também praticantes de música. A aprendizagem musical pode ser assim inexistente, o que significa a ausência de qualquer contacto com o ensino musical, informal quando o contacto com a formação/aprendizagem acontece em contextos informais, por exemplo em família ou com amigos, ou formal quando existe a frequência de ensino musical em contextos formais, por exemplo academias ou outras escolas de música.

Seja como for, no que respeita à regularidade e intensidade do consumo musical, poderá dizer-se que existem consumidores de música ocasionais, regulares, ou assíduos.

Uma consideração importante respeita às competências musicais de cada pessoa, os que são praticantes de música e aqueles que são apenas ouvintes, embora ambos possam ser entendidos como fruidores, uma vez que a prática musical apesar de se enquadrar no campo da produção, não deixa por isso de constituir uma forma de fruição musical.

Relativamente aos praticantes existem ainda diferentes formas de produzir/reproduzir música que podem ser dispostas em três modalidades distintas: as práticas musicais profissionais, que podem ser práticas musicais profissionais editadas (que albergam os profissionais com obra editada, aqueles que assinam um projeto artístico e musical), e as práticas musicais profissionais não editadas (que albergam os profissionais sem obra editada, aqueles que, por exemplo, abrilhantam espaços de restauração e lazer); as práticas musicais amadoras, que remetem por um lado, para o universo dos músicos não profissionais (aqueles que não fazem da música uma atividade profissional, onde se englobam, por exemplo, as práticas musicais das bandas filarmónicas das coletividades ou as práticas do cante alentejano, entre outras), e por outro lado, para as práticas musicais sem visibilidade pública (aquelas que se desenvolvem em casa com menos difusão pública, por exemplo, a aprendizagem de qualquer instrumento musical, ou o simples facto de tocar um instrumento no seio familiar); e outras práticas musicais que não se enquadram nas situações anteriores, como é o caso das práticas musicais associadas ao sistema de ensino obrigatório.

Como ouvintes, o contacto das pessoas com a música pode ir desde os consumidores indiferentes, até aos fãs incondicionais, existindo entre estes pólos diversos fatores de variação, que passam, por exemplo, pelos locais de audição, contextos de audição ou tipo de fruição musical.

Para aqueles que, para além de ouvintes também se dedicam à produção musical, este contacto com a música pode ir desde aqueles que se dedicam à prática esporádica de qualquer instrumento musical, até aos músicos profissionais que podem ser simultaneamente os mais ecléticos dos melómanos.

Embora o possam fazer individualmente as pessoas podem ouvir ou praticar música com diversas companhias, que podem ir desde a família aos amigos, passando por grupos sociais ou até mesmo por multidões de desconhecidos, como acontece nos concertos. As formas mais comuns de consumo musical passam pelo consumo individual, o consumo em grupos de sociabilidade e a frequência de espetáculos musicais, modalidades que globalmente se enquadram no que Paula Abreu (2000) identifica como os três principais tipos de práticas culturais: consumo doméstico, práticas de saída, e participação em atividades culturais especializadas.

Como foi referido, a música cerca as pessoas nos mais variados contextos e espaços, através dos mais variados meios de audição. As novas tecnologias de reprodução e consumo vieram alterar consideravelmente o espaço musical. Atualmente as pessoas dispõem dos mais variados suportes musicais e equipamentos audiovisuais, onde se pode aceder de uma forma rápida e gratuita à música, que vão desde os tradicionais rádios e televisão, até ao telemóvel ou internet.

Para além da música gravada existe a música ao vivo, que pode acontecer numa diversidade de eventos musicais. Paula Abreu (2004) refere que os eventos culturais em Portugal assumem duas expressões fundamentais: a organização de festas multifacetadas e a produção de festivais, os quais considera eventos culturais mais ou menos especializados, de duração limitada, em espaços circunscritos e de ocorrência regular.

A autora agrupou os espetáculos musicais em três categorias, que designou como espetáculos de agenda, festas e festivais. Os espetáculos de agenda albergam as atividades dos agentes culturais cuja programação se

desenvolve regularmente, sendo por isso mais constantes em termos de calendarização; as festas acolhem celebrações que podem ser religiosas, cívicas, populares ou académicas; e os festivais são eventos culturais com uma intensa programação musical, que acontecem em espaços e tempo delimitados.

Um segundo plano conceptual da fruição musical diz respeito à importância relativa da música no contexto da fruição musical. Este plano visa parametrizar o grau de influência e a capacidade que a música, propriamente dita, poderá desempenhar na estruturação dos contextos de fruição musical das pessoas.

Importa levar em conta dimensões analíticas como: a importância relativa da música gravada e da música ao vivo no quadro da fruição musical, importância relativa da prática musical e da audição de música no quadro da fruição musical, importância do género musical, presença da música no quotidiano, e condições de audição.

Para além daquela que é produzida pelos próprios, a música também se coloca ao dispor das pessoas através de música gravada ou música ao vivo. Certamente que a preferência e importância atribuída a estas duas modalidades de fruição musical diferem de indivíduo para indivíduo, e têm pesos diferentes no quadro da fruição musical. No mesmo sentido, também a prática de música e a sua audição assumem diferentes pesos no quadro da fruição musical.

Existe uma enorme diversidade de géneros musicais aos quais os indivíduos são transversais. Para além da dificuldade na definição dos géneros musicais, existe ainda uma multiplicidade de classificações disponíveis, que os agrupam de forma diferenciada consoante os objetivos de quem propõe tais classificações².

² Uma das classificações de géneros musicais disponibilizada na enciclopédia livre Wikipédia dá conta de cento e trinta e seis subgéneros musicais, agrupados em três grandes géneros: a música eletrónica, a música erudita, e a música popular.

No plano da produção musical, Campos (2008) constatou uma razoável correspondência entre os vários géneros musicais praticados e distintos modos de relação com a música, correspondência esta que também se poderá estender ao plano da fruição musical.

Embora a presença da música no quotidiano das pessoas seja uma realidade, esta presença acontece em diferentes proporcionalidades. A música pode ter uma presença quase constante para alguns, por exemplo para aqueles que não prescindem de ouvir música no emprego, nas viagens ou em casa, mas pode também ter uma presença muito discreta nos casos daqueles que apenas ouvem música enquanto circulam em determinados espaços públicos, ou enquanto assistem a qualquer programa televisivo em que a música está presente como adereço.

Numa análise mais fina, ainda é possível diferenciar os ouvintes pelas condições de audição, ou seja, aqueles que ouvem música através de qualquer aparelho reproduzidor de som, sem qualquer preocupação com a qualidade deste mesmo som, e aqueles que investem em tecnologia para melhorar significativamente as condições de fruição musical.

Num terceiro plano conceptual da fruição musical reservado aos papéis da música nas relações consigo e em sociedade, importará perceber a tendência do sentido que é atribuído à interação que se estabelece com a música, quer seja mais individual ou coletiva.

Para tal consideram-se dimensões analíticas como: o papel da música na construção da identidade, os sentimentos provocados pela música, a função da música no quotidiano, a importância da música nas relações familiares, a importância da música nas relações de amizade, ou o papel da música na sociedade.

O fascínio pela música remete para processos de construção e afirmação de identidades, na medida em que através da música se constroem valores, representações, gostos e estilos de vida. Por exemplo, Tia de Nora (1986)

refere-se à música como uma tecnologia de identidade, emoção e memória, a respeito do papel da música em relação à construção do eu. No mesmo sentido António Concorde Contador (2001), refere a propósito de um estudo sobre a cultura juvenil negra em Portugal, que a música africana remete para referências instrumentalizadas, ou operacionalizadas, no âmbito da consubstanciação de um quadro mais lato de referências à “cultura das origens”, à “etnicidade” e à “terra- mãe”, passando pela reinterpretação de simbologias ligadas aos PALOP, mas indo para além disso, ao abrir o leque de hipóteses de reapresentação de referências às mais variadas simbologias ligadas a África.

A carga afetiva que a música transporta e transmite pode despertar os mais variados sentimentos nas pessoas. A este respeito, parece ser pacífico que a música suscita sensações e emoções, mas na verdade, esta visão da música enquanto objeto promotor de sentido, de sensações e emoções não é assim tão consensual. Embora alguns autores não aceitem esta associação entre a música e sentimentos, outros fazem questão de realçar o valor expressivo da música.

Apesar das diferentes abordagens, parece consensual que a música possui um elevado valor expressivo, que produz efeitos nas pessoas, e que sobre ela as pessoas desenvolvem uma série de convicções e crenças.

A música pode desempenhar determinadas funções no quotidiano das pessoas, para alguns poderá funcionar apenas como divertimento e entretenimento, mas para outros a música poderá desempenhar papéis mais relevantes, ou seja, pode funcionar como meio de comunicação, de expressão sentimental, de representação simbólica, ou até mesmo de subsistência, no caso daqueles que fazem vida da música.

Muitas das vezes o gosto pela música nasce no seio familiar e assume um papel relevante nas relações familiares, quer seja através das práticas musicais, quer seja no âmbito da fruição musical, e mesmo sem se darem conta as pessoas reforçam os laços familiares por intermédio da música. Tal

como acontece nas relações familiares, também nas relações de amizade a música pode desempenhar um papel relevante. É natural que o gosto pela música aproxime as pessoas, principalmente quando as preferências por determinados géneros musicais, por determinados intérpretes ou modalidades de fruição musical são comuns.

Para além do papel que a música desempenha na vida de cada pessoa, existe também um papel da música na sociedade, que pode funcionar, entre outros, como divertimento e entretenimento, como fator de identificação cultural ou até mesmo como mecanismo de controlo social.

Embora os contributos apresentados permitam perceber que a construção do gosto musical possa estar associada a diferentes contextos socioculturais de pertença social e à influência do universo familiar, parece claro que outros contextos e processos possam também eles explicar a construção e atualização do gosto musical. Por exemplo, a frequência de alguma forma de ensino musical, as redes de sociabilidade, alguns acontecimentos específicos da vida das pessoas, ou até mesmo as próprias *orientações sociais* dos indivíduos. É natural que a aprendizagem de música em contexto familiar ou escolar, o grupo de amigos, uma relação amorosa ou a frequência de determinados espaços, sejam acontecimentos potenciais de intervenção na estruturação, construção e atualização do gosto musical.

Sinteticamente, o campo musical e particularmente o plano da fruição musical, compreende um diversificado conjunto de processos sociais associados ao gosto musical. Interessa por isso escrutinar a construção e atualização das disposições musicais acionando as tipologias de *modos de relação com a música* e de *orientações sociais*.

2. Estratégia Metodológica

2.1. Estratégia de Investigação

O problema levantado neste estudo e do qual atrás se deu conta, pode, de uma forma muito resumida, cingir-se à seguinte questão: como se constrói o gosto musical?

Parte-se do princípio que os gostos e disposições musicais das pessoas estão associados a diferentes modos de relação com a música, assentes numa diversidade de processos individuais e sociais implicados na fruição musical.

Vale a pena, desde já, abrir um parênteses e clarificar o sentido do termo fruição musical, uma vez tratar-se de um conceito central ao longo do trabalho.

O conceito de *fruição musical* pode referir-se a todas as formas possíveis das pessoas se relacionarem com a música, e que vão desde os simples atos de assobiar, cantar, dançar, ou estar com os amigos e ter a música presente como adereço que complementa o ambiente, até tocar, ir a concertos, ou ser fã incondicional de música.

Trata-se pois, de um conceito abrangente que alberga todo o tipo de relação com a música, quer seja uma relação mais direta, quer seja uma relação mais indireta onde a música se insere como adereço ou complemento de qualquer acontecimento.

Dentro do grande número de pessoas que se podem considerar fruidores musicais, existe uma clivagem, que parece relevante, entre aqueles que praticam música, designados por praticantes, e aqueles que não praticam música, designados por não praticantes.

Entre os praticantes de música existem aqueles que são músicos profissionais, e aqueles que se limitam a praticar num contexto amador e mais intimista. Entre estes dois pólos existe uma diversidade de situações,

onde se enquadram, entre outros, músicos não profissionais que desenvolvem performances musicais remuneradas.

Os não praticantes vão desde aqueles que tem conhecimentos musicais e sabem tocar, mas que por falta de oportunidade ou pelos mais variados motivos não são praticantes, até aos simples ouvintes de música ocasionais. Também no caso dos não praticantes existe uma panóplia de possibilidades entre estas duas situações polares, por exemplo, os indivíduos que gostam de estar e frequentar ambientes com música.

Três hipóteses gerais servem de fio condutor a este estudo, ao mesmo tempo que pretendem responder ao problema em questão. Uma primeira hipótese respeita ao carácter melómano do contexto familiar, o qual se espera ser estruturante das disposições musicais. Uma segunda hipótese aponta para que a aprendizagem de música e conseqüente prática musical sejam também estruturantes das disposições musicais. Uma terceira hipótese prende-se com a origem e pertença social, e com o nível de escolaridade, os quais se esperam deter influência na construção e atualização das disposições musicais.

Para além destas três hipóteses mais centrais, é também esperável que existam outros fatores que se revelem relevantes no desenvolvimento dos gostos e disposições musicais, entre estes, os amigos, a escola ou os grupos de sociabilidade.

É objetivo deste estudo perceber a construção dos gostos e disposições musicais, aferindo *habitus* musicais das pessoas, quer seja num plano mais objetivo respeitante aos diversos contextos de fruição musical, quer seja num plano mais subjetivo respeitante ao sentido que as pessoas emprestam à interação que estabelecem com a música.

Perceber como se constroem e atualizam as disposições musicais, constitui um problema cuja análise empírica aponta para a utilização de uma metodologia compreensiva, que permita identificar em profundidade as

diversas disposições musicais, quer no que respeita à sua construção, quer no que respeita ao seu desenvolvimento e atualização.

Neste sentido, o inquérito por entrevista aparentou ser o procedimento mais indicado a adotar. Segundo Ghiglione e Matalon, (1992), o recurso ao inquérito é necessário de cada vez que temos necessidade de informação sobre uma grande variedade de comportamentos de um mesmo indivíduo, comportamentos cuja observação direta, mesmo que possível, levaria demasiado tempo, ou seria completamente impossível. Segundo os mesmos autores, recorre-se ainda a este método para compreender fenómenos como as atitudes, as opiniões, as preferências, as representações, etc., que só são acessíveis de uma forma prática pela linguagem, e que raramente se exprimem de forma espontânea.

A opção pela realização de um inquérito por entrevista visou adotar uma abordagem compreensiva, baseada na interpretação do sentido da ação social dos indivíduos.

A realização de um inquérito por entrevista de tipo semidiretivo permitiu recolher informação através da interação direta entre o entrevistador e entrevistado. Para tal, foi construído um guião de entrevista, instrumento constituído por uma larga maioria de questões abertas, e que esteve na base da recolha da informação por atenção aos objetivos do estudo.

2.2. Construção da Amostra

A fruição musical é transversal à grande maioria das pessoas, senão mesmo à quase totalidade das pessoas, tratando-se por isso de um problema que se pode considerar universal, mesmo que se admita que possam existir pessoas que não gostam de música ou que dela pouco ou nada usufruam.

Assim sendo, e mesmo sabendo-se que a metodologia utilizada não permite amostragens representativas de grandes populações, foram considerados alguns critérios que se julgam pertinentes e que garantem alguma representação da diversidade ao nível da caracterização sociográfica, nomeadamente em termos de género, de escalão etário, e de pertença social, bem como, ao nível da relação das pessoas com a música, nomeadamente, aqueles que são praticantes de música e aqueles que não são praticantes.

No plano da fruição musical, não podia deixar de estar garantida a presença de entrevistados cuja fruição musical passasse sobretudo pelo gosto e pela audição musical, fosse esta mais ou menos regular, mais ou menos plural ou mais ou menos eclética. Por outro lado, importava também garantir a presença daqueles que, para além de gostarem de música vão mais além na sua fruição musical, envolvendo-se diretamente na produção musical, quer esta prática seja profissional ou não profissional.

No que respeita à caracterização sociográfica, para além das conhecidas propriedades discriminatórias das variáveis género e idade, importou também garantir a representatividade de entrevistados ao nível da pertença social, variável cuja interferência nas práticas, valores e representações sociais está sobejamente estudada e reconhecida. Por exemplo, os trabalhos desenvolvidos por Bourdieu não deixam dúvidas acerca da forte relação que existe entre pertenças sociais, escolaridade e práticas culturais.

A distribuição dos entrevistados pelas diferentes classes sociais foi feita com base na tipologia ACM³, um modelo teórico flexível que se adapta a vários objetos de estudo.

Com base neste conjunto de critérios (género, idade, origem social e competências musicais), construiu-se uma amostra baseada na lógica das

³ Modelo teórico e analítico desenvolvido por João Ferreira de Almeida, António Firmino da Costa e Fernando Luís Machado (1988).

quotas.

“Em princípio, o método das quotas consiste em obter uma representatividade suficiente tentando reproduzir, na amostra, as distribuições de certas variáveis importantes tal como existem na população a estudar.” (Ghiglione e Matalon 1992,40)⁴

Assim, conforme consta no Quadro 1 foram entrevistados cinquenta indivíduos, vinte e oito destes amantes de música e vinte e dois amantes e praticantes de música, vinte e uma mulheres e vinte e nove homens, catorze com idade até vinte e cinco anos, vinte e um com idades compreendidas entre os vinte e seis e os cinquenta anos, e quinze com idades superiores aos cinquenta e um anos, com a seguinte distribuição ao nível das suas pertenças sociais: três empresários dirigentes e profissionais liberais (EDL), duas pertenças à pequena burguesia intelectual e científica (PBIC), catorze à pequena burguesia técnica e de enquadramento intermédio (PBTEI), dezoito empregados executantes (EE) e treze operários (O).

Quadro 1 Distribuição dos entrevistados por critérios de amostragem

Tipo de fruição	Amantes	Praticantes			
	28	22			
Género	Feminino	Masculino			
	21	29			
Idade	Até 25 anos	26 a 50 anos	+ 51 anos		
	14	21	15		
Pertença social	EDL	PBIC	PBTEI	EE	O
	3	2	14	18	13

N-50

Fonte: Própria

⁴ Um melhor esclarecimento teórico acerca da construção de amostras pode encontrar-se em Ghiglione e Matalon (1992).

Importa referir ainda que, por motivos de economia de tempo e recursos disponíveis, as pessoas que constituem a amostra foram recrutadas na região Alentejo, com especial incidência no concelho de Évora.

2.3. Caracterização da Amostra

A principal característica da amostra, e que importa clarificar, diz respeito ao seu caráter estatisticamente não representativo, ou seja, a amostra não representa os fruidores de música, e portanto, as eventuais tendências que revela não são transponíveis para o universo da fruição musical.

Apesar da sua não representatividade estatística, houve o cuidado de incluir na amostra diversidade sociológica, por atenção a um conjunto de parâmetros considerados potencialmente relevantes ao nível dos valores, práticas e representações das pessoas.

Existe na amostra representação masculina e feminina, um leque alargado de idades, e mesmo em termos de classes sociais a representação é abrangente. Embora esta presença de um conjunto de parâmetros representativos da diversidade sociológica na amostra não a torne representativa do universo em estudo, houve contudo, a preocupação de não esquecer franjas da população, porventura com características específicas, tendo em conta o problema que se pretende estudar.

Trata-se claramente de uma amostra intencional por relação a um conjunto de critérios considerados relevantes, dois dos quais sobrevalorizados porque têm inequivocamente a ver com aquilo que é o objeto de estudo, ou seja, a relação das pessoas com a música.

Se, por exemplo, tendemos a admitir que o género ou a idade genericamente influem em práticas, valores e representações sociais, não existe razão aparente para que possamos admitir que têm influência direta em valores, práticas e representações relativos à música. Ora, o mesmo raciocínio não poderá ser seguido no que respeita a dois critérios que certamente influem diretamente na relação que as pessoas estabelecem com a música, e que são: por um lado, gostar ou não gostar de música, e por outro, tocar ou não tocar um instrumento musical, ou seja, ser ou não ser praticante de música.

Desta forma, a presença de pessoas que gostam de música, e a presença de praticantes de música, são dois critérios que para além de intencionais presidiram à construção da amostra.

Estes dois critérios consideram-se aspetos sobrevalorizados na amostra, desde logo, porque mesmo que se possa admitir que seja excepcional ou completamente residual a existência de pessoas que não gostem de música, e portanto, admitindo-se que globalmente todas as pessoas gostam de música, foram selecionadas pessoas que não só se afirmam por gostar de música, como se dedicam à música de uma forma mais empenhada, ou seja, que se envolvem mais com a música, e este tipo de pessoas certamente que não representa a maioria das pessoas em Portugal.

É certo que existem pessoas na amostra que estão menos envolvidas com a música, mas o enfoque, está sobretudo nas pessoas que tem com a música uma relação mais relevante, chegando por vezes à sua sublimação.

Assim, a amostra para além de não ser estatisticamente representativa está propositadamente enviesada, ou seja, é globalmente constituída por pessoas cujo envolvimento com a música pressupõe pelo menos uma das seguintes situações: que ouvem música regularmente, ou que se dedicam à produção musical; que investem em instrumentos musicais, em formação musical, ou em conteúdos musicais; que frequentam eventos onde a música está presente.

No fundo, a amostra caracteriza-se por pessoas para quem a fruição musical é uma componente, que embora não se possa considerar decisiva, pode dizer-se que tem algum relevo nas suas vidas.

Outra característica da amostra diz respeito à sua não aleatoriedade, uma vez que as pessoas selecionadas foram aquelas que, correspondendo às condições desejadas estavam no momento disponíveis, ou seja, sendo uma amostra por quotas não se classifica como probabilística mas antes como não aleatória.

Muito resumidamente pode dizer-se que a amostragem construída no presente estudo se trata de uma amostra intencional, por quotas e *sur place*.

2.4. Adaptação da Tipologia de *Modos de Relação com a Música*

No âmbito deste estudo procedeu-se também a um trabalho de adaptação da tipologia de *modos de relação com a música* desenvolvida por Campos, que tendo sido construída para analisar músicos profissionais (perspetiva da produção musical), haveria que adaptar no sentido de analisar a fruição musical na perspetiva do consumo.

Tal como sugere o próprio Campos, esta adaptação implicou, desde logo, inverter os termos das relações equacionadas no conceito, isto é, transpor a perspetiva da produção para a perspetiva da fruição musical. Implicou ainda em termos de operacionalização, uma afinada adaptação dos planos conceptuais e respetivas dimensões analíticas.

No que respeita aos planos conceptuais, logo no primeiro plano, em vez de

competências e contextos de aprendizagem musicais, importou aferir competências e contextos de fruição musical; no segundo plano conceptual respeitante à importância relativa da música no contexto da performance musical, interessou compreender a importância relativa da música no contexto da fruição musical; no terceiro e último plano conceptual relativo aos papéis da música nas relações consigo, com o público e em sociedade, negligenciou-se o papel do público e transpôs-se para papéis da música nas relações consigo e em sociedade.

Ao nível das várias dimensões analíticas as adaptações e alterações necessárias foram mais significativas. Estas adaptações respeitaram principalmente à transposição do objeto de análise dos intérpretes para os consumidores de música.

1. Competências e contextos de fruição musical. Este plano conceptual compreende quatro dimensões analíticas de natureza objetiva. Foi avaliado o tipo de aprendizagem e prática musical, a intensidade da fruição musical, bem como o tipo de fruição musical.
 - 1.1 Tipo de aprendizagem musical. À semelhança da versão original, com esta dimensão analítica pretendeu-se avaliar o contacto dos indivíduos com a música, especificamente, perceber o nível de ensino musical frequentado. Para aferir a aprendizagem musical distinguiram-se três níveis de aprendizagem: nenhum, que significa a ausência de qualquer contacto com aprendizagem musical; informal, que significa o contacto com a formação/aprendizagem musical em contextos informais, por exemplo em família, com amigos ou até mesmo em contextos de autoaprendizagem; formal, que significa a frequência de ensino musical em contextos formais, por exemplo academias ou outras escolas de música.
 - 1.2 Tipo de prática musical. Com esta dimensão pretendeu-se saber se, para além de consumidores os entrevistados são ou foram alguma vez praticantes de música. Para aferir o tipo de prática musical

distinguiram-se três modalidades: inexistente, no caso daqueles que não são praticantes de música; amadoras, no caso dos músicos amadores e onde se englobam todos aqueles que não são músicos profissionais; e profissionais, no caso dos músicos profissionais.

- 1.3 Intensidade da fruição musical. Esta dimensão visa aferir a relação dos indivíduos com a música em termos de prática e audição musical, ou seja, em termos de consumo musical. Considerou-se uma escala de intensidade com três níveis: inexistente ou ocasional, onde se englobam todos aqueles que não praticam e não ouvem música, ou que praticam ou ouvem música ocasionalmente; regular, onde se englobam aqueles que desenvolvem uma prática ou audição musical regular; e assídua, onde se englobam os indivíduos que desenvolvem uma prática ou audição musical assiduamente.
- 1.4 Tipo de fruição musical 1. Por fruição musical entendeu-se toda e qualquer forma de disfrutar, usufruir ou consumir música, independentemente do contexto em que tal acontece. São por isso diversas as modalidades de fruição musical existentes. Uma forma de sistematizar e compreender a fruição musical passa por analisar a sua natureza individual ou coletiva. Desta forma a fruição musical pode ir de individual a coletiva.
- 1.5 Tipo de fruição musical 2. Outra forma de sistematizar e compreender a fruição musical passa por analisar o contexto de audição, quer seja através de aparelhos reprodutores de som ou de consumo de música ao vivo. Desta forma a fruição musical pode ir do consumo de música gravada até ao consumo de música ao vivo.
2. Importância relativa da música no contexto da fruição musical. Este segundo plano conceptual compreende quatro dimensões analíticas, três de natureza de natureza subjetiva, com as quais se pretendeu aferir valores e representações relativos à valorização da autenticidade musical, à importância atribuída às componentes

musicais, e à conceção da fruição musical; e uma de natureza objetiva relativa aos géneros musicais preferidos. Com estas dimensões analíticas pretendeu-se, por um lado, perceber as preferências em termos de géneros musicais, e por outro lado, operacionalizar a oposição entre a música como objeto de consumo, ou como adereço de situações e ambientes.

- 2.1 Autenticidade da performance musical. Com esta dimensão analítica pretendeu-se aferir a valorização atribuída à audição de música sem recurso (ou recorrendo o menos possível) às mediações tecnológicas, e à audição de música enquanto objeto fruto de manipulação tecnológica, ou seja, pretendeu-se aferir a importância atribuída à qualidade do som. Para tal utilizou-se uma escala também com três níveis de importância: pouco ou nada importante; relativamente importante; e muito importante.
- 2.2 Importância das componentes musicais. São várias as componentes performativas da música, de entre as quais se destacam, de imediato, a melodia, a harmonia, o ritmo e a letra. Foi por isso pertinente avaliar a importância atribuída a estes dois conteúdos da performance musical relativamente às restantes componentes performativas. Distinguiu-se aqueles que valorizam na música as componentes letra e ritmo, os que valorizam as componentes melodia e harmonia e aqueles que dizem valorizar todas as componentes musicais.
- 2.3 Conceção da fruição musical. Fruir da música pode significar uma focalização exclusiva no conteúdo musical transmitido, e aqui ressalta a tendência unidimensional da fruição musical, mas pode também significar a associação do conteúdo musical a uma diversidade de fatores e contextos, por exemplo, a música que se ouve num filme, num bar com amigos, ou mesmo a música que se ouve enquanto se circula em determinados espaços públicos,

ressaltando aqui a tendência multidimensional da fruição musical. Distinguiu-se nesta dimensão por um lado aqueles que destacam o caráter unidimensional da fruição musical, e por outro, aqueles que destacam o caráter multidimensional da fruição musical, sendo que se admitem entre estes dois pólos concepções mistas e fruição musical.

- 2.4 Géneros musicais preferidos. Com esta dimensão pretendeu-se aferir as preferências dos entrevistados em termos de géneros musicais, distinguindo-se por um lado as preferências por géneros musicais mais populares e por outro as preferências por géneros musicais menos populares, podendo entre estes dois pólos existir *mistos* de preferências.
3. Papéis da música nas relações consigo e em sociedade. Através de cinco dimensões analíticas, o terceiro plano conceptual visou avaliar valores e representações sobre a presença da música no quotidiano das pessoas, sobre os papéis sociais da música, e sobre os elementos de gratificação pessoal dos indivíduos enquanto consumidores de música.
 - 3.1 Presença da música no quotidiano. Pretende-se com esta dimensão aferir a presença da música no quotidiano das pessoas. Se por um lado, existem pessoas em que a música pode passar quase despercebida nas suas vidas, por outro lado existem pessoas para as quais a música faz parte integrante das suas vidas e têm fortes repercussões na construção da identidade destas. Utilizou-se para isso uma escala com três níveis de presença: (+/+) muito presente; (+/-) mais ou menos presente; (-/-) pouco presente.
 - 3.2 Papéis sociais da música 1. Nesta dimensão procurou-se dar conta da forma como os consumidores perspetivam o papel que a música desempenha para as pessoas. Consideram-se três possibilidades diferentes: distração/sonho/fantasia; intervenção

cultural/reflexibilidade; enriquecimento sensitivo/espiritual.

- 3.3 Papéis sociais da música 2. Nesta dimensão procurou-se dar conta da forma como os consumidores perspetivam o papel que a música desempenha na sociedade. Consideraram-se também três alternativas: uma que acentua as componentes do divertimento e entretenimento; outra que salienta as componentes de comunicação e representação; e uma terceira que comporta o equilíbrio entre as anteriores.
- 3.4 Elementos de gratificação pessoal 1. Foram consideradas duas dimensões analíticas através das quais se pretendeu aferir os principais fatores de gratificação pessoal no contexto da fruição musical. A primeira dimensão mantém-se igual à tipologia original, distinguindo-se por um lado uma gratificação centrada nas próprias práticas musicais, e por outro lado uma gratificação centrada em aspetos e momentos extra musicais.
- 3.5 Elementos de gratificação pessoal 2. Numa segunda dimensão, procura-se aprofundar a qualificação dos diferentes tipos de gratificação, distinguindo-se elementos de gratificação associados a experiências emotivas e relacionais.

Com base nos conceitos anteriormente apresentados (designadamente modos de relação com a música, habitus e disposições, orientações sociais) avança-se agora para a análise sistemática dos discursos proferidos, no sentido de perceber e avaliar as interpretações dos entrevistados referentes às suas práticas, valores e representações acerca do campo musical, e desta forma, restituir, sem generalizar, a construção dos gostos e disposições musicais destas pessoas, recorrendo por diversas vezes a citações, como se poderá constatar no capítulo que se segue.

É de referir ainda que, para salvaguardar a identidade dos entrevistados foram utilizados nomes fictícios.

3. Competências e Contextos de Fruição Musical

Neste capítulo inicia-se a análise empírica do material recolhido através de um inquérito por entrevista (cinquenta casos). Nesse sentido, pretende-se dar conta de práticas, valores e representações envolvidas na fruição musical que caracterizam as diferentes disposições musicais. Para tal, assinalam-se as principais tendências, regularidades e preferências, mas sem elidir ou negligenciar quer alguns aspetos mais singulares, quer alguns casos que, embora excepcionais, são relevantes e merecedores de análise sociológica.

Antes de se avançar, vale a pena lembrar que a amostra de casos em análise se construiu com base em critérios que visaram garantir a sua heterogeneidade relativamente a um conjunto diversificado de parâmetros sociais (género, idade, escolaridade e classes sociais de origem), mas que não ficou (nem poderia ficar, por atenção ao seu reduzido tamanho) garantida a sua representatividade face ao universo dos consumidores de música.

Mais, a seleção dos entrevistados teve como requisito implícito a condição de amante de música, o que muito provavelmente se reflete em alguns enviesamentos face ao efetivo dos consumidores de música. Um desses enviesamentos fica bem patente na proporção de praticantes de música (56%). Neste sentido, eventuais relações encontradas com base nos casos estudados não permitem garantir qualquer tendência ou perfil no universo dos consumidores. Por outro lado, e tendo garantido a heterogeneidade da amostra que se construiu, eventuais relações detetadas muito provavelmente sugerem adequadas pistas interpretativas, a confirmar através de análises mais extensivas.

3.1. Influência das Características Sociais

Um primeiro ponto de análise diz respeito à influência que algumas variáveis de caracterização social, nomeadamente o género, idade, nível de escolaridade e pertença social, detêm na estruturação dos gostos e disposições musicais.

Começando pela variável género, verifica-se uma maior ligação dos homens à música. Desde logo porque existe uma maior percentagem de homens que frequentaram aprendizagens musicais, uma maior percentagem de homens que são músicos, e ainda, uma maior presença da música no quotidiano masculino. Importa referir que a aprendizagem de música nas mulheres aconteceu sobretudo em contextos formais, ou seja, em academias e conservatórios, enquanto a aprendizagem musical masculina aconteceu em contextos de aprendizagem mais diversificados, nomeadamente, com familiares e amigos, e em contextos de autoaprendizagem.

Esta maior ligação dos homens à música não pode ser desligada de alguns fatores culturais e ideais de feminilidade que persistem na sociedade, e que atingiram sobretudo as mulheres mais velhas. Importa relembrar a realidade cultural, que durante muito tempo associou os homens aos espaços públicos e as mulheres aos espaços privados.

Por outro lado, a menor disponibilidade em termos de tempo por parte das mulheres, aliada a determinadas profissões femininas que impedem a audição musical em contexto de trabalho, fazem com que a presença da música no quotidiano feminino seja, por norma, inferior à presença da música no contexto masculino. São frequentes nos testemunhos recolhidos, sobretudo nos femininos, alguns lamentos que se podem sintetizar na seguinte frase: “gostava de ouvir mais música mas não tenho tempo”.

Também a variável idade parece influenciar a estruturação das disposições e gostos musicais, sobressaindo algumas tendências cuja importância deve

ser considerada.

Com base nos testemunhos recolhidos, os mais velhos são aqueles que menos frequentaram o ensino musical, e os mais jovens, com idades inferiores aos vinte anos, aqueles que estudam música (em conservatório). Este facto não se pode dissociar da evolução que se verificou na sociedade portuguesa, designadamente no que respeita à oferta e procura do ensino musical, quer através de escolas de música, quer através do ensino musical com contextos menos formais, como é o caso do ensino musical em bandas filarmónicas, igrejas, ou outras associações de cariz cultural.

Constatou-se também alguma relação entre a idade e a regularidade no consumo musical, globalmente à medida que se avança na idade diminui a regularidade do consumo de música.

Nos mais jovens, com idades até quarenta anos predomina o gosto pela música chamada comercial, na faixa etária entre os quarenta e cinco e os sessenta anos é o gosto pela música ligeira/popular portuguesa que mais se verifica, enquanto os mais velhos, com idades superiores aos sessenta anos preferem a música tradicional, mais concretamente, o fado, o cante e música tradicionais alentejanos.

Relativamente aos níveis de escolaridade dos entrevistados, a distribuição pode ler-se no Quadro 2.

Quadro 2 Entrevistados por níveis de escolaridade

Nível de escolaridade	Fi	%
Ensino superior	15	30
12º ano	16	32
Inferior ao 12º ano	19	38

N-50

Fonte: Própria

Bourdieu (1979) deu conta da relação que existe entre as práticas e gostos culturais e o nível de escolaridade. Na amostra, que apesar de não ser representativa, pode também constatar-se esta relação. Desde logo na frequência do ensino musical, à medida que descem os níveis de escolaridade aumenta a percentagem de indivíduos que não frequentaram qualquer tipo de ensino musical. Mesmo naqueles que aprenderam música, a maioria dos entrevistados que frequentou o ensino superior aprendeu música em academias e conservatórios, ou seja, em contextos mais formais de ensino musical, enquanto nos restantes a maioria aprendeu música em bandas filarmónicas, com familiares ou amigos, ou seja, em contextos de aprendizagem musical mais informais.

Quanto aos músicos, a maioria dos que frequentaram o ensino superior na área da música são músicos profissionais, a maioria daqueles que concluíram o 12º ano desenvolvem atividades musicais embora não sejam músicos profissionais, e a maioria dos que têm níveis de escolaridade inferiores ao 12º ano são praticantes de música amadores, que não recebem qualquer remuneração enquanto músicos.

Também no que respeita aos meios utilizados na audição musical, é possível constatar que a maioria dos que frequentaram o ensino superior escolhem as novas tecnologias para ouvir música, nomeadamente a internet, enquanto nos restantes se verifica que são os meios tradicionais os mais utilizados na audição musical, concretamente, a radio e televisão.

O nível de escolaridade também se manifesta no tipo de eventos frequentados, sendo que, a maioria daqueles que frequentaram o ensino superior preferem os eventos do tipo concertos, e a maioria dos restantes entrevistados elege como preferenciais eventos musicais do tipo festas.

Quanto aos géneros musicais preferidos, os diferentes níveis de escolaridade associam-se a diferentes gostos musicais. Verifica-se na

maioria dos entrevistados que frequentaram o ensino superior e naqueles que concluíram o 12º ano, a preferência pela música comercial, nomeadamente o *pop/rock*, e pela música clássica/*jazz*, enquanto a maioria daqueles que têm níveis de escolaridade inferior ao 12º ano manifestam preferência pela música ligeira/popular portuguesa, nomeadamente a chamada música “pimba”, e pela música tradicional, mais concretamente, pelo canto alentejano e pelo fado.

Constata-se assim, que os diferentes níveis de escolaridade se associam a diferentes práticas e gostos musicais, na medida em que, as práticas musicais, os meios de audição utilizados, os eventos e géneros musicais preferidos variam em função dos diferentes níveis de escolaridade dos entrevistados.

Uma das hipóteses levantadas no capítulo da problematização tem por base a relação existente entre práticas culturais e pertenças sociais, sendo por isso, esperável que as diferentes pertenças sociais dos entrevistados, se associem a diferentes disposições e gostos associados à música.

Podem ser várias as hipóteses em termos de tipologias que distinguem as diferentes pertenças sociais, contudo, para efeitos deste estudo e conforme referência no anterior capítulo, optou-se pela tipologia ACM. Conforme consta no Quadro 3, as pertenças sociais dos entrevistados distribuem-se por cinco classes sociais: três empresários, dirigentes e profissionais liberais (EDL), dois pertencentes à pequena burguesia intelectual e científica (PBIC), catorze pertencentes à pequena burguesia técnica e de enquadramento intermédio (PBTEI), dezoito empregados executantes (EE), e treze operários (O).

Quadro 3 Entrevistados pelas pertenças sociais

Classe Social	Fi	%
Empresários, dirigentes e profissionais liberais	3	6
Pequena burguesia intelectual e científica	2	4
Pequena burguesia técnica e de enquadramento intermédio	14	28
Empregados executantes	18	36
Operários	13	26

N-50

Fonte: Própria

As diferentes pertenças sociais começam por fazer-se sentir logo na aprendizagem musical, uma vez que nem todos gozam de igual acesso ao ensino da música, fator determinante na estruturação das disposições musicais, como adiante se poderá comprovar.

A maioria dos entrevistados pertencentes às classes sociais mais favorecidas frequentou algum tipo de ensino musical, enquanto na maioria dos entrevistados pertencentes à classe social dos operários a aprendizagem de música não aconteceu.

O Pedro tem setenta e quatro anos, é reformado e frequentou o ensino até à 4ª classe, operário e filho de pais agricultores, é um exemplo que representa e ilustra a falta de acesso dos operários ao ensino da música:

"Não aprendi nada, nesse tempo não havia música para as crianças na escola. Comecei, foi a cantar logo de gaiato, a cantar com os homens porque eu tinha uma voz bonita, uma voz de requinta, tinha uns oito ou nove anos e já cantava com os homens lá na minha aldeia." (Pedro)

Embora a maioria dos entrevistados com origem social operária não tenha tido acesso à aprendizagem musical, existem cinco entrevistados que aprenderam a tocar instrumentos, dois aprenderam a tocar acordeão por iniciativa própria, ou seja, autoaprendizagem, e os restantes três aprenderam a tocar instrumentos de sopro na banda filarmónica da terra.

O José tem sessenta e três anos, doutorado, professor, maestro e compositor musical, filho de pais músicos profissionais, é o exemplo inverso de como as pertenças sociais poderão potenciar o acesso à aprendizagem musical:

"Eu comecei a ter aulas com o meu pai que era violoncelista, aulas específicas no sentido que a determinada hora a gente se sentava e tirava uma aula mesmo. Aulas com pessoas que não fossem da minha família começaram com nove anos apenas, antes disso era sempre em casa. (...) Depois com nove anos ingressei num daqueles coros de catedrais Inglesas, que são coros muito conhecidos, estive lá cinco anos. É um coro que não canta de vez em quando, cantava doze ofícios por semana, cantávamos três horas por dia, duas vezes 1h30, todos os dias, tirando a quarta-feira. Depois fui a outra escola com treze anos... às tantas fui estudando música a nível pós escola na universidade e privadamente com aulas particulares, e fui descobrindo cada vez mais músicas diferentes." (José)

É de referir ainda que, ao invés do que acontece nos operários, os entrevistados das restantes classes sociais que não frequentaram o ensino musical, não se lamentam da falta de acesso ao ensino, pelo contrário, fazem questão de referir as oportunidades que tiveram, mas que, por opção própria não fizeram valer.

Mesmo naqueles que tiveram acesso à aprendizagem musical, as pertenças sociais revelam-se discriminantes, na medida em que a maioria dos entrevistados pertencentes à pequena burguesia técnica e de enquadramento intermédio aprenderam música em contextos de ensino

formais, ou seja, academias e escolas profissionais de música, enquanto para maioria dos empregados executantes e operários a aprendizagem musical aconteceu em contextos informais, por norma, com amigos, familiares ou em contextos de autoaprendizagem.

Mas a influência das pertenças sociais não se fica apenas pela aprendizagem, também nos próprios praticantes de música se verificam tendências para práticas musicais bem distintas. O único músico pertencente à pequena burguesia intelectual e científica é músico profissional, bem como cinco dos oito músicos pertencentes à pequena burguesia técnica e de enquadramento intermédio, ou seja, são pessoas cujos rendimentos provêm da música. Situação diferente acontece com a maioria dos empregados executantes, que são músicos amadores, mas remunerados enquanto tal, ou seja, embora o seu principal rendimento não provenha da música, esta serve como um *part-time* remunerado. No caso dos praticantes de música pertencentes à classe social dos operários, a maioria trata-se de músicos amadores sem que obtenham da música qualquer remuneração, ou seja, são praticantes apenas por satisfação e complemento pessoal.

As pertenças sociais também se fazem valer no que diz respeito ao tipo de eventos musicais frequentados, e à própria regularidade com que as pessoas frequentam estes eventos. A maioria dos entrevistados pertencentes aos empresários, dirigentes e profissionais liberais e à pequena burguesia intelectual e científica são frequentadores regulares de eventos musicais, alguns são mesmo frequentadores assíduos, mais concretamente, de concertos mais intimistas que acontecem, com determinada regularidade, em espaços mais seletivos e adequados ao efeito. No caso da pequena burguesia técnica e de enquadramento intermédio, trata-se de pessoas mais heterogéneas nas escolhas dos eventos musicais, não sendo possível associar esta pertença social a qualquer tipo de eventos musicais. A larga maioria dos empregados executantes e dos operários são frequentadores ocasionais de eventos

musicais, e preferem as festas, ou seja, espetáculos e bailes em festas com ambientes mais populares e menos seletivos.

A este propósito vale a pena, mais uma vez, lembrar o trabalho empírico de Bourdieu, quando refere que, procurar grandes espaços afastados das multidões agitadas, constituem práticas mais frequentes entre os grupos de pessoas instruídas e de origem social favorecida, do que entre os grupos de pessoas menos dotadas em recursos culturais e económicos, e procurar o calor dos ajuntamentos populares, constituem práticas mais frequentes entre os grupos de pessoas menos dotadas em recursos culturais e económicos (Bourdieu, 1979).

Também no que se refere às preferências musicais as diferentes pertenças sociais se refletem em diferentes gostos. Dois dos três empresários, dirigentes e profissionais liberais preferem estilos musicais eruditos, mais concretamente música clássica; os dois representantes da pequena burguesia intelectual e científica dividem-se pela música erudita e estilos tradicionais; a maioria dos entrevistados pertencentes à pequena burguesia técnica e de enquadramento intermédio manifestou igual preferência pela música erudita e comercial; os mais ecléticos são os empregados executantes, ainda assim, acentua-se a preferência pela música comercial, nomeadamente o estilo *pop* e *rock*; quanto aos operários as preferências musicais situam-se claramente na música ligeira/popular portuguesa, vulgarmente apelidada de música “pimba”, fado, cante alentejano e músicas tradicionais alentejanas.

As preferências musicais das classes sociais superiores associam-se sobretudo aos géneros musicais menos populares, enquanto as preferências das classes sociais menos favorecidas se associam sobretudo aos géneros musicais mais populares. Se tivermos em conta que constatação semelhante se verifica no que aos níveis de escolaridade respeita, poder-se-á dizer que os gostos musicais dos entrevistados ilustram as constatações de Bourdieu quando identificou um “gosto legítimo” que cresce com o nível

escolar e é mais elevado nas classes dominantes, e um “gosto popular” que varia em razão inversa ao capital escolar e é mais frequente nas classes populares.

As pertenças sociais dos entrevistados refletem-se, assim, em diferentes oportunidades de acesso à aprendizagem de música, em diferentes tipos de aprendizagem musical, em distintas práticas musicais, em diferentes regularidades na frequência de eventos musicais, bem como no tipo de eventos frequentados, e ainda, em diferentes preferências musicais, ou seja, em diferentes práticas, gostos e disposições musicais.

Globalmente poder-se-á afirmar que as características sociais dos indivíduos embora não se possam considerar absolutamente determinantes na estruturação dos gostos e disposições musicais, detêm determinadas capacidades estruturantes que acabam por influenciar e determinar esses mesmos gostos e disposições musicais.

Se por um lado as variáveis género e idade se manifestam menos determinantes na estruturação dos gostos e disposições musicais, o mesmo não se poderá dizer relativamente ao nível de escolaridade e pertença social, variáveis cuja capacidade estruturante nos gostos e disposições musicais atrás se verificou.

Confirma-se assim a hipótese levantada que apontava a origem, pertença social e nível de escolaridade como características sociais capazes de influenciar a construção e atualização dos gostos musicais.

3.2. Contextos Familiares e Socialização

A socialização designa, desde logo, a permeabilidade ao mundo exterior enquanto influência. Trata-se de um processo transversal ao qual os

contextos familiares são um espaço privilegiado, ainda que não exclusivo. Importa por isso, perceber quais são os aspetos concretos desse processo que marcam ou instituem as disposições musicais.

O principal aspeto a destacar prende-se com a presença da música no contexto familiar. É no seio da família que, por norma, acontece a socialização primária, e foi nesta fase que se começaram a construir as disposições musicais na maioria dos entrevistados, e conseqüentemente o gosto pela música. Alguns relatos chegam mesmo a remeter a presença da música nas suas vidas para o período pré-natal, como comprova o testemunho do Vasco:

"A música tem em mim uma forte influência, cresci com a minha mãe a ouvir muita música, o meu pai a ouvir muita música. Há uma coisa que me lembro e toca sempre, que é o Ennio Morricone dos filmes do Sérgio Leone, essas músicas, aparentemente, já os meus pais punham 'had fones' na barriga da minha mãe para eu ouvir quando ainda estava por nascer, e sempre me tocaram, mesmo em criança." (Vasco)

Para outros, ainda que em minoria, a música não marcou presença no seu contexto familiar. Dizem que os pais não ouviam música, que não existia música em casa, ou que só mais tarde, numa fase mais avançada da infância, se recordam de ouvir música. Os mais velhos referem ainda que "no seu tempo" não se ouvia música, remetendo a justificação para questões culturais e condições objetivas de vida que impediram ou dificultaram o acesso ao mundo da música.

A maioria destas pessoas tem idades mais avançadas, e origens sociais mais humildes (mais de metade provenientes de pais operários). A falta de recursos e a infância vivida em tempos de difícil acesso às atividades culturais justificam, em boa parte, a ausência da música no seu contexto familiar.

O testemunho do João que tem sessenta e nove anos e origem social na classe operária, é representativo destas pessoas para quem a música só surgiu nas suas vidas numa fase posterior à chamada socialização primária.

"Nessa altura não se ouvia música, eu nem tive vagar de ser criança, comecei muito cedo a andar no campo atrás do gado, nessa altura não havia rádios. Comecei a ouvir música quando começou a haver os rádios e os meus pais tiveram acesso a um radiozito, mas isso já eu tinha os meus dezasseis ou dezassete anos, a partir daí é que comecei a ouvir mais música, até aí foi relativamente pouco." (João)

Esta ausência da música no contexto familiar acabou por se refletir profundamente na relação destas pessoas com o mundo musical, porque só mais tarde tiveram contacto com a música, numa fase de socialização secundária, nomeadamente, através da escola e de amigos. A maioria destas pessoas teve um contacto muito incipiente com o ensino musical, boa parte não frequentou qualquer tipo de ensino de música, e aqueles que o fizeram tiveram uma aprendizagem musical muito rudimentar, no ensino escolar obrigatório ou através de amigos com alguns conhecimentos musicais.

Bem diferente é a situação daqueles para quem a música desde cedo fez parte do seu ambiente familiar. Existe uma percentagem significativa de casos (42%), para quem o contexto familiar na fase de socialização primária se revelou muito influente e determinante na construção das suas disposições musicais.

“Sempre me lembro de ouvir música em casa...”, “Desde criança que ouço música com os meus pais...”, “Comecei a aprender logo de pequeno com o meu pai...”. Estas são algumas das frases que se repetem nos discursos dos entrevistados. Para estes, a justificação dominante advém de, sempre se recordarem da presença música em casa, e sobretudo de terem pais músicos, ou seja, nestes casos a presença da música no contexto familiar foi sempre um dado adquirido.

Trata-se de pessoas com origens sociais que embora diversificadas, são tendencialmente mais favorecidas (apenas seis em vinte e um são provenientes de pais operários). Percebe-se que se está na presença de famílias com recursos suficientes, que permitiram o acesso à música no contexto familiar.

Para a maioria destas vinte e uma pessoas, esta presença da música desde tenra idade refletiu-se profundamente na construção das suas disposições musicais, e condicionou determinantemente a sua relação com a música, uma vez que cedo lhes foi fomentado o contacto com a música, e mais que isso, lhes foi dado o acesso à aprendizagem musical.

O caso do Paulo, que sempre se lembra de existir música em casa, e cedo lhe ensinaram a tocar, ilustra bem o papel determinante que o ambiente familiar teve na construção das suas disposições musicais.

"No meu contexto familiar havia uma ligação à música porque o meu avô era músico popular, músico autodidata, tocava concertina e fazia os bailes todos nos Canaviais, e a minha mãe cantava muito em casa. Eu em pequeno comecei logo em casa a juntar umas latas e a subir para a camioneta do meu tio e vá de bater naquilo, isto com quatro ou cinco anos. A minha mãe começou logo a dizer: há aqui qualquer coisa... Além de eu ter essa ligação e de ter jeito para os ritmos, a minha mãe cantava muito, passava os dias na cozinha a cantar e eu ouvia muito. O meu pai passava os dias a ouvir fado, a Amália que eu não gostava nada mas fui obrigado a gostar. Quando nos juntávamos em família, que era grande, com algumas vinte pessoas, os velhotes cantavam muito e eu comecei logo a tocar, com dez anos comecei a aprender acordeão e quando começava a tocar eles choravam e lembravam-se do pai deles." (Paulo)

A presença da música no contexto familiar e consequente influência nas disposições musicais pode, numa análise mais fina, discutir-se ainda ao nível da sua modalidade ou intensidade.

Existem os ambientes familiares onde a presença da música se pode considerar de fraca intensidade, ou seja, passa quase exclusivamente pela audição e pela frequência ocasional de festas ou outros eventos em que a música está presente, mais como adereço, do que, como elemento essencial daquele contexto.

Os casos em que se verificou esta presença menos intensa da música no contexto familiar são, sobretudo pessoas com origens sociais nos empregados executantes e nos operários, ou seja, nas classes sociais menos favorecidas. A maioria destas pessoas (apenas duas exceções) não teve músicos na família, nem lhes foi fomentado o ensino musical, com exceção do ensino musical escolar obrigatório no caso dos mais jovens. Nestes casos o interesse pela aprendizagem musical apenas surgiu na idade da adolescência, mais concretamente através do método da autoaprendizagem com o auxílio de amigos e da internet.

O Hélder que se tornou autodidata no acordeão na idade da adolescência é o exemplo de uma presença pouco intensa da música no seu contexto familiar.

"Em casa não me ensinaram nada, foi tudo sozinho, não tive qualquer formação, tive apenas aquelas pequenas aulas na escola até ao 6º ano. Aprendi mais tarde, inicialmente sozinho e depois com os amigos, eles mostravam-me alguma música ou algum artista, muitas das vezes despertavam-me a curiosidade de querer saber mais e de aprender mais, e a partir daí é que começou a crescer o gosto pela música e comecei a tentar encontrar-me com a música. Aprendi a tocar guitarra sozinho através da internet e algumas vezes com amigos." (Hélder)

Diferentes dos contextos anteriores, existem ainda os ambientes familiares, que embora não se possam considerar melómanos, a presença da música é mais frequente e mais intensa. São famílias onde o consumo musical é mais frequente, que têm familiares músicos ou pessoas próximas que de alguma

forma desenvolvem alguma performance musical em casa, e que frequentam eventos musicais com alguma regularidade.

Os casos em que se verificou esta presença mais intensa da música no ambiente familiar são pessoas com origens sociais diversificadas. Este contacto muito intenso com a música levou a que estas pessoas iniciassem a aprendizagem musical e o contacto com instrumentos musicais logo na fase da infância.

O Damásio iniciou a sua aprendizagem musical aos sete anos, as suas palavras ilustram bem a importância da sua vivência num ambiente familiar musical, que embora não tenha sido melómano, se pode considerar de intensidade acima da média.

"Os meus pais têm um coletânea grande de vinis, na altura compravam também músicas para mim, primeiro as infantis e depois quando fui crescendo ia ouvindo daquilo que havia lá por casa. Lembro-me de ser bastante pequeno e a minha mãe me ensinar a colocar o vinil no gira-discos, fazer aquele ritual que fazia parte, que era limpar o disco com um veludo para tirar o pó, escolher o lado A ou B, a rotação consoante o disco. Era frequente haver música em casa, também íamos muito a espetáculos nos mais variados contextos." (Damásio)

Quando se está na presença de contextos familiares melómanos esta influência é muito superior, e pode mesmo transformar-se numa imposição, refletindo-se muito vincadamente, não só, na construção das disposições musicais, como também na estruturação da vida das pessoas, sobretudo ao nível das carreiras profissionais.

Nos seis casos em que se verificou a influência de contextos familiares melómanos, tratam-se maioritariamente de pessoas com origens sociais mais favorecidas (três pertencem à pequena burguesia intelectual e científica, duas à pequena burguesia técnica e de enquadramento

intermédio e uma aos operários), todos filhos de músicos, dois destes filhos de músicos profissionais.

Caracterizam-se globalmente pelo forte contacto familiar com a música, principalmente através da produção musical por parte dos pais e irmãos, mas também pelo consumo assíduo de música em casa e pela frequência regular de eventos musicais.

Estes ambientes familiares melómanos fomentaram decisivamente o contacto com a música, e desta forma, condicionaram determinantemente a relação destas pessoas com a música. Três frequentaram o ensino musical em academias e hoje são músicos profissionais, um frequentou o ensino numa banda filarmónica e atualmente é músico não profissional, os restantes dois frequentaram o ensino musical escolar, não são músicos, mas são consumidores assíduos de música e têm com a música uma relação de proximidade acima da média.

É de referir que os três músicos profissionais entrevistados são oriundos de ambientes familiares melómanos e origens sociais favorecidas, o que vêm ao encontro das conclusões de Campos (2008) quando refere que uma origem social relativamente privilegiada e, simultaneamente, um contexto familiar culturalmente melómano parecem ser condições, aparentemente, muito favoráveis para uma profissionalização como músico em Portugal.

A Júlia é filha de pai músico profissional e mãe professora, ilustra bem esta relação entre origens sociais, ambientes familiares melómanos e profissionalização como músico. É músico profissional, licenciada em música pela Escola Superior de Música de Lisboa, professora de música, nasceu e cresceu num contexto familiar melómano que lhe condicionou determinantemente as suas escolhas:

"Eu de facto não tive escolha, eu fui para a música muito cedo, tinha quatro ou cinco anos quando os meus pais me inscreveram na Academia dos Amadores de Música em Lisboa, e portanto, não tive

hipótese de escolha nessa altura.(...) Nós não tínhamos poder de decisão... lembro-me perfeitamente que não gostava, que não achava assim tanta piada àquilo, mas era uma coisa que fazia parte, que tinha de ser feita porque o meu pai era músico.(...) No meu contexto familiar costumava ouvir música porque o meu pai é músico profissional também. O meu pai apesar de ser músico profissional com origem nas filarmónicas esteve numa orquestra sinfónica, e de facto nós só ouvíamos música clássica, porque de resto não se ouvia mais nada, não havia discos não havia nada, a maior parte da música que nós ouvíamos em contexto familiar era música clássica." (Júlia)

Encontrou-se também um caso em sentido oposto, e que acaba por questionar a influência dos contextos familiares melómanos na construção das disposições musicais. Um contexto familiar melómano cuja influência não se reflete nas disposições musicais do filho. Mesmo tratando-se de um caso excecional, esta situação existe, e vem de certa forma, demonstrar que a presença de contextos familiares melómanos pode também, ainda que excecionalmente, não ser suficientemente determinante na construção das disposições musicais.

É o caso do Carlos que é amante e praticante de música, apaixonado pela guitarra, instrumento que o acompanha como se de um adereço pessoal se tratasse, e consumidor assíduo de música. Têm um filho com doze anos que com ele partilha este ambiente familiar melómano, e a quem procura, a todo o custo, fomentar o contacto e gosto pela música, mas sem obter até ao momento resultados práticos.

"Tenho um filho e digo-lhe várias vezes que lhe compro uma guitarra, mas não quer. Eu tento, mas já vi que não vale a pena! Tento levá-lo para que ele ouça música, mas se calhar não chega o que eu lhe digo. Eu vivo atrelado a isto, para que ele ouça, na minha casa há sempre música, a música é sempre um incentivo."

(Carlos)

Se a influência que a presença de música no contexto familiar tem na estruturação dos gostos e disposições musicais ficou claramente demonstrada, importa não elidir outros casos em que esta presença não só, não aconteceu, como ainda se deparou com alguma oposição à aprendizagem musical.

É o caso de duas mulheres, ambas com trinta e cinco anos, provenientes de meios rurais, cujos progenitores têm pertenças sociais mais humildes (três operários e um empregado executante), e se opuseram à frequência da aprendizagem musical por parte das filhas. Esta situação remete para velhas questões culturais, e não pode ser desligada dos preconceitos, sobre o ideal de feminilidade, que perduraram na sociedade portuguesa.

Como comprovam os testemunhos associados a estas singularidades, a ausência da música no contexto familiar e até mesmo a resistência à sua presença, podem, por si só, não consubstanciar fatores suficientemente determinantes, na estruturação dos gostos e disposições musicais das pessoas, uma vez que, independentemente da resistência familiar à aprendizagem musical, estas mulheres frequentaram o ensino musical e tornaram-se praticantes de música.

A Isabel é um destes exemplos para quem a resistência dos pais à frequência do ensino musical não foi suficientemente impeditiva de prosseguir a sua vontade em aprender música:

"A música estava pouco presente na minha família, ninguém me influenciou, inclusive o meu pai e a minha mãe não queriam que eu fosse estudar música, foi a pior coisa que eu lhe poderia ter feito. Em casa não se ouvia nada." (Isabel)

Existem ainda outros casos, em que a influência do contexto familiar se pode manifestar no sentido oposto, ou seja, a ausência, e a oposição à música no contexto familiar, pode em sentido inverso, ser muito

estruturante das disposições e gostos musicais, como comprova o testemunho da Susana, uma jovem a quem lhe foi vedado o acesso à música numa fase inicial da vida.

"O meu avô era radioamador e surgiu-lhe a ideia de criar uma emissora regional, o que acabou por conseguir com um grupo de amigos. Entretanto ele morreu e em minha casa deixou de haver rádios, porque era um bocado complicado para a minha mãe e para a minha avó ouvirem rádio. Como deixou de haver música em casa, a minha relação com a música só se foi construindo quando eu era mais adolescente.(...) Foi um bocado restrito porque a minha mãe não tinha rádio e não era pessoa de ouvir música, porque acabava por ficar revoltada por saber que o meu avô era apaixonado por música, era pianista. Aquela revolta tão grande fez com que eu em pequenina não tivesse o hábito de ouvir ou aprender música, nem a minha mãe teve o incentivo de me por no seio da música, ou de me levar para uma academia aprender, nada... Se calhar, se soubesse desde pequenina que tinha havido aquele interesse de gerações eu própria puxava por mim, mas como só soube mais crescida já não houve aquele interesse. A partir da morte do meu avô deixou de haver rádios em casa, ainda hoje não há rádios em casa, nem no carro a minha mãe ouvia música.(...) Fui construindo o gosto pela música por mim, não houve uma construção desde a minha infância. Por exemplo há pessoas que desde pequeninas os pais as põem a ouvir música, nunca tive essa ligação à música desde pequena."
(Susana)

Resumidamente, e tendo em conta a existência de casos excepcionais, a maioria dos casos estudados onde se verificou a presença da música nos contextos familiares, têm em comum origens sociais tendencialmente mais favorecidas e o fato de frequentarem o ensino da música desde a infância. A maioria daqueles que a música não fez parte do seu contexto familiar, são pessoas mais velhas, com origens sociais tendencialmente mais

desfavorecidas que, ou não frequentaram o ensino da música, ou apenas o fizeram em idade pós infância, por norma em contextos de autoaprendizagem.

Constatou-se ainda que, na globalidade dos casos, quanto mais intenso é o ambiente musical familiar mais frequente é a aprendizagem musical na idade infantil, aprendizagem esta que aconteceu em contextos de aprendizagem mais formais, sendo disso exemplo os ambientes familiares melómanos cujos casos estudados frequentaram o ensino de música desde tenra idade em conservatórios e academias, tornando-se músicos profissionais.

Uma primeira conclusão a retirar indicia que o contexto familiar é determinante na construção das disposições musicais. A presença da música no contexto familiar está, de alguma forma, associada às origens sociais, e reflete-se sobretudo na aprendizagem musical, com todas as implicações e consequências que a aprendizagem detém na construção e atualização das disposições musicais, como adiante se dará conta.

Tal como foi apontado nas hipóteses em estudo, é esperável que a aprendizagem de música e consequente prática musical sejam estruturantes das disposições e gostos musicais.

Os testemunhos recolhidos apontam para a frequência de aprendizagem musical por parte de trinta e quatro dos cinquenta entrevistados (68%), o que permite desde logo prever, que a aprendizagem musical detenha particular influência nas disposições musicais das pessoas.

A música desperta curiosidade e levou a maioria destas pessoas a procurarem a sua aprendizagem, e consequente, para alguns, o exercício da prática musical através de um qualquer instrumento.

Para uns a aprendizagem de música surgiu como mais um ensinamento decorrente dos contextos familiares, para outros a ausência do ensinamento da música no contexto familiar, ou a vontade própria, ou de

familiares levou-os à procura da aprendizagem musical fora do contexto familiar. Existem ainda aqueles para quem a aprendizagem musical simplesmente não aconteceu, por opção própria ou pelos mais variados impedimentos.

Para efeitos do presente estudo considerou-se aprendizagem musical a aquisição de conhecimentos musicais que permitam o exercício fluente da prática musical com determinado instrumento, quer esta aconteça em contextos de aprendizagem formais ou informais.

A aprendizagem em contextos formais pode acontecer em conservatórios, academias, escolas profissionais de música, ou em escolas de música de bandas filarmónicas. É um tipo de ensino que, por norma é pago, que obedece a presenças, horários e avaliações, e como tal, aquele que se espera mais evoluído, mais capacitado e mais qualificado para formação de músicos. Este tipo de ensino dá acesso a diplomas credenciados, que em alguns casos facilitam e noutros são mesmo obrigatórios ao desenvolvimento de carreiras profissionais ligadas à música, quer seja como músicos profissionais, quer seja na área do ensino musical.

A aprendizagem em contextos informais pode acontecer através de familiares, amigos ou com determinadas pessoas que informalmente se dedicam ao ensino da música (professores de música ou músicos). Este tipo de ensino, por norma não é pago, nem obedece a presenças, horários ou avaliações obrigatórias, sendo por isso, um tipo de ensino mais limitado e menos capacitante em termos de carreiras musicais e profissionais.

Ainda dentro dos contextos de aprendizagem informais, existe a chamada autoaprendizagem, que não obriga a investimentos financeiros significativos, acontece em solitário, com o auxílio de manuais e das novas tecnologias, nomeadamente a internet, por vezes complementada com a ajuda de algumas pessoas ligadas à música que, por norma, fazem parte das redes de sociabilidade do aprendiz. Embora menos comum, parece ser um tipo de aprendizagem que está a atrair cada vez mais pessoas, muito

por força da facilidade de acesso às novas tecnologias e da capacidade destes meios como auxiliares de ensino, bem como, pela ausência de investimento e ocupação em termos do recurso tempo, o qual fica exclusivamente ao critério do aprendiz.

Conforme consta no Quadro 4, a amostra considerada contempla vinte casos que frequentaram o ensino musical em contextos formais de aprendizagem, catorze casos de frequência de aprendizagem de música em contextos informais, e dezasseis casos em que não houve lugar a aprendizagem de música.

Quadro 4 Distribuição dos entrevistados por tipo de aprendizagem musical

Aprendizagem musical	Fi	%
Em contextos formais	20	40
Em contextos informais	14	28
Sem aprendizagem	16	32

N-50

Fonte: Própria

Os entrevistados que frequentaram o ensino musical em contextos formais fizeram-no, em espaços e contextos que configuram duas modalidades distintas de aprendizagem, por um lado a aprendizagem em conservatórios e academias de música, e por outro lado a aprendizagem em escolas de música de bandas filarmónicas. Vale a pena estabelecer esta divisão em termos de modalidades de aprendizagem, porque dela resultam diferentes modos de relação com a música.

Os doze entrevistados que aprenderam música em conservatórios e academias, procederam ao pagamento de mensalidades de valores variáveis, mas em todos os casos valores relativamente significativos. São pessoas com origens sociais mais favorecidas, três proveniências da pequena burguesia intelectual e científica, três da pequena burguesia técnica e de enquadramento intermédio, cinco dos empregados executantes e apenas um caso da classe operária.

A maioria destas pessoas que frequentaram o ensino da música em conservatórios e academias mantêm com a música uma relação muito intensa. Dos doze casos encontrados, cinco são músicos profissionais, três são estudantes no conservatório de música e aspirantes a músicos profissionais, um é músico não profissional numa banda filarmónica, e apenas três não desenvolvem qualquer performance musical.

São frequentadores assíduos de concertos de natureza mais intimista, com preferências musicais que incidem sobretudo na música clássica, e são pessoas exigentes no que respeita à autenticidade musical. Caracterizam-se também pela presença muito forte da música nos seus quotidianos, bem como dos respetivos contextos familiares.

O Duarte ilustra bem os princípios dominantes destas pessoas que frequentaram o ensino musical em contextos de aprendizagem formais. Filho de enfermeiros, o gosto pela música surgiu muito cedo através de familiares que não hesitaram em encaminhá-lo para o ensino musical, inscrevendo-o numa academia de música aos sete anos de idade. Este caminho solidificou-se com a frequência do ensino superior na área da música, e atualmente é simultaneamente músico profissional e professor de música.

“Eu comecei aos sete anos, tinha um estranho prazer pelos discos de vinil do meu tio(...) Depois os meus pais colocaram-me no ensino musical na academia de música eborense e a coisa foi fluindo, isto é, naturalmente fui desenvolvendo um percurso diferente dos

outros, coisa que não percebia.(...) A partir daí o prazer cresceu, quando realmente vemos que temos capacidade para algo, facilidade para algo, o prazer também cresce. Fui seguindo até que, por altura dos meus catorze anos já eu tinha noção que iria seguir piano e que seria músico profissional, e foi nesse sentido que apontei. Preparei-me para o ensino superior, isto paralelamente ao ensino regular, na altura não havia as facilidades que há hoje, era nos tempos livres que eu tinha de estudar, para mim nunca era um entrave. Um dia mais tarde ingressei no ensino superior, optei pelo ingresso em Castelo Branco, porque se não fosse em Castelo Branco optaria pelo estrangeiro, mas o meu professor era um ‘achado’, trabalhava em parceria com a Maria João Pires que toda a gente conhece, e com a qual também tive alguma interação. E foi assim... a minha vida sem música teria sido algo bem diferente, assim tipo vazio.” (Duarte)

Os oito entrevistados que frequentaram o ensino da música em bandas filarmónicas, fizeram-no praticamente sem custos, nalguns casos limitaram-se ao pagamento de uma quota de valor simbólico, e noutros casos foi totalmente gratuito.

Estas pessoas têm origens sociais mais humildes (uma proveniência dos empregados executantes e sete dos operários), mais de metade com idades superiores aos quarenta anos. A procura deste tipo de ensino associou-se, em parte, à escassez de recursos económicos, e à adequação destes recursos ao ensino possível, conjugado com a proximidade das bandas filarmónicas às pessoas.

Contrariamente ao ensino da música em academias e conservatórios, este tipo de ensino potenciou sobretudo a prática musical não profissional. Com apenas o caso excecional de um entrevistado que se tornou músico profissional na banda do exército e hoje é maestro numa filarmónica, os restantes são músicos não profissionais, cinco desenvolvem as suas

performances musicais em bandas filarmónicas, e dois são organistas que se dedicam a atuações musicais em bailes populares.

São frequentadores regulares de eventos musicais do tipo festas populares, e as suas preferências musicais apesar de diversificadas passam maioritariamente pela música ligeira/popular portuguesa. A música está muito presente nos seus quotidianos e nos seus contextos familiares, embora esta presença aconteça com menor regularidade e intensidade quando comparada com aqueles que aprenderam música em academias e conservatórios.

O Cristiano é músico amador numa banda filarmónica, tem sessenta e quatro anos, origens sociais operárias e o seu exemplo é representativo da aprendizagem musical em bandas filarmónicas.

"Comecei aos onze anos, acabei a quarta classe e como não havia dinheiro para estudar dediquei-me à música (...) comecei a ir a com a banda e mesmo que não tocasse já ia com o grupo, e a pouco e pouco fui indo até começar a tocar na banda. Quando saí da tropa fui trabalhar para a zona de Lisboa e ainda toquei na banda da Amora. Depois regresssei para o Alentejo e o mesmo mestre que me ensinou disse para vir a tocar para a banda, e foi até hoje."
(Cristiano)

À semelhança dos entrevistados que frequentaram o ensino musical em contextos de aprendizagem formais, também aqueles que frequentaram o ensino em contextos de aprendizagem informais o fizeram em espaços e contextos que configuram duas modalidades distintas de aprendizagem, por um lado a aprendizagem acompanhada, e por outro lado a autoaprendizagem. Também aqui vale a pena estabelecer esta divisão em termos de modalidades de aprendizagem, porque dela também resultam diferentes modos de relação com a música.

Os sete entrevistados que frequentaram a aprendizagem de música em

contextos informais na modalidade de aprendizagem acompanhada fizeram-no sobretudo, pela via dos amigos e familiares, ou ainda em aulas de música de associações culturais.

São pessoas com origens sociais diversificadas, mas que têm em comum o fato da música ter estado presente nos seus contextos familiares, ainda que, com diferentes intensidades. Embora a maioria tenha frequentado o ensino musical escolar, a aprendizagem musical destas pessoas aconteceu na fase da adolescência.

Mais de metade (57%) destes frequentadores de aprendizagens musicais em contextos informais tornaram-se músicos não profissionais, e desenvolvem performances musicais bem distintas, um toca viola em grupo de música popular, um DJ, um percussionista e voz em grupo de animação de bares, e outro que toca bandolim em contexto familiar. Com exceção do último caso, os restantes são remunerados pelas suas performances musicais, e a música está também presente nas suas vidas como um complemento remuneratório.

A música está muito presente no quotidiano destas pessoas, que são muito ecléticas no que refere às suas preferências musicais, e frequentadores regulares de eventos musicais de natureza muito diversificada.

O António aprendeu a tocar viola com um músico não profissional, hoje desenvolve uma performance musical remunerada, é um exemplo que caracteriza a aprendizagem musical em contextos informais e a relação com a música que desta aprendizagem pode advir.

"Quando era miúdo com doze ou treze anos ainda tive solfejo na escola, mas coisas que me recordo muito pouco, era aquela coisa que toda a gente teve, aprendia-se o 'dó ré mi fá sol lá si dó'. Com a viola foi uma coisa engraçada, quando tinha os meus quinze ou dezasseis anos cantava num grupo onde estava um indivíduo que toca acordeão e sabe música, embora não tenha formação

académica, mas ele sabia e ensinou-me. Fomos tocando através do acordeão e a partir daí descobri mais na viola. Eu nunca fui capaz de cantar ou tocar por pauta, hoje em dia toco viola mas é tudo de ouvido.” (António)

Os sete entrevistados que aprenderam a tocar em contextos informais na modalidade de autoaprendizagem, fizeram-no sobretudo nas fases da adolescência/juventude. Para além da força de vontade pessoal, contaram com auxílio da internet e de alguns amigos que vieram complementar esta aprendizagem musical mais solitária. O papel dos amigos foi fundamental, sobretudo para os mais velhos, nomeadamente aqueles que não tiveram acesso à internet e para os quais a transmissão oral foi essencial. No caso dos mais novos, o papel desempenhado pela transmissão oral, embora também presente na maioria dos casos, perdeu alguma importância comparativamente ao papel desempenhado pela internet.

São pessoas com origens sociais mais humildes (quatro origens sociais nos operários e três nos empregados executantes). A opção por este tipo de aprendizagem foi justificada, em parte, pela falta de recursos económicos dos pais, pela entrada precoce no mercado de trabalho no caso dos mais velhos, e no caso dos mais novos pela curiosidade e oportunidade oferecida pela internet.

Todos estes entrevistados que aprenderam música por si próprios são músicos não profissionais, a maioria desenvolvem performances musicais caseiras ou em grupos amadores de música popular, existindo apenas dois entrevistados que auferem remuneração pelas suas atuações em bares e festas.

Este tipo de aprendizagem caracteriza-se pela prevalência da componente prática em detrimento da componente teórica, aquilo a que na gíria musical se chama de “tocar de ouvido”.

O Ricardo toca acordeão num grupo de música popular alentejana que faz

atuações em festas populares, o seu testemunho é ilustrativo deste tipo de aprendizagem musical:

"Na escola normal tive as bases, depois quando o meu pai me comprou o acordeão ainda experimentei numa escola de música, só que aquilo é aquela chatice dos acordes e das semibreves, das breves e daquelas coisadas todas, eu fartei-me daquilo, vim embora e decidi aprender por mim próprio e tenho aprendido por mim próprio." (Ricardo)

Para além das aprendizagens musicais atrás descritas, de uma forma geral, foi também mencionado pelos entrevistados os ensinamentos musicais ministrados pelas escolas através da disciplina de formação musical, contudo, embora sejam referidos pelos entrevistados parecem não ser suficientemente relevantes na construção das disposições musicais.

O testemunho da Matilde é representativo da importância atribuída pelos entrevistados à unidade curricular da música:

"Não toco nenhum instrumento. Tive apenas as aulas de música na escola mas não foi nada que me chamasse. Gosto de piano mas ainda não me deu para ir aprender." (Matilde)

Nem todos aqueles que aprenderam música desenvolvem performances musicais. Encontraram-se seis casos de pessoas que frequentaram o ensino da música, mas que atualmente têm com esta uma relação que passa exclusivamente pela audição. Estes casos vêm ao encontro do questionamento de Lahire sobre a intensidade e durabilidade das disposições, porque são exemplos de disposições que em alguns casos se extinguiram e noutros estão adormecidas.

A Isabel aprendeu música e desenvolveu performances musicais durante cerca de uma década, entretanto, por razões de ordem financeira e familiar está a deixar de tocar. É um caso que representa uma situação em que as disposições musicais poderão atualmente estar adormecidas:

"Neste momento é só ouvir diariamente, tocar é complicado por questões a nível financeiro. Neste momento é impensável tocar para quem quer construir uma família e ter as duas coisas paralelas. Agora o tocar tem sido mesmo muito pouco, a música agora é como ouvinte, como praticante está a ser muito menos." (Isabel)

O caso do Damásio é bem diferente e exemplifica uma disposição que simplesmente se extinguiu por falta de atualização:

"O meu pai sempre quis que eu aprendesse música e foi com ele que comecei a aprender mas foi pouco, porque eu sempre gostei mais de desporto. Os meus pais tiveram um desgosto enorme por eu não aprender música e não ser músico, mas não foi esse o meu caminho, eu aprendi apenas o básico, cheguei a tocar um pouco de piano mas entretanto deixei e hoje não toco mesmo nada porque já não sei."
(Alexandre)

Finalmente, também existem aqueles casos em que não houve lugar a qualquer tipo de aprendizagem musical (e que no universo dos consumidores de música portugueses são provavelmente a maioria). Apesar da amostra não ser representativa, e por isso, os dados recolhidos não poderem ser extrapolados para o universo em estudo, nos dezasseis casos em apreço a ausência de aprendizagem musical é mais frequente nas mulheres, na faixa etária superior aos quarenta anos, nos entrevistados que têm níveis de escolaridade inferior ao 12º ano, e pertencentes à classe social dos operários.

A ausência de aprendizagem musical foi justificada pela maioria dos entrevistados, pela falta de acesso ao ensino da música por razões diversas, que vão desde as questões financeiras até à falta de tempo. Estes casos verificam-se sobretudo nos indivíduos com mais idade, cujas origens, pertenças sociais e conseqüentes circunstâncias e condições objetivas de vida, obrigaram ao abandono do ensino escolar e precoce ingresso no mercado de trabalho.

O João tem sessenta e nove anos, estudou até à 4ª classe, motorista de profissão e filho de trabalhadores rurais, é um exemplo da dificuldade de acesso à aprendizagem e prática musicais:

"Nunca tive qualquer aprendizagem de música, não tive possibilidades para isso, a vida não se proporcionava, a única coisa que toquei foi flauta de beijos. Quando era miúdo tive sempre a tendência para tocar acordeão, mas os meus pais não tinham possibilidades, não havia dinheiro, foi passando e nunca se proporcionou." (João)

O contexto de aprendizagem musical bem como as modalidades de aprendizagem adotadas pelos entrevistados estão, como se viu, de certa forma, associadas aos contextos familiares e à disponibilidade de recursos, sobretudo, de recursos financeiros, não sendo por isso surpreendente a relação que se verifica entre origens sociais e modalidades de aprendizagem musical.

Quadro 5 Distribuição dos entrevistados por origens sociais e por modalidades de aprendizagem musical

Origens sociais	Modalidades de aprendizagem			
	Formal em conservatório	Formal em filarmónica	Informal acompanhado	Informal autoaprendizagem
EDL	0	0	0	1
PBIC	3	0	1	0
PBTEI	3	0	2	0
EE	5	1	3	4
O	1	7	1	2

N-50

Fonte: Própria

Conforme demonstra o Quadro 5, a distribuição dos entrevistados em termos de origens sociais pelas diferentes modalidades de aprendizagem musical revela, por um lado, a tendência dos entrevistados com origens sociais mais favorecidas (pequena burguesia intelectual e científica e na pequena burguesia técnica e de enquadramento intermédio), em frequentar o ensino musical formal em conservatórios, modalidade que obedece a um investimento financeiro significativo. Por outro lado, os entrevistados com origens sociais mais humildes (empregados executantes e operários), aprenderam música em filarmónicas ou em contextos de aprendizagem informais, ou seja, aprendizagens gratuitas.

Sinteticamente, a aprendizagem musical e até mesmo a modalidade de aprendizagem adotada interferem significativamente na relação que as pessoas têm com a música, desempenhando por isso um papel relevante na construção e atualização das disposições musicais.

Se para um número significativo de entrevistados a construção das disposições musicais se iniciou numa fase de socialização primária e sob forte influência do contexto familiar, para a maioria dos entrevistados essa construção aconteceu numa fase posterior de socialização secundária.

Segundo a amostra estudada é sobretudo, numa fase de socialização secundária que as disposições e gostos musicais se sedimentam, se institucionalizam e começam porventura a ser capitalizadas em termos de jogos identitários.

A influência da socialização secundária na construção das disposições musicais tem como principais agentes socializadores as instituições escola, família, e igreja, bem como algumas associações culturais, das quais se destacam com elevado significado as bandas filarmónicas, e ainda as diversas redes de sociabilidade.

A escola revelou-se um agente socializador determinante na construção das disposições musicais. Para um número significativo de entrevistados, foi na

escola que aconteceu o seu primeiro contacto direto com a música através das aulas de formação musical, através da audição de música em outras atividades escolares, ou ainda através da audição com colegas de escola.

As palavras da Cristina ilustram os discursos de uma parte significativa dos entrevistados:

"Eu em pequenina não ouvia muita música, depois quando fui para a escola e criei um grupo de amigas é que nos juntávamos e ouvíamos a rádio, foi nessa altura da escola que me lembro de começar a gostar de música." (Cristina)

Não menos importante é a influência que a escola detém numa fase posterior de atualização das disposições musicais, nomeadamente, no que respeita à aprendizagem musical e ao contacto com instrumentos musicais, particularmente a flauta. Foi na escola que alguns entrevistados começaram a tocar alguns instrumentos com amigos, nomeadamente a viola. Foi também a escola que lhes proporcionou a participação em coros, tunas, orquestras e outros grupos musicais.

Mas foi sobretudo na escola que se foram transformando e atualizando os gostos pelos diversos géneros musicais. Foi na escola que conheceram e assimilaram determinados estilos e grupos musicais, que seguiram e aderiram a determinadas tendências ou "modas" musicais, ou se tornaram admiradores e até mesmo fãs de certos grupos musicais, indo, de alguma forma, ao encontro daquilo que era vulgar entre os colegas de escola. Mas foi também na escola que através dos gostos musicais, se tentaram distinguir e assumir uma postura de singularidade por referência àquilo que era vulgar nos restantes colegas.

Embora já tenha sido explanada a influência do contexto familiar na construção e atualização das disposições musicais, a família foi considerada num sentido mais restrito e por relação à socialização primária. Se tivermos em conta a família enquanto instituição mais abrangente, incluindo mesmo

aqueles que, sendo vizinhos e sem qualquer laço de consanguinidade, acabam por estabelecer um relacionamento similar ao dos familiares, ou por vezes até mais intenso, reafirma-se o papel relevante que a família também desempenha na construção e atualização das disposições musicais na fase de socialização secundária.

Esta influência acontece, por um lado, numa fase de construção das disposições musicais, quer seja na socialização primária como atrás se referiu, mas também numa fase posterior através do contacto com outros familiares, que sendo músicos acabam por desempenhar um papel determinante na audição e aprendizagem musical. Por outro lado, é também no seio da família que as disposições musicais se transformam e atualizam, quer seja ao nível das práticas, nomeadamente, nas práticas musicais no caso dos músicos, na frequência de eventos musicais, quer seja ao nível dos gostos musicais, nomeadamente, no que respeita ao conhecimento e atualização dos géneros musicais preferidos enquanto ouvintes.

A Ofélia aprendeu a tocar guitarra, atualmente tem uma banda e faz concertos, é um exemplo representativo de outros entrevistados, em que a influência dos familiares foi determinante na construção e atualização das disposições musicais:

"O meu padrinho, que também é meu tio, sempre teve música em casa, sempre ouviu música, sempre teve muitos instrumentos em casa, muitos pianos, porque a minha prima tocava piano. Sempre que havia festas ou no natal havia sempre música, ele ou a minha prima tocavam sempre qualquer coisa e foi daí que surgiu o meu gosto. Até foi ele que me ofereceu a guitarra. Os meus primos sempre tocaram, por isso a música estava sempre presente, não era em termos muito elevados mas sempre havia pessoas que tocavam. Sempre que estamos juntos em festas ou no natal tentamos sempre tocar, somos quatro que tocamos alguma coisa e é sempre bom."

(Ofélia)

Menos influente que as instituições escola e família, a igreja é também referenciada por diversos entrevistados como fator determinante na construção e atualização das suas disposições musicais, nomeadamente, através da aprendizagem musical com sacerdotes, da existência de música na catequese, e na participação em coros de igreja.

Para o Narciso que é músico amador e toca diversos instrumentos, a igreja foi influente na sua aprendizagem musical:

"...apareceu um padre na minha aldeia que naquela altura levou para lá todo o pessoal novo, deu umas guitarras e o pessoal começou-se a entusiasmar, foi aí que nasceu a minha parte de guitarrista." (Narciso)

As redes de sociabilidade são outro dos agentes socializadores com forte influência nas disposições musicais, sobretudo na fase de atualização destas mesmas disposições. Globalmente, em todas as entrevistas realizadas foi feita alguma referência à influência das redes de sociabilidade, especialmente aos diversos grupos de amigos criados nos mais variados contextos.

São feitas referências ao papel dos amigos na aprendizagem da música, na aprendizagem de diversos instrumentos, e ainda na prática musical, ou seja, no exercício da música com amigos em contextos mais solitários, ou mais abrangentes como é o caso da formação de bandas ou outros grupos que se dedicam ao exercício da música. Mas a influência dos amigos verificou-se sobretudo na audição musical, na frequência de eventos musicais, especialmente concertos e festivais, com consequências determinantes no conhecimento e nas escolhas dos diversos géneros musicais ouvidos.

O testemunho do Victor é ilustrativo dos discursos proferidos pela maioria dos entrevistados relativamente à influência dos grupos de amigos na

construção e atualização das suas disposições musicais:

"O meu grupo de amigos foi a minha maior influência em acrescentar estilos de música que gosto. Em criança eram as músicas infantis normais que qualquer pessoa ouve, depois quase por obrigação os estilos de música dos meus pais, que era o que se ouvia em casa, o fado. A partir daí o foi o grupo de amigos, na escola, no bairro. Na escola foi Xutos e música rock portuguesa... Por exemplo eu não conhecia Nirvana e comecei a ouvir com um colega meu da escola, ele tinha uma cassete e punha aquilo quando estávamos a estudar como ruído de fundo, eu ouvi e comecei a gostar. Nunca tinha ouvido grunge na minha vida, nem conhecia esse estilo de música, a partir daí comecei a ouvir, gostei e fiquei fã, adoro Nirvana, tenho os álbuns todos. (...) Eu ouvia o que era moda na nossa idade, naquela altura ouviam-se determinados grupos. O meu grupo de amigos gostava e eu também gostava de ouvir aquele estilo do Hard Rock e algum Heavy Metal, embora haja sempre umas variantes dentro do estilo. Normalmente estávamos todos juntos e ouvíamos todos o mesmo, começávamos a gostar porque ouvíamos todos." (Victor)

Sinteticamente, os contextos familiares e a socialização revelaram-se absolutamente estruturantes, na construção e atualização das disposições e gostos musicais dos entrevistados. É sobretudo na família, na escola, e nas redes de sociabilidade, que as disposições musicais nascem, se sedimentam e se atualizam.

3.3. Performances Musicais

O principal objetivo da aprendizagem musical visa certamente o

desenvolvimento de uma determinada performance musical. Para vinte e oito dos trinta e quatro entrevistados que frequentaram o ensino musical, essa aprendizagem tornou-os praticantes de música. O facto de terem aprendido música, não só promoveu a produção e criação musical (tocar um instrumento), como alterou determinadamente os próprios contextos de fruição musical, bem como práticas, valores e representações associadas ao espaço musical, ou seja, alterou significativamente a relação destas pessoas com a música.

A aprendizagem musical é assim o fator determinante da maior clivagem que se verifica no contexto dos fruidores musicais, e que respeita à separação entre aqueles que são simplesmente amantes de música, isto é, consumidores, e aqueles que são simultaneamente amantes e praticantes de música, ou seja, criadores e produtores musicais.

Esta clivagem foi, justamente, uma das opções metodológicas tidas em conta, dado que, ao pretender estudar-se os consumidores de música, ou dito de outro modo, aqueles que de uma ou outra forma acabam por fruir da música, uma primeira delimitação a ter em conta diz, precisamente, respeito aos que são apenas ouvintes, ou seja, aqueles que não têm qualquer contacto com a produção e criação musical propriamente dita, e aqueles que para além de ouvintes também se dedicam a esta mesma produção e criação musical.

Estes dois tipos de fruidores musicais remetem para diferentes modos de relação com a música, diferentes gostos musicais, diferentes práticas, valores e representações sobre a música, e como tal, afiguram-se como determinantes e estruturantes na construção e atualização do gosto e disposições musicais.

Neste sentido, os entrevistados dividem-se em dois tipos distintos de fruidores musicais, aqueles que apenas gostam de ouvir música, designados por amantes de música, e aqueles que, para além do gosto que têm pela audição musical, também desenvolvem algum tipo de produção musical,

designados por amantes e praticantes de música.

Como é esperável, embora nestes dois grupos seja possível identificar alguns pontos comuns em termos de fruição musical, nomeadamente ao nível dos locais, companhias e tipo de recursos preferidos na fruição musical, a verdade é que são as diferenças entre eles que mais se destacam e caracterizam estes distintos fruidores musicais.

Uma primeira distinção, que já foi referida, respeita à aprendizagem musical. Enquanto no grupo dos amantes de música o contacto com qualquer tipo de aprendizagem foi, na grande maioria dos casos, inexistente, tendo apenas seis dos entrevistados frequentado algum tipo de ensino musical, no grupo dos amantes e praticantes, como não poderia deixar de ser, a aprendizagem musical foi uma realidade, sobretudo em contextos de aprendizagem formais, nomeadamente, em academias, conservatórios ou através de bandas filarmónicas.

Outro aspeto que diferencia os amantes e consumidores de música dos amantes e praticantes respeita ao tempo que reservam ao consumo musical, sendo os últimos os que ocupam substancialmente mais tempo com a música.

Também ao nível dos eventos musicais que frequentam as diferenças são notórias. Apesar da maioria dos entrevistados em ambos os grupos frequentar ocasionalmente eventos musicais do tipo festas, nomeadamente, espetáculos de variedades e bailes em festas populares e outras, os amantes e praticantes de música são frequentadores mais regulares de eventos estritamente musicais, sobretudo, de concertos onde a música é exclusiva, ou seja, de concertos mais intimistas que acontecem com determinada regularidade, em determinados espaços especialmente adequados ao efeito.

Estes dois grupos também se distinguem nas suas preferências em termos de géneros musicais. A maioria dos amantes centra as suas preferências

musicais no *pop/rock* e na música tradicional portuguesa, enquanto a maioria dos amantes e praticantes canaliza as suas preferências para a música clássica, *jazz*, e música ligeira/popular portuguesa.

A relação que existe com a música em contexto familiar é outro dos pontos que distingue os amantes e os praticantes de música, tendo a música uma presença muito mais significativa no contexto familiar dos amantes e praticantes, do que no contexto familiar daqueles que são apenas ouvintes de música.

Outras diferenças importam frisar, tais como a presença da música no quotidiano dos entrevistados, o seu papel na construção da identidade, e ainda a intensidade das disposições musicais, sendo que, a música assume claramente uma maior presença no quotidiano dos amantes e praticantes, tendo também uma maior influência na construção da sua própria identidade, o que se traduz também em disposições de intensidades mais fortes neste grupo de fruidores musicais.

Sinteticamente, a fruição musical como simples consumidor de música, ou a fruição musical como produtor e criador musical, é estruturante na construção e atualização das disposições musicais das pessoas. Destas duas modalidades de fruição resultam distintas práticas, preferências, valores e representações, o que consubstancia diferentes modos de relação com a música.

Centrando agora a análise nos músicos, particularmente no que respeita à produção musical, que obriga a algum tipo de aprendizagem, reflete-se também num maior consumo musical, em preferências diferentes ao nível dos eventos musicais frequentados, dos géneros musicais mais ouvidos, em diferentes relações com a música em contexto familiar, e em diferentes relações e influências da música nos entrevistados, nomeadamente ao nível da presença da música no quotidiano, do papel que desempenha na construção da identidade destas pessoas, ou na intensidade das suas disposições musicais.

Quanto ao tipo de produção musical que desenvolvem, existem, por um lado, aqueles que desenvolvem práticas de música profissionais, ou seja, aqueles que são músicos profissionais e a música é o seu único ou principal meio de subsistência. Por outro lado, existem aqueles que são músicos amadores, alguns auferem rendimentos da música embora a atividade musical não seja o seu principal meio de subsistência, e outros que não auferem qualquer remuneração, fazem-no exclusivamente pelo prazer de tocar.

Dos músicos entrevistados, nove são profissionais e dezanove são músicos amadores. Os três estudantes de música embora ainda não auferam rendimentos da prática musical são aspirantes a músicos profissionais, e por isso considerados músicos profissionais para efeitos de análise em alguns aspectos relacionados com a produção musical.

Os músicos profissionais são maioritariamente indivíduos com níveis de escolaridade superiores, pertenças sociais mais favorecidas, e ligados ao ensino da música. Para além de um consumo de música muito regular e da constante presença da música no seu quotidiano e contexto familiar, os músicos profissionais caracterizam-se ainda pela preferência por géneros musicais menos populares, nomeadamente, pela chamada música clássica, e pela frequência assídua de eventos musicais, particularmente, concertos em ambientes mais intimistas que acontecem em espaços especialmente preparadas para o efeito, nomeadamente, a Gulbenkian, o Centro Cultural de Belém e determinadas igrejas.

O exemplo da Júlia é ilustrativo da intensidade da relação dos músicos profissionais com a música.

"Sou música profissional, (...) Para além de ensinar violino eu também executo, faço também concertos e recitais no âmbito da minha área que a maior parte das vezes é em grupo de câmara e não tanto individual como solista, mas isso é uma opção que nós todos tomamos à medida do nosso percurso. Portanto a minha vida é a

música." (Júlia)

Comparativamente com os músicos profissionais, globalmente os músicos amadores tem níveis de escolaridade inferiores (apenas um com ensino superior), e pertenças sociais menos favorecidas. São menos regulares no consumo musical, e a música está menos presente no seu dia a dia e nos seus contextos familiares. São mais ecléticos nas suas preferências musicais e mais heterogéneos nos eventos que frequentam, com tendência para a frequência ocasional de eventos do tipo festas, ou seja, espetáculos musicais variados, bailes, e outros.

Numa análise mais fina, os músicos amadores ainda se podem subdividir em três grupos relativamente distintos, que evidenciam algumas diferenças na forma como se relacionam com a música.

Os músicos amadores que auferem remuneração pela sua prática musical (oito dos dezanove), ou seja, aqueles que utilizam a música como *part-time*, tocando a solo ou em grupo como animadores de bailes, concertos ou espetáculos em festas, bares e outros, tratando-se por isso de uma prática musical amadora remunerada.

Estes músicos mantêm com a música uma relação muito forte, porque as suas atuações musicais acontecem com muita regularidade (em média mais de uma atuação por semana), e para tal necessitam constantemente de preparar e renovar estas prestações, aquilo a que chamam de "ensaios" e "tirar músicas".

O Francisco que é músico amador, e para além da sua profissão também faz concertos a solo, ilustra a relação com a música destes músicos amadores que são remunerados pelas suas prestações musicais.

"A atividade que desempenho a nível da música ao vivo é em part-time. Eu toco um pouco de tudo, não me cinto só a um género musical. Normalmente ensaio em casa três vezes por semana e tenho um ou dois concertos por semana. Quanto ao género musical

que toco vai desde o fado à música portuguesa, música pop, música rock, é um pouco de tudo." (Francisco)

Existem também os músicos amadores que não auferem qualquer remuneração pela sua prática musical (nove dos dezanove). São principalmente aqueles que fazem parte de grupos de música popular, de bandas filarmónicas, ou que vão desenvolvendo a sua prática musical nas suas redes de sociabilidade, tratando-se por isso de uma prática musical amadora, cujo objetivo passa sobretudo por retirar prazer da performance musical que se desenvolve.

Comparativamente com os músicos amadores que auferem remuneração pelas suas performances musicais, a maioria destes músicos mantém com a música uma relação menos intensa enquanto praticantes. Mesmo aqueles que estão inseridos em grupos musicais dedicam menos tempo à prática musical, porque as suas atuações acontecem com menos regularidade e a preparação destas prestações, por norma, é menos exigente.

O Jacob é músico numa filarmónica e exemplo da relação com a música destes músicos amadores que não recebem qualquer remuneração pelas suas performances musicais.

"Acho que já me dediquei mais à música na parte da filarmónica, ainda venho às lições e dedico-me às peças até à hora dos ensaios, que é duas vezes por semana. Ouvir música ouço muito frequentemente, todos os dias, sempre, quando estou ao computador, quando saio de casa vou a ouvir música, é quase frequentemente mesmo. Estou mais tempo a ouvir do que a tocar, mas o tempo que estou na filarmónica já o considero um bom tempo." (Jacob)

Existem ainda dois músicos cuja prática musical pouco ou nada extravasa as paredes de suas casas e dos seus contextos familiares, trata-se de pessoas que se limitam a tocar em contextos mais particulares e solitários, aquilo

que se pode chamar de produção musical caseira e que Paula Abreu (2004) denomina de práticas de consumo doméstico.

Embora não tenham qualquer formação musical e não exerçam qualquer prática de instrumentos musicais, importa referir que seis dos amantes de música estão ligados à música através do exercício do cante tradicional alentejano em grupos corais ou em grupos de música popular alentejana. Apesar de não terem sido considerados como músicos, estes casos acabam por consubstanciar uma relação privilegiada com a música que os aproxima daqueles que se consideraram músicos amadores.

Sinteticamente, o fato de ser ouvinte ou ser músico infere substancialmente na construção e atualização das disposições musicais, na medida em que, destes dois estados resultam diferentes formas de fruição musical e diferentes modos de relações com a música.

Mais, mesmo no caso dos músicos, os distintos tipos de produção musical refletem-se também, em distintos modos de fruição musical e de relação com a música.

3.4. Tipo de Fruição Musical

Sabe-se que a música está por todo o lado, sendo por isso esperável, que a fruição musical dos entrevistados seja muito diversificada, quer em termos de locais, quer em termos de contextos.

Segundo os testemunhos recolhidos, os locais de fruição musical mais frequentes são a audição e produção musical em casa, em escolas, a audição no carro, no trabalho, em bares, discotecas, concertos e festas.

Em casa, para além da produção musical com qualquer instrumento, a audição é frequente através dos tradicionais rádios, televisões e

aparelhagens, e das novas tecnologias, mormente computadores. No carro, a fruição musical acontece sobretudo, para efeitos de companhia em viagens e deslocações para o emprego. O local de trabalho representa outro dos locais onde a audição musical é muito frequente, acontece principalmente, em indivíduos com profissões que desempenham funções administrativas.

Pese embora esta heterogeneidade de locais de fruição musical referidos, para a larga maioria dos entrevistados, o local preferido e mais frequentemente utilizado para usufruir da música é a sua casa. O sossego, o silêncio, a calma, a concentração, a reflexão, são, entre outras, as principais vantagens e motivações referidas para a preferência da audição musical na residência.

O Romeu representa a ideia dominante na maioria dos discursos dos entrevistados, que salientam a questão do sossego:

“É em casa que prefiro ouvir música, porque é o sítio onde consigo apreciar melhor a música, porque é o sítio onde se está mais calmo, onde estou mais sossegado, onde se consegue perceber melhor a mensagem, o que aquela música me está a passar para mim, por isso em casa é o sítio onde eu gosto mais.” (Romeu)

O testemunho do José vai mais longe, e representa sobretudo os músicos profissionais, aqueles que tendo mais conhecimentos musicais e uma relação mais profunda com a música, exigem maior concentração no momento da audição:

“A preferência mesmo é sentado em casa, em silêncio total a ouvir uma peça inteira sem necessidade de fazer outra coisa ao mesmo tempo, assim consigo dar os 100% ou quase 100% que tenho ao meu dispor para ouvir, perceber, apreciar e seguir o que a música nos está a transmitir. Se eu estiver a fazer outras coisas como por exemplo conduzir o carro, que são praticamente automáticas que

não requerem certa parte do cérebro, consigo ouvir música até certo ponto, embora o grau de atenção não seja tão elevado.” (José)

Existe ainda uma ideia relatada quase exclusivamente pelos mais velhos, que se manifestam desagradados com a audição musical ao vivo, pelo excessivo volume de som. A Sónia tem sessenta e oito anos e a sua opinião encontra eco noutros testemunhos recolhidos:

“Eu percebo melhor as coisas se estiver em casa, porque uma vez fui à Arena ver um concerto do Tony Carreira, mas aquele barulho era tanto que eu não percebia nada do que ele estava a cantar. Mesmo que seja na televisão, a gente em casa ouve melhor, percebe tudo o que eles dizem, gosto mais de ouvir em casa.” (Sónia)

Em termos de contextos de fruição musical, importa por um lado distinguir a fruição musical individual e coletiva, ou seja, em contextos sociais, e por outro lado, as diferentes naturezas que esta fruição musical em contextos sociais assume, isto é, a fruição em contextos domésticos, com amigos, com colegas de trabalho, em espaços públicos etc.

Apesar do enorme potencial social que é reconhecido à música, a fruição musical acontece mais frequentemente em contextos individuais. É sozinhos, quer seja em casa, no carro ou no trabalho, que a maioria dos testemunhos recolhidos dizem ser mais frequente a sua fruição musical, embora, para alguns, isso não seja propriamente resultado de uma assumida opção pela fruição individual, mas sim resultado das contingências impostas pelos afazeres da vida. Para aqueles cuja fruição individual representa uma preferência, esta está muito associada e vem, em grande parte, no seguimento das justificações apontadas para a audição de música em contexto casa, ou seja, a privacidade, o sossego e a concentração.

Embora menos frequente, alguns entrevistados referem-se à preferência pela fruição musical coletiva, sobretudo com grupos de sociabilidade, de

onde se destacam os amigos e familiares, ou simplesmente a inserção em grandes massas de pessoas que constituem os públicos de espetáculos e concertos.

Os bares e discotecas são locais que também propiciam a fruição musical, nomeadamente, o consumo musical associado à diversão noturna que, por norma, acontece em ambiente de convívio entre grupos de sociabilidade, mas que também poderá acontecer individualmente.

Estes locais são frequentados predominantemente pela população mais jovem e estão profundamente ligados ao convívio e diversão noturna, onde a música faz parte integrante. O contexto música ao vivo é também dos mais referidos pelos entrevistados, assume diversas modalidades e contextos específicos de fruição dos quais adiante haverá oportunidade de referir.

No caso dos músicos e no que se refere concretamente à produção musical é em grupo que preferem desenvolver as suas performances musicais, e é neste contexto que dizem preferir usufruir da música. Mesmo aqueles que desenvolvem práticas musicais individuais, como é o caso dos organistas que atuam a solo, fazem questão de referir que é a tocar com amigos e em grupo que mais usufruem da música.

O Narciso é músico amador, organista que faz bailes populares, mas é em grupo que diz desfrutar mais da música.

"Gosto de tocar nos bailes, mas gosto ainda mais quando nos juntamos um grupo de amigos com vários instrumentos e tocamos em grupo, sai todo o tipo de música, tocamos tudo, é aí que mais desfruto da música." (Narciso)

Resumidamente, os entrevistados enquanto ouvintes privilegiam sobretudo a fruição musical individual na sua residência, local onde não existem outras interferências e a audição musical melhor resulta. Enquanto músicos, a fruição musical coletiva é mais destacada, muito por força do

resultado musical em grupo, ou seja, da conjugação de vários instrumentos no caso da maioria dos músicos profissionais, e no caso dos músicos amadores, a preferência pela fruição musical coletiva decorre ainda de fatores de sociabilidade e convívio.

3.5. Regularidade da Fruição Musical

A música faz, de facto, parte integrante da vida dos entrevistados. A comprová-lo está o tempo que a ela dispensam, e a regularidade com que a consomem ou dela usufruem. Neste sentido, em termos de regularidade na fruição musical dos entrevistados verificaram-se três principais tendências, consumos musicais assíduos, regulares, ou ocasionais.

Vinte e três dos cinquenta entrevistados são consumidores musicais assíduos, vinte e três consideram-se consumidores regulares, e apenas quatro dizem consumir música ocasionalmente.

Os consumidores assíduos são aqueles que têm um contacto diário e sistematicamente prolongado com a música, quer seja como ouvintes ou praticantes, ou seja, aqueles que de uma ou outra forma, diariamente se ligam várias horas à música. A maioria destes indivíduos são músicos ou estudantes de música, grande parte auferem rendimentos da música, seja como músicos profissionais ou amadores. Por isso, verifica-se uma forte presença da música no seu quotidiano, quer pela frequência do ensino, como pelo estudo ou prática musical que aquele implica.

O exemplo do Duarte permite ilustrar o subgrupo de entrevistados que são músicos profissionais, e que, justificam a assiduidade do seu consumo musical com a necessidade de praticar:

"Atualmente, tenho uma relação profissional com a música, sou

praticante, ouvinte, tudo isso. (...) A prática musical é diária, nós não podemos passar sem música, passo mais tempo a tocar. A música é como qualquer prática desportiva, uma semana sem tocar e nota-se logo, automaticamente se nota que as mãos já não mexem da mesma maneira. Se a pessoa não treina não toca, então, por mais que nós gostemos de ouvir e que audição seja algo que deveria ser primário em relação à música, porque a música é essencialmente isso, é para ser ouvida e apreciada, a prática requer muito, muito tempo.” (Duarte)

A Leonor é estudante de música no conservatório, aspirante a músico profissional, e tal como os restantes estudantes de música destaca os vários contextos enquanto consumidor musical assíduo:

“Ouço música todos os dias, tenho de tocar todos os dias, tenho aulas todos os dias, por isso a música está envolvida na minha vida todos os dias, é uma relação muito próxima. (...) Pratico música todos os dias, muitas horas. Nesta ultima fase por causa de exames e concertos começo de manhã cedo, paro à hora de almoço e depois volto até às onze da noite. (...) Ouço-me a mim quando estou a tocar, quando estou a almoçar ligo o MP3, ou então, quando estou a fazer alguma coisa sem ser tocar, a arrumar alguma coisa ou a tomar banho, é sempre com música.” (Leonor)

Embora menos frequente, existem também aqueles que, não sendo músicos são ouvintes assíduos, ou seja, mesmo fora do campo da produção o consumo musical pode ser assíduo para algumas pessoas enquanto ouvintes.

O Alexandre representa este tipo de consumidores assíduos de música, que sendo apenas ouvintes, é nesta condição que diariamente se ligam à música:

“A música está muito presente na minha vida. Não cheguei a ser praticante mas sou um ouvinte assíduo. Eu ouço música todos os

dias, começo logo pela manhã quando me levanto e termino antes de adormecer. Não consigo contabilizar com exatidão mas posso afirmar que ouço em média, pelo menos, três horas diárias.”
(Alexandre)

Os consumidores regulares são aqueles que, embora tenham uma ligação à música quase diária, não o fazem por sistema nem várias horas ao dia, é uma ligação que tem um caráter regular mas não assíduo.

Embora existam alguns entrevistados que são músicos amadores, a maioria destes indivíduos são apenas ouvintes, e os seus relatos podem sintetizar-se no exemplo do Vasco:

“Tenho uma boa relação com a música, não toco mas gostava de tocar e gosto muito de ouvir música, oiço frequentemente. Oiço quase todos os dias, o tempo é difícil de contabilizar porque há dias em que oiço mais.” (Vasco)

Menos frequentes, são os casos daqueles que mesmo sendo músicos, o consumo musical não se pode considerar assíduo. Trata-se de músicos amadores, que se dedicam regularmente à produção musical nos ensaios e atuações dos seus grupos, como é exemplo o Cristiano:

“A tocar é na banda às terças e sextas (...). Também gosto muito de ouvir música, gosto de ouvir as peças que estamos a ensaiar. Trabalho na construção civil e sempre que temos possibilidades ouvimos a rádio, gosto de ouvir música na rádio Renascença.”
(Cristiano)

Os consumidores ocasionais são aqueles mais desligados da música, aqueles cuja audição musical não é regular. Trata-se sobretudo de indivíduos com idades mais avançadas, que justificam a menor regularidade na audição musical com motivos laborais e de saúde:

“Ao fim de semana ouço os dias inteiros, durante a semana quando ando a trabalhar é raro, só à noite quando vejo a televisão.” (Nuno)

"Em casa havia sempre música, fazíamos aqui grandes concertos. (...) agora ouço música mas já não é aquela coisa, a saúde não me deixa, é ocasionalmente, até porque não tenho aparelhagem em condições, não é grande coisa, é baratucha." (Josefa)

3.6. Eventos Musicais

Outra modalidade de fruição musical passa pela frequência de eventos musicais. São muito diversos os eventos dos quais a música faz parte integrante, em alguns a música aparece em primeiro plano, como é o caso dos concertos, noutros, apesar da música ser o fator central, não constitui o único foco de atenção, como é o caso dos festivais de música, e dos bailes populares. Existe ainda aquele tipo de eventos em que a música surge como mero adereço ou como meio animador do evento, é o caso das mais diversificadas feiras, festas, romarias e outros festejos.

A maioria dos entrevistados (trinta e dois) são frequentadores ocasionais de eventos musicais, cinco fazem-no regularmente, e treze são frequentadores assíduos.

"Gostava de ir mais...", "vou quando tenho possibilidades...", "às vezes não tenho disponibilidade ou dinheiro...", "gostava de voltar a ver mais música ao vivo...", "gosto mas nem sempre se proporciona...", "sempre que posso tento ir...", são algumas das ideias repetidas que justificam por falta de recursos, principalmente tempo e dinheiro, a menor regularidade na frequência destes eventos.

Quanto ao tipo de eventos frequentados, vinte e nove preferem os eventos musicais do tipo festas, nomeadamente, espetáculos e bailes realizados em feiras, exposições e festas populares; doze preferem os eventos do tipo

concertos, nomeadamente, concertos de música clássica em igrejas, academias de música, e noutras salas da capital como a Gulbenkian ou o Centro Cultural de Belém; nove preferem frequentar festivais, principalmente, os festivais de verão realizados em Portugal.

As festas populares, os bailes e os espetáculos musicais constituem os eventos musicais mais transversais à generalidade dos entrevistados. São eventos frequentados por pessoas com grande heterogeneidade em termos de características sociais, nomeadamente, género, idade ou pertença social.

Os concertos são frequentados por um público bem mais específico e socialmente homogéneo: são maioritariamente indivíduos menos jovens (apenas quatro com idade inferior a quarenta anos), com origens e pertenças sociais mais favorecidas, com níveis superiores de escolaridade, que são músicos. Trata-se, portanto, de indivíduos supostamente mais dotados de recursos culturais e financeiros, que certamente lhes dão acesso a outro tipo de oportunidades.

Os festivais são eventos musicais preferidos sobretudo pelos jovens. Apesar de acentuadamente juvenis também são frequentados por pessoas com outras características sociais. É de salientar esta transversalidade social associada aos festivais, com tudo o que isso compreende em termos de dinâmicas sociais, particularmente mediatizadas como imagem de “marca” da própria juvenilidade.

3.7. Grupos de Sociabilidade

Outro dos aspetos que se revelou muito estruturante dos gostos e disposições musicais diz respeito aos grupos de sociabilidade,

designadamente grupos de amigos, grupos musicais, associações culturais e desportivas, grupos de trabalho, companheiros do serviço militar, companheiros de faculdade, e outros grupos de pessoas conhecidas em diversos contextos.

Para uma maioria significativa dos testemunhos recolhidos (72%), os grupos de sociabilidade revelaram-se relativamente influentes na estruturação das suas disposições musicais, sendo pouco ou nada influentes para os restantes entrevistados (28%).

A influência dos grupos de sociabilidade na construção das disposições e gostos musicais, faz-se sentir logo na fase da infância ou início da adolescência pela via dos amigos.

Os testemunhos que seguidamente se apresentam representam diferentes circunstâncias, em tempos também diferentes, nos quais a influência dos amigos se fez sentir na construção das disposições musicais destas pessoas:

“Eu comecei a aprender com um amigo meu, foi ele que ensinou a tocar guitarra. Conheci-o na escola, ele cantava. Eu nunca lhe disse nada porque sempre fui muito envergonhada, mandei-lhe uma mensagem na internet e ele começou a meter conversa, disse-lhe que gostava de aprender a tocar guitarra e ele foi-me ajudando, passou-me músicas, ensinou-me acordes, e foi por aí que começou o meu gosto pela música.” (Ofélia)

“Comecei a gostar de música na altura da escola primária, quando fiquei em casa dos meus avós e juntávamos um grupo de miúdas amigas e íamos para a casa da minha prima que tinha uma grafonola e discos antigos, nós dançávamos ao som dessa grafonola. Depois aprendi a dançar com uma amiga que morava perto da minha avó ao som das músicas dos discos pedidos, que era Nelson Ned, Roberto Carlos e esses brasileiros.” (Juliana)

A influência dos grupos de sociabilidade na atualização das disposições e

gostos musicais, embora aconteça sobretudo através dos amigos, também surge através de outro tipo de grupos sociais influentes, como é o caso das associações culturais e desportivas, dos companheiros de escola ou faculdade, de companheiros de trabalho, ou até mesmo de grupos de sociabilidade que surgem em contextos diversos, como é exemplo o testemunho do Paulo que inesperadamente viu alterar as suas disposições musicais por força do conhecimento e posterior contacto com um grupo musical.

“Conheci um grupo de Estremoz que se chamava Ascaliás, já foi com uns vinte anos, foi outra mudança valente, porque foi numa direção que era desconhecida, o rock jazz, que era uma coisa mais americana. Estes rapazes iam à Suíça, e não sei para onde, ver os grupos a tocar, e treinavam horas e horas em Estremoz. De repente, um amigo meu abre um estúdio aqui em Évora, e eles aparecem lá a gravar, nós não queríamos acreditar. (...) isto até deu uma loja de música que era os Mercadores de Música, vendíamos cd's, aparelhagens, tudo... isso aconteceu tudo a partir do conhecimento dessas pessoas, começamos a escrever para uma revista a nível nacional, abriram-se uma série de portas.” (Paulo)

No caso da Fernanda a influência dos grupos de sociabilidade nas suas disposições musicais, manifestou-se através de um grupo musical e de uma associação cultural, que lhes deram a conhecer outros estilos musicais e outras formas de fruição musical.

“... a música popular portuguesa esteve presente na minha vida porque fiz parte de um grupo que era o Arco da Velha, sempre associei a música ao gostar de cantar em grupo, eu gosto do convívio com as pessoas.(...) As músicas do mundo foi há pouco tempo, comecei a ouvir há dez anos quando comecei a ir à associação Pé de Chumbo, uma associação que promove a música e a dança, comecei a ir a bailes e a gostar desse tipo de música.” (Fernanda)

O Luís e o Alexandre adicionaram novos gostos musicais por influência de companheiros de equipa de futebol e companheiros de faculdade.

"Entretanto comecei a gostar de hip pop quando comecei a jogar futebol, porque o pessoal ouvia na carrinha e comecei a captar algumas mensagens que mandavam e a procurar as músicas no you tube." (Luís)

"O jazz surgiu enquanto frequentava a faculdade através de dois colegas de turma, eles eram fanáticos por jazz e eu como os acompanhava bastante fui obrigado a ouvir muito jazz também, mas nunca me incomodou, pelo contrário, foi um estilo de música que rapidamente assimilei e que me passou a acompanhar até aos dias de hoje." (Alexandre)

Outro caso em que se verificou a influência dos grupos de sociabilidade na construção das disposições e gostos musicais, aconteceu pela via de companheiros do serviço militar. São vários os relatos que mencionam o papel relevante que o convívio decorrente do serviço militar teve, nomeadamente no que concerne ao conhecimento de novos estilos musicais.

O testemunho do Pedro demonstra a importância do serviço militar na construção do seu gosto pela música:

"Na tropa encontrei dois rapazes alentejanos que cantavam fado, eles à noite punham-se a cantar, e eu se não era dos primeiros era dos segundos a pôr-me lá em cima das camas, porque ali é que se cantava, nas casernas, foi a partir daí que eu comecei a ter gosto pela música e pelo fado." (Pedro)

Como atrás se constata, a interação social é, pois, outro dos fatores determinantes na construção e atualização das disposições e gostos musicais. A referência ao "outro" ou aos "outros" é uma constante nos testemunhos recolhidos.

Um primeiro ponto a referir diz respeito à influência da interação social numa fase inicial da construção das disposições musicais, mais concretamente, na fase que antecede a aprendizagem da música. A interação com pessoas ligadas à música demonstra ser um dos fatores que desperta a curiosidade pela aprendizagem musical, e por isso se torna determinante.

Veja-se o exemplo do Paulo, que hoje é músico profissional e professor de música e ilustra bem a importância da interação social na construção do seu percurso profissional.

"A interação foi muito importante, estou a lembrar-me do sapateiro que morava por baixo de mim que tocava contrabaixo e andava na banda, outro que morava em frente tocava clarinete, portanto alguns dos meus vizinhos já eram músicos, eu ouvia-os a tocar, depois fui aprender música para o barbeiro que também tocava, portanto, essa ligação foi muito importante." (Paulo)

Apesar de influência da interação social na fase da sua construção, é numa fase posterior de atualização das disposições que a influência da interação social mais se manifesta. Esta influência manifesta-se ao nível dos amantes e praticantes e da sua relação com os públicos. Facilmente se percebe que a importância da relação entre músico e públicos interfere e condiciona o comportamento destes músicos, especialmente no que respeita à presença em palco e às escolhas musicais a executar.

Os testemunhos que se seguem são demonstrativos da importância que os músicos atribuem à interação com o público:

"Eu acabo por mudar um pouco o meu gosto musical devido aos outros. Porquê? Porque eu toco para os outros, eu toco para o público, então eu tenho de tocar aquilo que eles gostam de ouvir." (Andreia)

"Eu gosto de todo o tipo de música, e como interprete acho que

devemos ter uma certa versatilidade porque não sabemos que tipo de público vamos esperar. É bom que o artista mostre qual é o seu género, mas é importante saber tocar mais alguma coisinha para diversão das pessoas que estão a ouvir. Às vezes há muitas pessoas que pedem para tocar isto ou aquilo. O facto de ver os outros a divertirem-se acaba por influenciar aquilo que estou a fazer." (Hélder)

"...às vezes a gente toca aquilo que as pessoas gostam, como músico tenho de dar às pessoas aquilo que elas gostam de ouvir, e às vezes não toco aquilo que eu pessoalmente gosto." (Francisco)

Noutra perspetiva, a interação social também é influente para a generalidade das pessoas no que respeita à construção e atualização dos seus gostos pelos diversos géneros musicais. É recorrente a referência à interação na difusão de géneros musicais, quer seja através de contactos pessoais, quer seja através das novas tecnologias, nomeadamente a difusão musical através da internet:

"A interação é determinante porque de acordo com os contactos que vamos tendo e com os gostos dos outros com quem interagimos, por vezes, vamos tomando conhecimento de novas tendências musicais e vamos formando o nosso próprio gosto. São as oportunidades que nós temos de conhecer pessoas diferentes com gostos diferentes que nos vêm enriquecer o nosso conhecimento." (Ana)

"Eu acho que o papel dos outros é mesmo difundir os outros estilos, porque eu ouço música clássica e o meu amigo ouve rock, eu digo-lhe para ir ouvir a obra do compositor x, e ele diz-me para ouvir aquela música da banda x, é assim que se difundem os vários estilos, as várias bandas e os compositores mais antigos. A interação das pessoas é mesmo muito importante e é algo que não deve ser evitado, porque o mundo não vai ruir se eu ficar no meu cantinho a ouvir música clássica e o meu amigo ficar no seu cantinho a ouvir

música rock, mas essa interação faz difundir mais os estilos.” (Raúl)

“A interação social foi importante, sem os meus pais não teria tido acesso à música que eles ouviam, sem aquele meu amigo que me falou nos Sex Pistols eu nunca teria ouvido ou sequer procurado aquela banda. Hoje em dia os meios em que procuro não são de uma influência direta com os outros locais, mas com os outros a um nível mais extenso, mais incógnito. Quando o serviço do you tube sugere uma play list a partir de uma música que nós escolhemos, por vezes surgem coisas que nós não conhecemos e que são novas e interessantes, não sei se é um computador que escolhe se são grupos de pessoas que sistematicamente escolhem outras músicas para ouvir depois daquela que eu escolhi, mas vou tendo sugestões e os outros, de facto, influenciam essas sugestões.” (Vasco)

Os testemunhos recolhidos contêm uma exceção que importa não elidir. A Matilde é ouvinte e refere manifestamente que o seu gosto musical não recebeu qualquer influência da interação social. Embora reconheça a capacidade influenciável da interação entre as pessoas, justifica a sua excecionalidade pela sua própria singularidade, e pela capacidade que reconhece à música em afastar as pessoas.

“Eu acho que a música faz parte da identidade das pessoas, e isso tem muito a ver com a nossa rede, com aqueles que estão à nossa volta, mas no meu caso não me vejo assim, eu sempre fui uma pessoa muito eu. Posso estar com uma pessoa que ouve um estilo de música que eu não gosto, mas se tiver de ouvir eu ouço. A música pode também distanciar pessoas, pelos grupos, pelas diferenças de identidade. No meu grupo de amigos em convívio surge sempre música, mas não é nada que tenha tido influência no meu gosto musical.” (Matilde)

Merece ainda referência a relação recíproca constatada entre a interação social e a música. Se não restam dúvidas da capacidade estruturante da

interação nos gostos e disposições musicais, também não pode deixar de se referir a capacidade estruturante da música na interação social. Esta influência da música na interação entre as pessoas acontece nos mais variados contextos, nomeadamente, em encontros, convívios, e atividades de grupo:

"A música é universal, liga muito as pessoas. Eu ouvia e procurava músicas para depois poder dizer que tinha ouvido aquela música e partilhar para ter várias opiniões sobre essa música. Isso foi variando, fui deixando de ouvir umas músicas para ouvir outros géneros e passei a falar com outras pessoas, outro tipo de pessoas que nunca imaginava que poderia ter algum tipo de conversa." (Ofélia)

"Por exemplo nos festivais é a música que nos junta, é um grupo de amigos que tem um gosto em comum, que é o da música e daqueles artistas em particular. O meu grupo de amigos foi unido desde a altura dos festivais e dura até agora, nós já sabemos, todos os anos está marcado na agenda e todos os anos o meu grupo social de amigos vai ao encontro dos mesmos sítios nos festivais e concertos, as nossas férias são programadas em função disso." (Carina)

"No grupo alentejano em que canto criou-se uma certa amizade, em que o elo de ligação foi a música. Aquele grupo de pessoas convive muito bem e no fundo, foi através da música que aquele grupo se juntou e se uniu. Se eu já gostava da música esta interação veio contribuir para gostar ainda mais." (Juliana)

"Quando tive a banda para além dos ensaios que eram uma componente de encontro social, havia a interação com o público, por as pessoas a cantar essas músicas. Continuo a gostar imenso de fazer isso, quando se proporciona também gosto de provocar isso de usar uma coisa que se chama de Harmonic Temple, que é criar várias vozes, quando temos um grupo fazemos um pouco isso, quando se

cria uma polifonia em grupo e está harmonizada, é das coisas mais bonitas que pode acontecer." (Rosalina)

Resumidamente, os grupos de sociabilidade e a interação social que daí ocorre, revelam-se particularmente estruturantes, não só na fase de construção das disposições musicais, como também numa fase posterior de atualização destas mesmas disposições, especialmente no que respeita ao conhecimento e transmissão de gostos por novos estilos musicais. Vale a pena notar que as constatações atrás referidas vêm ao encontro de uma das hipóteses em estudo que prevê a influência das redes de sociabilidade na construção das disposições musicais.

As disposições musicais constroem-se, desenvolvem-se e atualizam-se a partir de uma série de competências que se adquirem através da aprendizagem e da prática musical, e de uma série de contextos de fruição musical, dos quais se destacam a presença da música no seio familiar, especialmente quando se trata de ambientes familiares melómanos.

As disposições musicais começam a construir-se para alguns, logo na fase da socialização primária através do contacto com a música fomentado por familiares, e para outros numa fase mais avançada da socialização, principalmente nas escolas, com amigos ou com grupos de sociabilidade.

As origens e pertenças sociais das pessoas, bem como os seus níveis de escolaridade, revelaram-se influentes, não só na fase de construção, como também numa fase de desenvolvimento e atualização das disposições musicais, na medida em que, destas características sociais dependem, entre outras, a existência de música nos contextos familiares, o acesso à aprendizagem e prática musical, bem como distintas formas de fruição musical, fatores absolutamente estruturantes das disposições musicais.

3.8. Outros Aspectos Relevantes na Construção e Atualização das Disposições Musicais

As características sociais das pessoas, os contextos familiares, a socialização, a aprendizagem e produção musical, os grupos de sociabilidade e conseqüente interação social, são aspectos que estruturam os gostos e disposições musicais.

Embora sejam estes os aspectos mais frequentes e mais aferidos na maioria dos entrevistados, e por isso, os mais estruturantes dos gostos e disposições musicais, outros existem, que embora menos frequentes ou até mesmo particulares importa igualmente não deixar de mencionar, porque a análise sociológica não se deve esgotar na análise das regularidades e tendências dado que os aspectos mais singulares também fazem parte da realidade social.

Neste sentido, existe uma série de aspectos que se revelaram estruturantes, sobretudo na atualização das disposições musicais, e que por isso importa dar conta.

A passagem por outros países e conseqüente contacto com outras culturas e outro desenvolvimento, é um dos aspectos que se revelou estruturante na atualização das disposições musicais de algumas pessoas.

A Josefa foi emigrante em Angola e na Suíça, o seu testemunho é bem revelador da influência que a passagem pelo estrangeiro, e conseqüente contacto com outras culturas teve na construção e atualização dos seus gostos e disposições musicais.

“Em Angola liguei-me muito à música de Angola, havia lá os ‘catecos’ que é uma dança deles, aquilo eu não perdia por nada deste mundo, era excepcional. Depois fui para a Suíça e comecei a frequentar um meio social que aqui obviamente não tinha, e isso abriu-me os horizontes, abriu-me as portas e tive a possibilidade de

ir a concertos bons, por exemplo os cinquenta anos da Amália com o grupo de bailado da Gulbenkian, aquilo eram coisas fabulosas que eu tinha acesso. Essa ida para a Suíça permitiu-me o contacto com outro tipo de música, que era aquilo que eu deveria gostar mas que aqui não tinha acesso, comecei a ouvir mais. Na Suíça toda a gente toca piano, é raro entrar numa casa que não tenha um piano, foi lá que a minha filha comprou um piano e começou a tocar, e eu comecei a ouvir Bach, comecei a ir com a minha filha ao conservatório, a absorver e a gostar mais." (Josefa)

Mesmo em passagens menos duradouras por outros países, a influência na estruturação dos gostos musicais é bem visível, como demonstra o testemunho do Vasco que com três passagens temporárias por outros países, o contacto com outras culturas musicais foi alterando e atualizando os seus gostos musicais.

"Aos dezassete anos fui para os estados unidos um ano, e aí entrou muito o rock alternativo de noventa e cinco, desde os 'offspring' e uma data de bandas de guitarrada. (...) Tive três anos em Inglaterra e aí tive muitas saudades de Portugal, comecei a ouvir muita música portuguesa, fiz uma espécie de recauchutagem e comecei a ouvir os Xutos & Pontapés, Quinta do Bil, esses grupos, gostava muito e fazia-me falta. (...) Em determinada altura da minha vida estive na Alemanha e lá eles ouviam muito o hip pop e rap alemão, eles não importam muito, e nessa altura aprendi também a gostar disso." (Vasco)

Outro aspeto que é repetido por vários entrevistados diz respeito à influência das relações amorosas na atualização dos gostos musicais. O contacto mais intenso com o namorado, esposo, companheiro de relação, acaba por potenciar a partilha dos gostos musicais, nomeadamente a preferência por determinado género musical, ou pela frequência de determinado tipo de evento musical, e assim influenciar reciprocamente os

gostos e disposições musicais do casal.

No caso da Ana após o casamento e por influência do seu marido adicionou o gosto pela música jazz.

"Depois de casar ouvíamos de facto mais jazz, era jazz de manhã à noite em casa porque casei com o meu marido que gostava muito de jazz, tinha aquela grande paixão pelo jazz, e nós em casa ouvíamos muito..." (Ana)

No caso da Carina o namoro não só lhes permitiu o gosto pelo fado, como também lhes promoveu a frequência de casas de fado.

"A relação com o fado veio quando eu comecei a namorar, nós gostávamos de ir jantar às casas de fado. A primeira vez que fui pensava que ia ser uma coisa horrível e adorei, a partir daí comecei a ouvir frequentemente. Nós decidimos arriscar, fomos pelo jantar e foi numa casa de fado em Alfama porque eu sou de Lisboa, quando dei por mim já estava mais atenta à música do que propriamente ao jantar, estava a gostar imenso, e a partir daí tornou-se um hábito irmos às casas de fado." (Carina)

Os gostos distinguem e vulgarizam as pessoas, e o gosto musical não foge à regra, daí ser também frequente nos relatos dos entrevistados, a influência que estes dois fatores opostos, distinção e vulgaridade detêm na construção e atualização das disposições musicais. A referência à influência destes fatores acontece sobretudo nos jovens e constrói-se especialmente em contexto escolar.

O Jacob é um exemplo de adesão ao gosto vulgar, ouvia aquilo que os outros ouviam.

"Na altura do quinto ano foi quando tudo começou, os meus amigos tinham música, arranjaram um MP3 e íamos ouvindo entre todos, na altura era as músicas de hip pop e coisas assim, é um estilo que eu até não desgosto mas ouvia por influência, como eles estavam

sempre a ouvir aquilo eu ouvia também." (Jacob)

Já o Duarte é um exemplo de adesão ao gosto distinto, destacando a influência da música na construção da identidade dos próprios grupos de sociabilidade.

"Na escola onde eu andava havia umas certas divisões consoante os seus gostos artísticos, uns gostavam do bailarico com o cante, nós lá para outro lado éramos os escorraçados da escola, chamavam-nos os góticos, os mitras. Havia lá o dito canto dos betos em que a música não era tema, era só cavalos, enfim, cada grupo tinha a sua riqueza e as suas características. Aí desenvolveu-se então o metal, como sendo não só um estilo que me aprazia, mas também quase como algo que nos caracterizava e ganhou bastante força ai, hoje em dia o metal não só é nostalgia como é talvez o futuro, é algo potente que eu gosto, contrasta precisamente com a tranquilidade do clássico."
(Duarte)

Importa também dar conta de uma série de particularidades que, de alguma forma, acabam por influenciar determinantemente a construção e atualização dos gostos e disposições musicais, e demonstram que a estruturação e atualização destes mesmos gostos e disposições acontecem por uma multiplicidade de aspetos, alguns muito particulares e até mesmo insólitos. Trata-se, por exemplo, de determinados gestos, como a oferta de um disco ou de um CD, da participação em determinados eventos musicais, ou a frequência de determinados espaços, ou até mesmo de um simples momento, como bem ilustra o exemplo do Arnaldo que após uma simples saída de casa, e inesperadamente, se tornou aprendiz de música e posteriormente músico.

"Quando tinha dez anos estava em casa e a minha mãe mandou-me deitar o lixo fora, estava lá um senhor que me perguntou a idade e em que classe andava na escola, e depois perguntou-me se eu queria ir para a música, eu disse-lhe que não queria ir cantar, mas ele disse

que não era para cantar mas sim aprender a tocar um instrumento. Disse-lhe que ia falar com a minha mãe e depois de falar marcamos um encontro com o senhor que nos apresentou ao mestre, e foi assim que eu comecei." (Arnaldo)

Uma referência frequentemente abordada pelos entrevistados diz respeito às questões genéticas, argumento que constitui uma das formas mais vulgares de naturalizar aquilo que é social, ou que compreende uma forte componente social.

Importa por isso dar conta que a construção do gosto pela música é também atribuído a fatores genéticos. Frases do tipo: “eu acho que o gosto nasce também com a pessoa”, “a música é uma coisa que me está no sangue”, “eu se calhar apanhei esse gene de família”, “acho que foi uma coisa que nasceu comigo”, são algumas das ideias que remetem a construção do gosto musical para fatores de influência genética.

4. Importância Relativa da Música no Contexto da Fruição Musical

4.1. Papel da Música no Contexto da Fruição Musical

As pessoas consomem música, importa por isso perceber o papel ou função que a música desempenha no contexto desta fruição, seja ela, mais ou menos regular ou mais ou menos intensa.

Para alguns, especialmente para os músicos profissionais, a música assume o papel principal do contexto da fruição, chegando mesmo a recusar que a música desempenhe um papel secundário, como testemunha o José:

“...o facto de ser músico profissional e o facto de gostar de música e ouvir música como uma arte que tem um discurso, que tem alguma coisa que comunica mesmo e não apenas uma espécie de pano de fundo, faz com que eu prefira ouvir ou não ouvir, e não ter música constantemente a decorrer como pano de fundo.” (José)

Para outros, por norma apenas ouvintes, a música não assume este papel principal, desempenha um papel secundário, a sua presença funciona como complemento de um outro qualquer afazer, como exemplifica o testemunho do Paulino:

“Sim, ouço música todos os dias. Venho muitas vezes a pé para a universidade, ainda são três quilómetros, aproveito e ouço música para o tempo passar melhor, quando estou em casa a trabalhar e estudar ouço, até para fazer um pouco daquela música ambiente para descontraír.” (Paulino)

Noutros casos, a música pode servir simplesmente como adereço dos mais variados contextos, tornando o seu papel muito mais secundarizado, conforme demonstra o testemunho da Mafalda:

"A música está presente na minha vida todos os dias, cantando, a lavar, a passar, a pintar, a cozer, tudo, a música está sempre comigo." (Mafalda)

No que respeita à autenticidade musical, de uma forma global, a maioria dos entrevistados valoriza a música ao vivo no contexto da fruição musical. Embora a audição musical destas pessoas passe sobretudo pela música gravada, contudo, alguns não deixam de manifestar a preferência pela audição musical ao vivo.

Os músicos são aqueles que mais valorizam as prestações musicais ao vivo, nomeadamente os músicos profissionais que concentram a máxima atenção na performance musical que estão a assistir, como demonstra a reflexão do Filipe.

"No carro não ouço, porque no carro vamos concentrados em algo que não a música, sendo eu músico a música não é algo que passe por mim apenas, é algo que me absorve, começo a imaginar aquilo que ela me transmite, portanto não é muito bom conduzir a ouvir música. Onde eu prefiro são as casas de concerto, (...) a música não é uma experiência que se possa partilhar, poderá partilhar-se numa conversa pós-concerto, durante o concerto a pessoa tem apenas uma interação com o que ouve, isto é, aquilo é a banda sonora de algo que cresce em nós, não há espaço para interações." (Filipe)

Existem também os músicos que embora valorizem as prestações musicais ao vivo, acabam por ouvir mais música gravada, por impossibilidade de aceder a concertos ao vivo. Para além das questões financeiras, falam também da pouca oferta deste tipo de eventos musicais ao vivo que, por um lado preenchem os seus gostos em termos de géneros e intérpretes musicais, e por outro lado aconteçam nas localidades onde habitam ou perto destas.

O testemunho do Custódio é ilustrativo dos discursos destes entrevistados.

"Eu gosto de ouvir a música ao vivo mas como não há possibilidade de andar atrás dos grupos para aqui e para além, ouço em casa."
(Custódio)

Para a globalidade dos ouvintes embora valorizem a audição ocasional de música ao vivo, a preferência passa sobretudo pela música gravada. Justificam esta valorização da audição de música gravada em detrimento da música ao vivo, pelo fato de escolherem o tipo de música que ouvem, os locais e suportes onde ouvem, ou seja, para estas pessoas a autenticidade musical não é de todo valorizada.

"Prefiro ouvir música gravada em casa, porque é assim que consigo apreciar melhor a música, porque estou mais calmo, mais sossegado, e consigo perceber melhor a mensagem, o que aquela música me está a passar para mim, por isso em casa é onde gosto mais. Se estiver num concerto em que esteja concentrado também, mas ouvir música, é em casa na aparelhagem." (Romeu)

No que respeita ao conteúdo musical propriamente dito e às suas componentes performativas, nomeadamente letra, ritmo, melodia e interpretação, no geral os entrevistados valorizam estas componentes consoante a relação que têm com a música e consoante os seus conhecimentos e formação musicais.

Os músicos e os ouvintes que têm uma relação mais intensa com a música, e de uma forma geral aqueles que tiveram uma formação musical mais evoluída, são por norma, aqueles que valorizam as componentes performativas da música no seu conjunto e em articulação umas com as outras, aquilo a que denominam de harmonia.

O Paulo é professor de música e o seu testemunho retrata o pensamento da globalidade dos entrevistados que se relacionam mais intensamente com a música.

“A música tem três componentes muito importantes que é o ritmo, a harmonia e a melodia, é difícil estar a dizer o que é mais importante. Acho que a harmonia é o que nos comove mais, não é a técnica que nos faz chorar e emocionar, é a alma, e a alma vem de um conjunto de coisas que nós chamamos harmonia que é a sobreposição de sons.” (Paulo)

A maioria daqueles que têm uma relação menos intensa com a música, que não têm conhecimentos musicais ou estes conhecimentos são muito incipientes, por norma, valorizam uma componente performativa da música em detrimento do seu conjunto.

A letra foi a componente mais referida pelos entrevistados conforme ilustra o testemunho do João, um ouvinte de música ocasional.

“O que me desperta mais é a letra, uma letra bem feita, bem concebida, sentimental, uma letra que tenha uma finalidade, gosto de ouvir uma canção que seja destinada a qualquer coisa.” (João)

Embora sejam casos excepcionais, existem ainda aqueles que mantêm com a música uma relação mais distante, sem que tenham frequentado qualquer tipo de ensino musical. Nestes casos o papel que a música desempenha no contexto da sua fruição musical é sobretudo de companhia, algo que está presente e acompanha as pessoas naquele momento.

O Nuno é ouvinte, e embora a música o acompanhe com alguma regularidade este não a valoriza pelas suas componentes performativas mas antes pela companhia que lhe faz.

“A música é só para estar a ouvir aquele barulho, tanto me faz, não ligo a essas coisas dos ritmos e das letras.” (Nuno)

Outro aspeto que interessa perceber respeita à conceção que os entrevistados têm sobre a fruição musical. Como se referiu no capítulo anterior, a fruição musical é um conceito abrangente que alberga todo o

tipo de relação com a música, quer seja uma relação mais direta, quer seja uma relação mais indireta.

Dentro de uma série de dimensões possíveis importa perceber, por um lado, a tendência unidimensional da fruição musical, ou seja, quando a conceção da fruição musical passa exclusivamente pelo conteúdo musical transmitido, e por outro lado, a tendência multidimensional da fruição musical, ou seja, quando a conceção da fruição musical passa pela associação do conteúdo musical a uma diversidade de fatores e contextos.

Uma distinção clara parece operar-se entre a conceção de fruição musical dos amantes de música que também são praticantes e aqueles que se limitam ao consumo musical.

Os músicos colocam o enfoque da sua fruição no ato da produção musical. A maioria destes são perentórios em afirmar que, o ponto mais alto e aquele que lhes dá mais prazer, é o momento da produção e criação musical, ou seja, é enquanto estão a tocar que mais estão a fruir da música. Associam esta fruição ao prazer que têm em evoluir enquanto músicos, ao prazer em divulgar a música, ao prazer em estar em cima de palco e interagir com o público, e alguns chegam mesmo a referir níveis de prazer que os transporta a outros mundos:

"A música embrulha-me, fico embrulhado que nem te vejo. Se eu estiver concentrado a tocar uma música, só vivo eu, mais ninguém, eu não estou vendo mais ninguém à minha volta. Quando me dá o 'click' e estou entranhado, estou a viver sozinho noutra galáxia."
(Carlos)

Bem diferente é a conceção dos ouvintes que, de uma forma geral, associam a fruição musical a diversos fatores e contextos, nomeadamente, a um estado de bem geral que melhora significativamente o bem-estar das pessoas, e a momentos mais extrovertidos associados à distração, alegria, companhia e até mesmo de alusão à vida.

Por exemplo para a Andreia fruir da música é associá-la a determinados contextos:

"Fruir da música é estar a ouvir um bom som, e apetecer-me beber uma bebida porque aquela música faz-me pensar naquela praia ou naquele sítio, naquela pessoa. Cada música felizmente ou infelizmente faz-me lembrar um momento, um lugar, uma ocasião, até mesmo uma coisa que tu nunca viveste mas imaginas, é assim que eu tiro prazer da música." (Andreia)

Sinteticamente, a maioria dos músicos destaca o caráter mais unidimensional da fruição musical, concentrando a sua atenção no conteúdo musical, enquanto a maioria dos ouvintes destaca a conceção multidimensional da fruição musical, isto é, disfrutam da música enquanto elemento associado a outros fatores.

4.2. Preferências Musicais

Globalmente os entrevistados podem considerar-se ecléticos no que concerne aos seus gostos em termos de géneros musicais. Embora uns mais que outros, todos se consideram plurais quanto aos gostos musicais e dizem consumir mais que um único género musical.

Só para se ter ideia, e sem qualquer preocupação classificatória em termos de géneros, subgéneros, ou derivações musicais, foram referidas pelos entrevistados cerca de vinte denominações de estilos musicais ouvidos pelos entrevistados.

Ainda que ativando uma diversidade de gostos musicais, quase todos identificaram as suas principais tendências e preferências por determinado género ou géneros musicais, sendo que, apenas um entrevistado se

considerou muito eclético e não se identificou com qualquer género musical.

Conforme se pode ver no Quadro 6 as preferências dos entrevistados distribuem-se por nove géneros musicais, sendo a música clássica, o *rock*, o *pop* e a música tradicional alentejana os géneros musicais preferidos por maior número de entrevistados, e em sentido oposto, o *jazz*, o *blues* e o fado os géneros musicais preferidos por menor número de entrevistados.

Vale a pena abrir um parêntese para referir que a grande maioria dos entrevistados reside e é natural do Alentejo, fator que influi determinantemente no número de preferências pela música tradicional alentejana.

Quadro 6 Distribuição dos entrevistados por gostos musicais

Géneros musicais	Nº	%
Clássica	11	22
<i>Blues</i>	2	4
<i>Jazz</i>	1	2
<i>Pop</i>	7	14
<i>Rock</i>	8	16
Popular/ligeira portuguesa	6	12
Fado	2	4
Música tradicional alentejana	7	14
Músicas do mundo	5	10
Todos os géneros	1	2

N-50

Fonte: própria

As preferências musicais dos entrevistados agrupam-se globalmente em quatro grandes tendências, as quais englobam gostos por determinados géneros musicais.

As características sociais e respetivos contextos familiares dos entrevistados, e os respectivos contextos de fruição musical e de desenvolvimento do gosto pela música, foram as principais dimensões tidas em conta na análise das preferências musicais destas pessoas.

Com esta análise procurou-se aferir, por um lado, os perfis dos fruidores musicais, a homogeneidade interna de cada grupo considerado, e as suas particularidades diferenciadoras dos restantes, e por outro lado, alguns aspetos transversais aos grupos.

Uma primeira grande tendência verificada diz respeito às preferências por géneros musicais menos populares, mais elitistas, mais singulares, que carecem de um envolvimento e conhecimento musical mais profundos, como é o caso da música clássica, do *jazz* e do *blues*. As preferências por esta área musical verificaram-se em três grupos distintos, aqueles que são amantes da música clássica e aqueles que preferem o *blues* e o *jazz*.

Os onze amantes da música clássica constituem um grupo que se pode considerar relativamente homogéneo no que respeita às origens sociais, pertenças sociais e níveis de escolaridade dos seus elementos, bem como a uma série de aspetos diretamente relacionados com a música. Relativamente ao género e idade verifica-se alguma transversalidade no grupo, ou seja, homens e mulheres de várias idades.

No plano das origens sociais, tendo por base as categorias socioprofissionais dos pais existem, um elemento proveniente da classe dos empresários, dirigentes e profissionais liberais, três da pequena burguesia intelectual e científica, três da pequena burguesia técnica e de enquadramento intermédio, dois de empregados executantes, e dois provenientes da classe social operária.

Neste grupo verificou-se alguma mobilidade social, nomeadamente, uma trajetória social descendente da pequena burguesia intelectual e científica para a pequena burguesia técnica e de enquadramento intermédio, e três

trajetórias sociais ascendentes, uma dos operários para os empregados executantes, uma dos operários para os empresários, dirigentes e profissionais liberais, e outra da pequena burguesia intelectual e científica para os empresários, dirigentes e profissionais liberais, não considerados para efeitos de mobilidade social os três estudantes que fazem parte deste grupo.

Desta forma, em termos de pertenças sociais o grupo dos amantes da música clássica é constituído por duas pertenças à categoria dos empresários, dirigentes e profissionais liberais, duas pertenças à pequena burguesia intelectual e científica, quatro pertenças à pequena burguesia técnica e de enquadramento intermédio, e três pertenças aos empregados executantes.

Embora não se possam considerar origens e pertenças sociais totalmente homogéneas, poder-se-á estabelecer uma relativa associação entre o grupo dos amantes de música clássica e origens e pertenças sociais mais favorecidas. Está-se perante um conjunto de pessoas pertencentes à classe média e às classes mais favorecidas, o que pressupõe uma maior disponibilidade de recursos económicos, culturais e sociais, que certamente se refletem e justificam um maior acesso destes indivíduos aos bens culturais, e no caso em concreto, a uma parte do campo musical menos acessível à generalidade das pessoas.

Grande parte da homogeneidade deste grupo acontece, nos aspetos que estão mais diretamente relacionados com o campo musical propriamente dito.

Começando pela relação com a música nos respetivos contextos familiares, verifica-se que a maioria dos elementos deste grupo (nove em onze) são oriundos de contextos familiares onde a música está presente, quatro dos quais até mesmo com presença significativa, presença esta que acabou por se repercutir na estruturação do gosto e disposições musicais destas pessoas.

O Alexandre é filho de músicos, a presença da música no seu contexto familiar, especialmente da música clássica, é uma realidade de que sempre se recorda e que acabou por lhe determinar o gosto por este género musical:

"Eu comecei a ter contacto com a música desde pequeno uma vez que os meus pais eram músicos, desde sempre me lembro que a música era uma constante lá em casa. Eu em pequeno comecei logo a aprender solfejo com os meus pais, mas não cheguei a aprender muito porque gostava mais de praticar desporto. Relativamente à música que ouvia foi sempre muita música clássica, porque em casa era o que se ouvia e no meio que frequentava todos ouviam música clássica. Embora durante a adolescência e juventude tenha ouvido outros estilos musicais, a verdade é que nunca me influenciaram, apenas consegui adicionar o gosto pelo jazz ao gosto que tinha pela música clássica. (Alexandre)

Em quatro casos a relação com a música no contexto familiar vai mais além e tem uma presença muito acima da média, ou seja, estes elementos são oriundos de contextos familiares melómanos com inquestionável influência na estruturação dos gostos e disposições musicais, como demonstra o testemunho do José que é professor de música:

"A minha primeira experiência foi com os meus pais que eram músicos profissionais, (...) eu comecei a ter aulas com o meu pai que era violoncelista, aulas específicas no sentido que a determinada hora a gente se sentava e tirava uma aula mesmo. (...) a música, efetivamente, é a minha vida. Nasci numa família de músicos, assisti, ouvi, estudei música desde sempre. Tirando algumas ideias que qualquer jovem tem quando tem onze ou doze anos, nunca se pôs em questão o facto de eu seguir a profissão de músico. Portanto a minha relação com a música é uma relação de absoluta coincidência com a vida que eu levo. Para além disso, não só os

meus pais eram músicos, o meu irmão é músico profissional, a minha mulher não é música mas estudou música e está perfeitamente por dentro do assunto, as minhas filhas também estudaram música. É algo que nunca tive de ir à procura porque esteve constantemente presente, era um dado adquirido." (José)

Outro dos aspetos marcantes que contribui para a homogeneidade do grupo respeita à aprendizagem musical. Apenas com uma exceção, os restantes amantes da música clássica frequentaram qualquer tipo de aprendizagem musical, sendo que, esta homogeneidade se estende até ao tipo de aprendizagem frequentada, com oito dos onze amantes deste género musical a frequentarem estabelecimentos de ensino musical (conservatórios e escolas profissionais de música).

Para a maioria destes indivíduos a aprendizagem musical começou ainda em tenra idade, em contexto familiar, alguns mesmo antes do ensino primário, e ainda que em contexto familiar, tratava-se de aulas de música semelhantes às do ensino formal. É o caso da Ana que desde cedo começou a aprender música com familiares:

"A relação que tenho com a música começou muito cedo em casa, uma vez que no ambiente familiar eu cresci numa família onde via as minhas irmãs mais velhas e o meu pai também, que tocavam instrumentos musicais. Tínhamos um piano em casa, tínhamos um violino e portanto fui estimulada, comecei a tocar piano muito cedo." (Ana)

Para outros a formação musical começou mais tarde, mais ainda assim em idade infantil, mas não no seio da família, aconteceu em contextos de ensino mais formais, ou seja, em escolas e academias de música, mas por iniciativa dos pais, conforme demonstram os testemunhos da Júlia e do Filipe:

"...eu fui para a música muito cedo, eu tinha quatro ou cinco anos

quando os meus pais me inscreveram na Academia dos Amadores de Música em Lisboa.” (Júlia)

“...os meus pais colocaram-me no ensino musical na academia de música eborense e a coisa foi fluindo, (...) Fui seguindo até que, por altura dos meus catorze anos já eu tinha noção que iria seguir piano e que seria músico profissional, e foi nesse sentido que apontei.” (Filipe)

O papel dos pais foi determinante para estas pessoas que iniciaram a formação musical na infância. A Antónia chega mesmo a referir que a sua formação musical não se iniciou por vontade própria:

“Comecei com dez anos quando entrei no regime articulado do Eborae Música (conservatório), foi quando tive oportunidade de aprender música. Não entrei por vontade própria, aconteceu porque a minha mãe queria pôr-me numa atividade desde pequena, e tentamos algumas mas nunca deram grande resultado. (Antónia)

Esta aprendizagem musical teve consequências na relação destes indivíduos com a música, nomeadamente no que concerne à produção musical, uma vez que oito dos onze elementos do grupo para além de amantes de música são simultaneamente praticantes. Também no que respeita ao tipo de produção musical desenvolvida por estes músicos, se verifica uma relativa homogeneidade, tendo em conta que quatro destes desenvolvem práticas de música profissionais, três são estudantes de música, e como tal, aspirantes a músicos profissionais, apenas um desenvolve práticas musicais amadoras.

Seguindo no campo das práticas, e embora não se possa falar em total homogeneidade do grupo, poder-se-á falar numa tendência muito significativa para o consumo assíduo de música e para a frequência de eventos musicais, especificamente, eventos musicais mais elitistas do tipo concertos mais intimistas de música clássica. É frequente a referência a

deslocações a concertos a espaços mais formais como é o caso do Centro Cultural de Belém, da Gulbenkian ou de determinadas igrejas.

Outro fator a destacar tem a ver com o próprio significado musical, com a forma como a música é percecionada por alguns elementos deste grupo, cujos conhecimentos musicais condicionam de forma mais estremada os géneros musicais que preferem ouvir. O José representa a ideia dominante neste grupo:

"A música para mim tem de ser algo que não é apenas uma onda de som, tem de ser algo onde os sons são arrançados, são postos um após o outro, ou um por cima do outro de maneira a transmitir algo que é no seu conjunto maior do que o conjunto dos elementos em si, a música tem de ter um discurso. A maioria das músicas mais populares que as pessoas ouvem, provavelmente tem uma duração entre dois a cinco minutos, há óperas de Wagner que duram quatro horas, e é preciso estas quatro horas para completar o discurso todo. Na música há certas coisas que se podem fazer em cinco minutos e são de uma beleza absolutamente fantástica, há muitas outras coisas onde cinco minutos não são suficientes. Portanto, a ouvir 90% de músicas que tenham a duração de cinco minutos, das duas, uma: ou nos estamos a limitar apenas às coisas que são possíveis fazer-se em cinco minutos, ou estamos a assistir ao equivalente do resumo dos Maias em meia dúzia de folhas." (José)

Para estes fruidores musicais amantes de música clássica, as representações e reflexões sobre a música e sobre o papel que esta desempenha na sociedade são mais profundas, vão além da simples referência às funções de distração e acompanhamento. Referem-se entre outros, à ideia que a música está completamente banalizada e a sua utilização descontextualizada, ao papel que a música desempenha como instrumento de controlo e crítica social, ou ao papel que a música desempenha na formação e educação dos jovens.

Ainda por atenção às dimensões mais subjetivas, este grupo singulariza-se pela forte influência da música na construção da identidade da maioria dos seus membros, a música está presente nas suas vidas desde muito cedo, com muita intensidade e regularidade, manifestando-se como fator estruturante na construção da identidade.

O Ricardo relata que a música lhe preenche a vida:

"E foi assim... a minha vida sem música teria sido algo bem diferente, assim tipo vazio. (...) a música desperta-nos para uma outra abordagem, digamos, para aquilo a que nós nos propomos fazer ou queremos fazer no dia a dia, evita-nos aquela situação do pânico. De certa forma a música abre-nos maneiras de abordar as coisas diferentes, e de encarar as coisas de forma diferente."

(Ricardo)

De uma forma geral, o grupo dos amantes da música clássica revela-se relativamente homogêneo, quer no que respeita às dimensões mais objetivas da relação com a música, como também no que respeita às dimensões mais subjetivas desta mesma relação.

Desde logo no que respeita às suas características sociais, a maioria destes indivíduos são provenientes de origens e pertenças sociais mais favorecidas, e detentores de níveis de escolaridade mais elevados. No plano do campo musical propriamente dito, trata-se de indivíduos provenientes de contextos familiares com significativa presença da música, boa parte até mesmo de contextos melómanos. São por isso, indivíduos que iniciaram precocemente as suas formações musicais, alguns logo no seio da própria família, e posteriormente em escolas e academias de música, tornando-se músicos, a maioria músicos profissionais.

Caracterizam-se pelo consumo assíduo de música, pela forte presença da música no seu quotidiano e, conseqüentemente, pela influência da música na construção das suas identidades. Partilham ainda, reflexões e

representações muito profundas sobre a música e seus papéis na sociedade.

Apenas dois entrevistados se consideram amantes do estilo *blues*, o que revela desde logo a singularidade deste gosto musical. São dois jovens estudantes, com dezanove anos, um filho de empregados executantes e outro de operários.

Embora ambos sejam consumidores assíduos de música, um é músico e toca vários instrumentos, os quais aprendeu a tocar sozinho com o auxílio da internet e de alguns amigos, enquanto o outro é ouvinte e apenas frequentou o ensino musical escolar.

Em comum têm o facto de o *blues* ter surgido nas suas vidas através de amigos, e também o fato de ambos partilharem para além do gosto pelo *blues* o gosto pelo *jazz*.

“Primeiro descobri o rock através de um amigo meu, ele mostrou-me e eu cada vez fui procurando mais e tentei perceber de onde é que veio o rock, descobri que veio do blues e que o blues é o estilo originário de praticamente tudo o que ouvimos hoje. A primeira vez que descobri blues passei-me completamente, fiquei logo a adorar, a partir daí veio o jazz, o rock progressivo e essas coisas todas que agora ouço, mas o blues é o preferido e o que ouço mais.” (Eduardo)

“O blues foi um amigo meu que me mostrou e me meteu mais dentro do estilo, porque uma coisa é ouvir esporadicamente mas quando se ouve mais alguma coisa começa-se a gostar mais. Esse meu amigo gostava e toca também algumas coisas com a guitarra, eu comecei a ouvi-lo tocar e comecei a gostar, a procurar e ouvir com mais regularidade e hoje é o que mais gosto. O jazz foi mais por causa do meu pai que tem lá um vinil, às vezes ouve e provocou algum interesse, ainda não estou muito identificado com este género mas gosto de algumas melodias.” (Luís)

Os amantes do *blues* também se caracterizam pela forte influência da

música na construção das suas identidades.

O Eduardo fala da influência da música não só na construção da sua identidade, como também da sua constituição física:

"Foi fundamental mesmo. Às vezes penso assim: imagina que eu nunca tinha começado a tocar ou não tinha ouvido esta música, será que era igual, mesmo fisicamente, ou dentro de mim era igual? Depois cheguei à conclusão que não, a música foi mesmo essencial para me mostrar o que eu sou hoje, quem é o Eduardo de agora."
(Eduardo)

Apenas se encontrou um amante de *jazz*, o que demonstra tratar-se de um género musical muito particular. A este propósito, vale a pena aludir Campos (2008) quando se refere ao *jazz* como um universo musical relativamente ausente, de difícil acesso, que parece tratar-se de um universo musical que mais facilmente gera indiferença do que paixão.

O único amante de *jazz* encontrado na amostra trata-se de um homem com sessenta e um anos, filho de pais operários, atualmente pertencente à pequena burguesia técnica e de enquadramento intermédio.

Trata-se de uma pessoa com fortes ligações à música, fez carreira profissional de músico numa banda militar, atualmente dá aulas de música e é maestro numa banda filarmónica.

O gosto pelo *jazz* já o acompanha há muito e surgiu através de amigos.

"O estilo de música com que mais me identifico é aquele jazz aligeirado, aquele jazz tipo Glen Miller, é muito útil e gosto muito desse género de música que comecei a ouvir e gostar há muitos anos com amigos." (Alexandrino)

Uma primeira conclusão a retirar é que o gosto por géneros musicais mais elitistas, se associa sobretudo a pessoas com conhecimentos musicais mais profundos, o que, de certa forma, vem ao encontro das constatações de

Bourdieu quando fala em “gosto puro”, aquele que implica capacidade de perceber e descodificar as características estéticas da arte.

Outra grande tendência constatada respeita à preferência por géneros musicais mais comerciais. Neste caso agruparam-se géneros musicais como o *rock*, *pop* e suas derivações, bem como a música eletrónica e outros géneros mais recentes como é o caso da chamada música *reggae* ou *kizomba*.

Dentro da preferência por estes géneros de música mais comerciais verificou-se dois grupos distintos, os amantes do estilo *rock* e os amantes do estilo *pop*.

Os oito amantes do estilo *rock* constituem um grupo que se pode considerar relativamente homogéneo no que respeita ao género e idade dos seus elementos, bem como ao tipo de eventos musicais frequentados. Relativamente às origens sociais, pertenças sociais e níveis de escolaridade verifica-se alguma transversalidade no grupo, ou seja, elementos provenientes e pertencentes a várias classes sociais e com níveis de escolaridade diversificados.

No plano das características sociais destas pessoas verifica-se que se tratam maioritariamente de homens (seis homens e duas mulheres), com idades compreendidas entre os trinta e cinquenta anos, ou seja numa faixa etária intermédia que exclui os mais jovens e os mais velhos.

O gosto destas pessoas pelo *rock* estará certamente associado a vivências na fase da adolescência e juventude, épocas coincidentes com a eclosão da audição musical em Portugal, particularmente do estilo *rock*. As palavras do Carlos demonstram bem a ligação entre a sua adolescência e o gosto pela música *rock*.

“Eu tinha quinze ou dezasseis anos quando fumei o primeiro charro, havia na altura um programa que era o Rock and Stock do Luís Filipe Barros, foi aí que ouvi pela primeira vez um indivíduo cantar, daí os

meus ídolos, os Doors. A voz do homem chamou-me a atenção, eu não conhecia ninguém no mundo da música. Bela voz tem este homem, disse eu, nem sabia quem era. A voz composta pela música era tudo um contexto único, lindo, a voz a mim disse-me tudo. Esse disco foi fundamental para gostar de Doors. Depois fui para Lisboa e comecei a ouvir rádio, nessa rádio só tocavam os top's da música boa, Doors, Rolling Stones, depois mais para a frente Rui Veloso quando estalou, UHF com os cavalos de corrida, tudo músicas de top, músicas que saem. (Carlos)

Boa parte da homogeneidade deste grupo também acontece no que respeita aos eventos musicais frequentados, sendo os festivais e os concertos a preferência da maioria dos elementos que o constituem.

A Carina destaca os festivais como eleição e expressa a ideia da maioria dos amantes do *rock* relativamente aos eventos musicais, que associam a música a toda uma diversidade de animações, que encontram neste tipo de eventos o ambiente propício à sua fruição musical.

"Tenho uma relação muito próxima com a música, gosto muito de música, desde pequena que ouço música, vou todos os verões a festivais.(...) Eu adoro concertos individuais no Coliseu, Meo arena, mas os festivais para mim é a eleição, desde o Alive, Sumol Summer Fest, Sudoeste, Paredes de Coura, já fui a todos eu adoro, prefiro música ao vivo. No meu verão é indispensável ir a festivais e concertos..." (Carina)

No plano das origens sociais existem, um elemento proveniente da classe dos empresários, dirigentes e profissionais liberais, um da pequena burguesia intelectual e científica, dois da pequena burguesia técnica e de enquadramento intermédio, dois de empregados executantes, e dois provenientes da classe social operária.

Também neste grupo se verificou alguma mobilidade social,

nomeadamente, uma trajetória social descendente da pequena burguesia intelectual e científica para a pequena burguesia técnica e de enquadramento intermédio, e três trajetórias sociais ascendentes, uma dos empregados executantes para a pequena burguesia técnica e de enquadramento intermédio, e duas dos operários para os empregados executantes.

Desta forma, em termos de pertenças sociais o grupo dos amantes da música *rock* embora não se possa considerar homogéneo poder-se-á considerar tendencialmente constituído por pertenças sociais menos desfavorecidas: uma pertença à categoria dos empresários, dirigentes e profissionais liberais, quatro pertenças à pequena burguesia técnica e de enquadramento intermédio, e três pertenças aos empregados executantes.

Uma maior transversalidade deste grupo verifica-se no que respeita aos níveis de escolaridade dos seus elementos, sendo que existem quatro licenciados, dois que completaram o ensino secundário e dois elementos que apenas frequentaram o ensino escolar até ao 9º ano.

Embora a presença da música no contexto familiar da maioria destes indivíduos seja uma realidade, trata-se sobretudo de uma presença ao nível da audição. Com exceção de dois elementos que têm músicos na família, para os restantes a música marcou uma presença mais discreta, principalmente com funções de lazer e distração:

"Na casa dos meus pais havia música, era normalmente o estilo de música que eles gostavam, principalmente fado. Ouvia-se música, não com tanta frequência como eu hoje oiço mas ouvia-se música em casa, e no carro quando íamos em viagem. Enquanto eu era pequenino era mais o estilo de música deles, depois quando comecei a ter os meus gostos musicais e idade para eu ter a minha própria aparelhagem, já ouvia eu a minha música à minha vontade."
(Custódio)

Os amantes da música *rock* são um grupo menos associado à aprendizagem musical, apenas metade dos elementos que o constituem frequentaram o ensino da música, dois destes em conservatório e banda filarmónica, e os restantes fizeram-no em contextos de aprendizagem informais, tratando-se de aprendizagens mais básicas, que aconteceram com aulas de música no ensino escolar primário e com grupos de amigos.

Trata-se por isso, de um grupo constituído por cinco ouvintes e três músicos amadores, um músico numa banda filarmónica, outro numa banda de garagem e um último que apenas toca em casa.

A maioria dos amantes deste género musical, embora sejam consumidores regulares de música, não o fazem assiduamente, e por norma, não dispensam tempo e atenção exclusivamente para a audição musical, fazem-no em contextos diversos e utilizam frequentemente a música como companhia ou adereço de qualquer situação.

É um grupo que se caracteriza pela presença regular da música no quotidiano dos seus representantes, sem contudo, ser suficientemente influente na construção da identidade destas pessoas.

A aproximação à música *rock* advém, em boa parte, da interação social estabelecida com amigos ou outros grupos de sociabilidade. O testemunho do Francisco mostra a importância que os amigos tiveram na sua aproximação ao estilo *rock*.

“Uma das referências que apanhei também foi os Pink Floyd, ainda em cassette porque não havia CD, mais tarde os Walkmans que nos acompanhavam sempre, tive acesso a uma cassette dessas do primeiro álbum dos Pink Floyd através dos amigos. Normalmente emprestavam, eu oiço esta e tu ouves aquela, a gente dividia assim.”. (Francisco)

Num plano mais subjetivo, as representações sobre a música e sobre o seu papel na sociedade dos amantes da música *rock*, apesar de diversificadas,

estão muito assentes na função de companhia e distração, mas para alguns o papel da música vai mais além, e serve para fazer esquecer os problemas da vida.

Globalmente pode dizer-se que o grupo dos amantes da música *rock* é um grupo relativamente homogéneo no que respeita às características sociais dos seus elementos, nomeadamente em termos de género e idade.

São na maioria pessoas que embora tenham frequentado algum tipo de ensino musical se tratou de uma aprendizagem informal e mais incipiente, existindo por isso apenas três músicos que se dedicam a performances musicais amadoras.

Caracterizam-se pelo consumo e presença regular da música no seu quotidiano, sem que contudo, a música tenha influência significativa na construção das suas identidades. Partilham ainda, reflexões e representações sobre a música e seus papéis na sociedade assentes sobretudo em funções de companhia e distração.

Os sete amantes do estilo *pop* constituem um grupo que globalmente se assemelha ao grupo dos amantes da música *rock*. Contudo, contrariamente aos amantes da música *rock* trata-se de um grupo constituído maioritariamente por mulheres (cinco mulheres e dois homens), com idades compreendidas entre os dezanove e os vinte e cinco anos, ou seja numa faixa etária que inclui os mais jovens.

Uma terceira tendência reside nos amantes da música ligeira/popular portuguesa, vulgarmente chamada de música “pimba”. Os amantes da música ligeira/popular portuguesa constituem um grupo bastante homogéneo no que respeita às suas características sociais, nomeadamente em termos de género, idade, origens sociais, pertenças sociais, e níveis de escolaridade.

Dos seis elementos amantes da música ligeira/popular portuguesa, cinco são homens, todos na faixa etária entre os quarenta e três e sessenta e

quatro anos, com duas origens e pertenças sociais nos empregados executantes, quatro nos operários, e níveis de escolaridade não superiores ao 9º ano.

Outro dos aspetos que mais contribui para a homogeneidade do grupo respeita à aprendizagem musical, dado que, com apenas uma exceção, os restantes elementos do grupo frequentaram o ensino da música, quatro em bandas filarmónicas e um com familiares músicos.

A frequência da aprendizagem musical foi consequente nas práticas destas pessoas, na medida em que, cinco são músicos amadores que desenvolvem as suas performances musicais em bandas filarmónicas, grupos de baile e animação musical, e particularmente em suas residências ou com grupos de sociabilidade.

À semelhança dos grupos dos amantes dos géneros *pop* e *rock*, também neste grupo a presença da música no contexto familiar não aconteceu de forma significativa para a maioria destes indivíduos. Apenas com dois casos em que a produção musical em casa era frequente, para os restantes a música esteve presente no contexto familiar através da audição, apenas como meio de lazer e distração:

"Eu sempre ouvi música em família. Na quinta onde o meu pai trabalhava comecei a ouvir música à noite, porque o patrão gostava de ouvir a rádio Moscovo, eu comecei a ouvir todos os dias às 9 horas, o meu pai também ouvia. Depois comecei a gostar da música e gosto." (Cristiano)

Noutros casos a presença da música no contexto familiar foi mesmo insignificativa ou inexistente:

"Em casa não havia música, os meus pais não ouviam muita música, eu comecei a ouvir com as minhas amigas." (Carla)

Os amantes da música ligeira/popular portuguesa consomem música regularmente e nalguns casos assiduamente. São frequentadores ocasionais

eventos musicais do tipo festas, ou seja, não fazem grandes deslocações em procura de eventos musicais, mas esperam pelas oportunidades nas suas zonas de residência, por norma festas populares ou similares.

"Eu vou muito, sempre que há espetáculos vou. Ao Tony Carreira não falho, sempre que ele vem à nossa zona eu vou." (Cristina)

A aproximação à música ligeira/popular portuguesa parece associar-se, por um lado, a uma determinada época temporal, em que era o tipo de música mais acessível às pessoas, e por outro lado, às festas e bailes populares e à audição de determinadas estações de rádio:

"Eu comecei por ouvir a música que passava na rádio, não havia mais nada, havia apenas uma ou duas televisões para a gente ver as marchas populares." (Henrique)

"Houve uma altura em que frequentava muito os bailes, também gostava muito daquela música dos bailaricos. (...) Comecei a ouvir mais aquela música dos bailaricos, depois apareceram grupos como a Bandalusa, os Diapasão, e eu ia tirando aquelas 'musiquinhas' no órgão e tocando em casa." (Romeu)

Para os amantes deste género musical a música está muito presente no seu quotidiano, sem contudo, ter grande influência na construção da sua identidade. Esta presença significativa da música no quotidiano destas pessoas acontece muito pelo lado da produção musical, uma vez que parte destes são músicos em filarmónicas ou grupos de baile e animação musical:

"... A partir das cinco da tarde quando saio do serviço estou ligado à música, passo noites ligado ao computador e a escrever. (...) eu passo muito tempo a tocar, a gente anda sempre a tocar na filarmónica, nos bailes, e também num grupo de amigos que eu tenho e nos juntamos às vezes." (Narciso)

Sinteticamente, o grupo dos amantes da música ligeira/popular portuguesa revela-se extremamente homogéneo, no que respeita às suas

características sociais. No plano do campo musical propriamente dito, trata-se de indivíduos provenientes de contextos familiares onde a música não marca presença significativa, embora a maioria tenha frequentado o ensino da música em contextos informais, atualmente são músicos amadores.

Caracterizam-se pelo consumo regular de música, e pela presença da música no seu quotidiano, mas sem influência desta na construção das suas identidades. Sobre a música e seus papéis na sociedade, as suas reflexões e representações destacam sobretudo a importância da música pela sua existência e presença na vida das pessoas.

Uma última grande tendência diz respeito às preferências por géneros musicais mais tradicionais, verificando-se a existência de três grupos distintos: os amantes do fado, os amantes da música tradicional alentejana, os amantes da música tradicional de diferentes e variados países, denominada música do mundo/world music.

Os amantes do fado são apenas dois, e por isso não é possível verificar tendências significativas, contudo, importa referir tratar-se de um homem músico amador e de uma mulher apenas ouvinte, respetivamente com oitenta e cinco e cinquenta e oito anos, 6º e 4º anos de escolaridade, com origens e pertenças sociais nos empregados executantes e operários, que frequentam preferencialmente as tradicionais noites de fado.

O grupo dos amantes da música tradicional alentejana é constituído por sete elementos e contempla preferências pelo cante e músicas populares alentejanas.

Os entrevistados amantes dos géneros musicais tradicionais constituem um grupo relativamente homogéneo no que às características sociais dos seus representantes diz respeito, nomeadamente em termos de género, idade, origens sociais, pertenças sociais.

É um grupo maioritariamente composto por pessoas com idades mais

avançadas, apenas um jovem com dezoito anos e outro elemento com trinta e oito anos, os restantes com idades superiores aos sessenta e dois anos.

São pessoas com origens sociais e pertenças sociais mais humildes, uma proveniente dos empregados executantes e seis dos operários, em que se verificou alguma mobilidade social ascendente, sendo atualmente três elementos pertencentes aos empregados executantes e quatro operários.

Relativamente aos níveis de escolaridade, embora não se possam considerar homogéneos trata-se de níveis de escolaridade que não vão além do ensino secundário, concretamente três elementos que concluíram o 12º ano, e os restantes quatro concluíram o ensino básico.

Para a maioria destes entrevistados a música sempre esteve presente no seu contexto familiar, quer seja através da audição em rádios, quer seja através de familiares músicos:

"Em casa os cinco irmãos cantávamos e cantamos, se nos juntarmos cantamos. O meu pai tocava o chamado fole que é uma concertina de uma escala, o meu irmão mais velho tocava concertina e depois fui eu com o acordeão. Houve aqui uma grande influência dos meus pais porque eles cantavam com aquelas vozes superiores, nenhum dos filhos tem aquelas vozes." (Custódio)

Três dos sete elementos que constituem o grupo aprenderam a tocar instrumentos em contexto de autoaprendizagem com o auxílio de amigos e familiares, atualmente são músicos amadores e desenvolvem performances musicais em grupos de música popular alentejana.

Uma das singularidades deste grupo é a sua ligação ao cante alentejano, cinco destes elementos dedicam-se ao cante tradicional alentejano em grupos de música popular do Alentejo. Este parece ser um fator determinante na aproximação destes indivíduos aos géneros musicais tradicionais.

"Desde miúdo que comecei a aparecer nos cafés e nas tascas com o meu tio e o meu avô, que me levavam pela mão, e comecei a cantar com eles. Ficou isso 'encrencado' no meu pensamento e na minha atitude. Eu costumo dizer que fui crescendo com a música, não é algo que eu em determinada altura disse-se que não gostava nada daquilo, não, nunca! Eu sempre consegui ir gostando, ficando com o cante alentejano no ouvido, com os fados." (António)

Um dos entrevistados justifica a sua aproximação à música tradicional alentejana pela ligação que esta tem ao povo:

"Estes estilos tradicionais são os melhores porque têm a ver com o povo, aliás, parte tudo da música popular, todos os estilos partiram da música popular, o rock e até a música clássica evoluiu a partir da música popular. A popular é interessante porque é feita por pessoas, é como o cante alentejano, há uma ligação muito forte das pessoas a essa forma musical. Essas são as mais interessantes, nós em Portugal temos muitas, apesar de sermos um país pequeno, musicalmente somos um país grande na música popular." (Paulo)

Os amantes da música tradicional alentejana são na sua maioria consumidores regulares de música, e frequentadores ocasionais de eventos musicais, mais concretamente, atuações de grupos de música tradicional e cantares alentejanos nas mais diversificadas festas populares.

Resumidamente, os entrevistados amantes da música tradicional alentejana constituem um grupo, cuja maioria dos seus representantes têm idades superiores aos cinquenta anos, origens sociais e pertenças sociais humildes, e caracterizam-se pela estreita ligação ao cante alentejano.

Os cinco amantes das denominadas músicas do mundo constituem o grupo mais transversal em termos de características sociais, e heterogéneo no que respeita à relação destas pessoas com a música.

É um grupo constituído por dois homens e três mulheres, com idades

compreendidas entre os vinte e os cinquenta anos, um pertencente à classe social da pequena burguesia intelectual e científica, dois à pequena burguesia técnica e de enquadramento intermédio, um empregado executante, e um operário, três que frequentaram o ensino superior, um completou o ensino secundário, e outro frequentou o ensino escolar até ao 6º ano.

No que respeita à relação destas pessoas com a música, embora quatro tenham frequentado o ensino musical apenas dois são músicos, um profissional e o outro amador, e os restantes três são apenas ouvintes.

O gosto por este género de músicas surgiu de diversas formas, nomeadamente, através de amigos e familiares, pela frequência de atividades em associação cultural, através de viagens ao estrangeiro, e um caso motivado pela residência junto à fronteira com Espanha.

Por último, importa mencionar o caso de um entrevistado que se considera muito eclético nos seus gostos musicais, diz não conseguir identificar um ou mais géneros musicais da sua preferência.

O Rodrigo é músico, dá aulas de música numa banda filarmónica e além disso é técnico de som, trabalha na produção de espetáculos e concertos dos mais variados grupos e intérpretes em todos os géneros musicais.

"Eu sou muito eclético, eu ouço de tudo, desde a música clássica ao jazz, quizomba, música pimba, eu ouço tudo, não sou daquelas pessoas que não gostam disto ou daquilo, eu gosto de tudo desde que seja bem executado." (Rodrigo)

Uma primeira conclusão a retirar é que as pessoas são muito ecléticas nos seus gostos musicais e acionam mais que um género musical, embora um deles seja o seu preferido, e por norma, o mais consumido.

Uma segunda conclusão remete para a existência de quatro grandes tendências globais em termos de preferências musicais: géneros musicais mais elitistas onde se engloba a música clássica, o *jazz* e o *blues*; géneros

musicais comerciais onde se engloba o *rock*, o *pop* e suas derivações; música ligeira/popular portuguesa onde se engloba a chamada música “pimba”; e géneros musicais tradicionais onde se engloba o fado, a música popular alentejana (o cante alentejano) e as chamadas músicas do mundo.

Uma terceira conclusão a retirar é que os gostos pelos diferentes géneros musicais constituem por um lado, grupos mais ou menos homogéneos em termos das características sociais das pessoas que os compõem, e por outro lado, grupos cujos gostos musicais se associam a diferentes modos de fruição musical.

Conclui-se assim, que os gostos musicais dos entrevistados em termos de géneros musicais, condicionam e caracterizam a fruição musical destas pessoas. Por exemplo, os amantes de música clássica são pessoas com fortes ligações à música, que frequentam regularmente concertos mais intimistas que acontecem em salas adequadas ao efeito, onde se focam exclusivamente no conteúdo musical que está a ser transmitido, enquanto os amantes da chamada música “pimba” são pessoas com uma ligação à música menos intensa, que frequentam festas e outros eventos populares, onde os espetáculos musicais se associam a uma enorme diversidade de fatores.

5. Papéis da Música nas Relações Consigo e em Sociedade

Parece pacífico afirmar que a música transmite sentimentos, sensações e emoções, ou dito de outra forma, que a música tem uma capacidade muito própria para despertar, estimular, moldar e até mesmo transformar os diversos estados emocionais das pessoas.

Desde logo importa referir que a música não está presente no quotidiano destas pessoas da mesma forma, quer seja em termos de tempo, de intensidade ou de importância que lhe é atribuída.

Para a maioria dos entrevistados (58%) a música está muito presente no seu quotidiano, tratam-se sobretudo de músicos mas também de ouvintes que mantêm uma ligação muito estreita com a música. Para treze destas pessoas a música tem repercussões na construção da sua identidade, especialmente no caso dos músicos profissionais.

Para 42% dos entrevistados, embora a música esteja presente nos seus quotidianos não acontece de forma tão significativa como nos casos atrás referidos. Trata-se sobretudo de ouvintes, mas também de alguns músicos, nomeadamente músicos amadores. Para a larga maioria destas pessoas a música teve pouca ou nenhuma influência na construção das suas identidades.

Embora mais ou menos presente na vida das pessoas, a música desempenha funções bem diversas na vida de cada um, quer seja ao nível do quotidiano, quer seja nas relações familiares ou de amizade.

Ao nível do quotidiano a música desempenha duas funções principais: por um lado, tem uma presença assídua na vida de algumas pessoas como ferramenta de trabalho, nomeadamente dos músicos, e por outro lado desempenha funções de animação e companhia, sendo que a segunda função é complementar da primeira.

A presença assídua da música no dia a dia com funções laborais acontece, por norma nos praticantes de música, mais concretamente, nos músicos profissionais, nos estudantes e professores de música, cuja acção laboral se desenvolve em função da música. Acontece também aos músicos em geral, cuja produção musical, por ser remunerada, acontece regularmente e obriga a ensaios e apresentações em publico.

Embora com alusões muito distintas, a referência à fruição musical como meio regulador de emoções, é uma constante nos testemunhos recolhidos. Relacionar estados emocionais e fruição musical significa abarcar uma imensidão de ideias e reflexões muito díspares e dispersas, uma vez que a música toca a todos de formas diferentes.

O Alexandrino é maestro numa banda filarmónica, e o Narciso é organista que faz bailes em *part-time*, são dois testemunhos em que a presença da música no seu quotidiano está sobretudo relacionada com funções laborais:

"O papel que a música desempenha no meu dia a dia é mais de trabalho, umas vezes mais outras menos. Muitas vezes quando acordo já estou a pensar nos papéis que vou preparar para os concertos." (Alexandrino)

"Eu sou um bocado viciado por música, eu tenho de estar ligado à música, a escrever, a tocar, ou tenho de estar a ouvir porque saiu uma música nova e eu tenho de a tirar para tocar nos bailes, isso faz parte do meu dia a dia." (Narciso)

A música também está presente no quotidiano das pessoas como complemento laboral em determinadas profissões, especialmente as que estão ligadas ao ensino. O Paulo é professor e a Maria é auxiliar de educação num jardim-de-infância, ambos falam do recurso à música no exercício da sua profissão:

"Por vezes não damos por ela, mas no meu dia a dia é muito importante porque todos os dias trabalho com crianças, e todos os

dias lido com o som.” (Paulo)

“A música funciona como complemento do dia a dia, muitas vezes as atividades com os miúdos são na base da música, está sempre presente no dia a dia.” (Maria)

Para a generalidade dos entrevistados a música está presente no seu quotidiano com funções de lazer, distração, companhia, convívio, ou seja, com a função principal de provocar bem-estar:

“Quanto a mim a música pode servir apenas para uma pessoa distrair e fazer companhia, só para ouvir aquele barulhinho de fundo, seja quando vais no trânsito, seja quando estás em casa para não estares em silêncio, seja porque te apetece ouvir música simplesmente.” (Beatriz)

“Pelo menos distrai, isso já é uma grande coisa, mesmo que a pessoa não goste de música, mas distrai-os, fá-los arredar um bocadinho das dificuldades da vida. Não fica preso à música, mas pelo menos fica um bocadinho ‘embebedado’, alheio às dificuldades que muitas vezes existem.” (Filipe)

Para além do papel da música a nível pessoal, importa perceber também as representações das pessoas sobre o papel que a música desempenha para a sociedade. São vários os papéis referidos pelos entrevistados, entre outros, a música desempenha um papel cultural, sentimental, de divertimento, de educação e formação, ou de crítica social.

De entre os diversos papéis enumerados, para além da importância dada ao papel cultural, verificam-se duas principais tendências: por um lado os músicos que destacam o papel de educação e formação que a música desempenha na sociedade, e por outro lado, os ouvintes que destacam as componentes da diversão e entretenimento.

Os testemunhos da Ana que é músico profissional e do Alexandre que é apenas ouvinte são representativos das tendências que se verificam

relativamente às representações dos entrevistados sobre o papel que a música desempenha para a sociedade.

"Para a sociedade em termos gerais a música é fundamental. Para já é fundamental na educação, na formação da criança e do jovem. A música é determinante, permite desenvolver determinado tipo de capacidades e competências que as outras disciplinas não permitem, e com muito maior facilidade. Despertar os jovens para a música, é despertá-los, eles desenvolvem sensibilidade, o sentido de responsabilidade, o sentido crítico, a capacidade de ouvir, de escutar com atenção, são capacidades que lhes são úteis para qualquer coisa na vida, não só para a música, mas para qualquer tipo de aprendizagem. (Ana)

"A música desempenha um papel importantíssimo na sociedade, a música faz parte da sociedade, a música é cultura e como cultura está entranhada nas pessoas, mesmo sem se darem conta as pessoas desfrutam, usufruem e vivem a música. A música é um bem essencial na sociedade e veja-se o papel animador que têm em tempos difíceis como aqueles que a sociedade portuguesa tem vivido ultimamente, a música para além de outras funções distrai, entretém e faz com que as pessoas se consigam abstrair das vivências quotidianas." (Alexandre)

No que respeita à gratificação pessoal no contexto da fruição musical, verifica-se uma primeira tendência centrada nas práticas musicais, ou seja, a maioria dos músicos dizem que é a tocar que mais usufruem da música. No caso dos ouvintes a gratificação que recebem da fruição musical advém de uma diversidade de momentos extramusicais, entre outros, convívio, divertimento e entretenimento.

Ainda no que respeita ao papel que a música desempenha na vida destas pessoas, importa distinguir duas situações que se verificam: uma em que é o tipo de fruição musical que determina o estado emocional dos

entrevistados, e outra em que é o estado emocional que determina o tipo de fruição musical, ou seja, a música que se ouve condiciona e regula sentimentos, sensações e emoções dos indivíduos, da mesma forma que estes mesmos sentimentos, sensações e emoções também são condicionadores e reguladores da música que se escolhe para ouvir.

O Filipe considera que o seu estado emocional se altera com os diferentes géneros musicais que ouve, e exemplifica-o através da ópera por relação a outros estilos musicais:

"A música tem a virtude de transmitir alegria quando a música é alegre, sentimento quando a música é sentimental, disso não há duvida nenhuma. Por exemplo, quando estamos a ouvir uma ópera, e se a ópera efetivamente é daquelas pesadas, uma pessoa abate. Se for uma música de concerto, uma música alegre a gente tem até outra alma. A mim a ópera deprime-me, baixa-me a vivacidade, deixo de ser alegre para começar a pensar naquilo que estou a ver ou ouvir, a ópera é uma representação musicada." (Filipe)

Por seu turno, a Matilde faz depender a música que escolhe para ouvir do estado emocional em que se encontra:

"Eu quando estou triste gosto de uma música mais melancólica para me fazer pensar, quando estou alegre gosto de uma música mais divertida. Quando estou mais em baixo gosto de ouvir mais instrumental, gosto de ouvir só o piano a tocar, mais música clássica. Quando estou mais para cima gosto de ouvir pop e música comercial." (Matilde)

Para alguns a música tem a capacidade de reverter estados emocionais, e para outros a música tem a capacidade de reforçar esses mesmos estados emocionais. São várias as referências à fruição musical no sentido de alterar ou inverter sentimentos e estados de alma, fazendo recurso a tipos de música específicos, que parecem deter determinadas capacidades

especialmente potenciadores de alterações emocionais.

Os testemunhos do Ricardo e do João são exemplo deste recurso à música para superar momentos de tristeza:

“Eu quando estou alegre não recorro tanto à música, mas quando estou triste recorro a certos fados, aos tais fados que parecem tristes mas são, ao mesmo tempo, alegres e me conseguem meter para cima.” (Ricardo)

“Toda a gente deveria pensar: hoje estou triste quero ouvir algo alegre, portanto, consoante o estilo os seus sentimentos. A música folk resolve-me sempre tudo.” (João)

Para além de inverter estados emocionais, para muitos a música reforça os seus estados emocionais. Este reforço tanto pode acontecer para fortalecer estados de alma mais alegres ou estados de alma mais introspetivos, mais melancólicos:

“Quando estou triste não sou muito de me refugiar na música, já fui mais, era mais aquela coisa de adolescente. Sou mais de quando estou bem-disposta lá estar aquela coisa, de sair com os amigos e a música ter aquela coisa positiva de puxar ainda mais para cima, é mais por aí...” (Beatriz)

“... se eu estiver melancólico vou procurar aquele tema musical que me acompanha, que me completa naquele momento. Se calhar há outras pessoas que vão pensar: mas se estás triste porque é que não ouves uma música alegre para ficares alegre? Mas não é isso que eu quero, eu quero ficar triste naquele momento, e quero viver aquele momento com uma música triste. Eu procuro assim essa companhia da música, eu prefiro que a música esteja como eu estou, e se puder escolher, vou escolher esses temas.” (Francisco)

Na generalidade dos casos a música é muito associada a sentimentos de alegria ou tristeza. A estes dois pólos sentimentais, por norma, são

associadas músicas mais ou menos ritmadas, e até mesmo letras com mensagens mais ou menos divertidas. É frequente nos discursos dos entrevistados fazer depender a audição das músicas apelidadas de “mais calmas” de sentimentos de tristeza, e no sentido inverso, músicas apelidadas de “mais mexidas” de sentimentos de alegria e extroversão:

“Há músicas que são muito calmas e eu fico relaxada, acalmam-me, depois há outras que eu começo a rir-me do nada, são engraçadas. Quando estou triste ouço músicas mais calmas, com pouco ritmo, tipo deprimente, quando estou alegre ouço aquelas músicas vividas que nos metem para cima.” (Francisca)

A música também transporta as pessoas a momentos passados, e daí resultam diversos estados emocionais, entre outros, sentimentos de saudade e nostalgia:

A Isabel associa a música a acontecimentos:

“Nós associamos músicas a acontecimentos. Eu ouço esta música da velha guarda brasileira e recordo-me de muitas noites, de sítios, consigo-me imaginar em sítios na Covilhã onde eu ouvia mais.” (Isabel)

No caso da Mafalda a música é associada a pessoas:

“A música transmite-me saudade, amor, revolta... Por exemplo, no fado há certos poemas que me trazem muita saudade, não de tempos passados, mas das pessoas que já partiram.” (Mafalda)

Outra das ideias dominantes associa a música a relações sentimentais:

“A música também me traz sentimentos de tristeza, de nostalgia, por exemplo acontece-me muito nos envolvimento sentimentais com outras pessoas, onde certas músicas me fazem lembrar pessoas ou momentos que nos aconteceram.” (Jacob)

Resumidamente, de uma ou outra forma, com maior ou menor presença nos

seus quotidianos, a música mexe com os sentimentos, sensações e emoções das pessoas.

Para alguns músicos, mormente os profissionais, a música é uma ferramenta de trabalho. Para outros músicos e para os ouvintes em geral, a música desempenha principalmente funções de lazer, entretenimento, divertimento e animação.

Globalmente, estas pessoas perspetivam o papel que a música desempenha na sociedade pelas vertentes educativa e formativa no caso dos músicos, e pelas vertentes da diversão e entretenimento no caso dos ouvintes.

Os músicos sentem-se mais gratificados pela música enquanto desenvolvem as suas performances musicais, e os ouvintes enquanto convivem e se divertem na sua presença.

A música pode considerar-se, por um lado, reguladora dos sentimentos e emoções destas pessoas, como por outro lado, também a fruição musical destas pessoas acaba por ser condicionada pelos seus estados emocionais e sentimentais.

Pode assim concluir-se que os diversos papéis ou funções que a música desempenha para as pessoas são estruturantes das suas disposições musicais, da mesma forma que, também as disposições musicais das pessoas acabam por ser estruturadas por estes mesmos papéis que a música desempenha nas suas vidas.

6. Orientações sociais e fruição musical

Uma das questões colocadas no âmbito da discussão teórica sobre as disposições musicais (cf. capítulo 1) consiste em saber se as *orientações sociais* se relacionam com as preferências musicais.

Antes de se avançar na análise da capacidade estruturante das *orientações sociais* nos gostos e disposições musicais dos entrevistados, importa clarificar algumas questões ocorrentes na aplicação das perguntas que estão na base da aferição das orientações sociais destas pessoas.

Convém referir que foi solicitada a leitura de quatro afirmações para escolha de duas, sem que, à partida, houvesse interferência do entrevistador na leitura das mesmas⁵.

Um problema prévio diz respeito às dificuldades de interpretação das frases propostas (cf. nota 5) por parte de alguns entrevistados, dificuldades aparentemente associáveis ao seu baixo nível de escolaridade. Os vários pedidos de esclarecimento solicitados a propósito das frases propostas revelam alguma confusão na sua interpretação, verificando-se alguma indecisão nas opções por uma ou por outra nas duas alternativas propostas.

Não se trata de um problema teórico, mas antes de um problema metodológico na operacionalização no conceito, por não haver a certeza que as frases sejam entendidas da mesma maneira pelas diferentes pessoas, até mesmo em função do seu estrato social. Por tudo isto, a fiabilidade das respostas poderá suscitar algumas dúvidas.

Seja como for, o Quadro 7 apresenta a distribuição dos entrevistados pelas *orientações sociais*, verificando-se uma clara predominância de orientações

⁵ No que respeita à orientação relativa à desigualdade social, foi solicitado aos entrevistados a escolha de uma das seguintes afirmações: “É certo que existirão sempre desigualdades sociais, mas vale a pena fazer algum esforço para que elas diminuam” ou “É certo que existirão sempre desigualdades sociais porque elas são inevitáveis”. Relativamente à orientação da ação, foi solicitado aos entrevistados a escolha de uma das seguintes afirmações: “A posição social de cada um depende sobretudo de ter objetivos na vida e de se esforçar por os atingir” ou “Por mais que façamos, a nossa posição social depende sobretudo de coisas que não controlamos”.

igualitárias pró-ativas, o que, de certa forma, vem ao encontro dos resultados obtidos por Casanova (2004) com base numa amostra representativa da população portuguesa.

Quadro 7 Distribuição dos entrevistados por *orientações sociais*

Orientação social	Fi	%
Igualitária pró-ativa	39	78
Não igualitária pró-ativa	1	2
Igualitária não pró-ativa	3	6
Não igualitária e não pró-ativa	7	14

N-50

Fonte: Própria

Tal como na amostra de Casanova também nos presentes resultados as *orientações sociais* mostram variações estatísticas muito semelhantes nos indicadores de posição social considerados, com exceção do género que não discrimina as *orientações sociais* dos entrevistados, predominando a orientação *igualitária pró-ativa* nos homens e nas mulheres.

Os entrevistados com idades até aos sessenta e quatro anos são maioritariamente *igualitários pró-ativos*, e os mais velhos, com idades iguais ou superiores aos sessenta e cinco anos estão em maior percentagem na orientação *não igualitária e não pró-ativa*.

Também no que respeita à escolaridade, independentemente do nível de escolaridade é sempre maior a percentagem dos *igualitários pró-ativos*, contudo, importa referir que dos entrevistados com ensino superior apenas um tem orientação social *igualitária não pró-ativa* e os restantes são *igualitários pró-ativos*, enquanto a maior percentagem daqueles que têm níveis de escolaridade iguais ou inferiores ao 9º ano são *não igualitários e*

não pró-ativos.

Verifica-se também que a orientação *igualitária pró-ativa* predomina em todas as classes sociais. Ainda assim, importa frisar, por um lado, que a grande percentagem dos entrevistados pertencentes à pequena burguesia intelectual e científica e à pequena burguesia técnica e de enquadramento intermédio são *igualitários pró-ativos*, e por outro lado que a grande percentagem daqueles que têm orientação social *não igualitária e não pró-ativa* são provenientes da classe social dos operários.

Os entrevistados com orientação social *igualitária pró-ativa* são bastante heterogéneos no que respeita às suas características sociais, o que vem ao encontro das constatações de Casanova quando refere que este tipo de orientação social se caracteriza pela sua transversalidade social.

Os entrevistados com orientação social *igualitária pró-ativa* caracterizam-se também pela sua heterogeneidade no que respeita às suas disposições musicais, uma vez que se associam a uma pluralidade de práticas, valores e representações sobre o espectro musical.

A análise dos discursos proferidos pelos entrevistados com orientação social *igualitária pró-ativa* não permite identificar tendências significativas no que respeita à relação destas pessoas com a música, uma vez que se trata de um grupo onde existem músicos e ouvintes, pessoas que aprenderam música em diversos contextos de aprendizagem e pessoas que não frequentaram o ensino musical, fruidores musicais em contextos diversos e com diferentes intensidades, bem como, pessoas com gostos por géneros musicais muito diversificados que vão desde o gosto por estilos mais eruditos até ao gosto por estilos musicais mais populares ou tradicionais, como é o caso do cante alentejano.

Os entrevistados com orientação social *não igualitária e não pró-ativa* formam a segunda orientação mais representada na amostra (sete entrevistados). São maioritariamente homens, com idades mais avançadas,

com baixos níveis de escolaridade (apenas um caso com ensino superior), pertencentes sobretudo à classe social dos operários.

As características sociais encontradas neste grupo também se podem considerar, em parte, coincidentes com aquelas com que Casanova caracterizou este tipo de orientação social, quando refere que os principais traços sociais estruturantes das orientações *não igualitárias e não pró-ativas* sobressaem em faixas etárias mais avançadas, naqueles que apenas sabem ler e escrever ou nos operários menos qualificados dos setores secundário e primário.

Trata-se de um grupo relativamente homogéneo no que respeita às suas disposições musicais. A maioria tem uma relação menos próxima com a música, são ouvintes pouco regulares e apenas dois se dedicam à produção musical como músicos amadores. Os gostos musicais destas pessoas assentam sobretudo na música ligeira e popular portuguesa, e os eventos musicais que preferem frequentar são as chamadas festas populares.

Os três entrevistados *igualitários não pró-ativos* não se podem considerar homogéneos no que respeita às suas características sociais. Embora sejam todos homens, têm idades diferentes (dezanove, cinquenta e um, e sessenta e três anos), níveis de escolaridade diferentes (um doutorado, um estudante no 12º ano, e outro com o 6º ano), e posições sociais também diferentes (uma pertença à pequena burguesia intelectual e científica, uma aos empresários, dirigentes e profissionais liberais, e outra aos empregados executantes).

Neste caso, as características sociais destas pessoas não são de todo coincidentes com as características referidas por Casanova para este tipo de orientação social, que associa a estruturação da orientação igualitária não pró-ativa fundamentalmente a posições sociais menos dotadas de recursos.

Relativamente aos gostos e disposições musicais, os entrevistados

igualitários não pró-ativos revelam-se um grupo muito homogéneo. São todos músicos, um profissional e dois amadores, consideram-se consumidores assíduos de música, frequentadores assíduos de eventos musicais, principalmente concertos, e os seus gostos musicais recaem especialmente na música erudita. Trata-se sobretudo de pessoas cuja presença da música no seu quotidiano e contexto familiar é significativa.

O único entrevistado com orientação social *não igualitária pró-ativa*, trata-se de um jovem com dezanove anos, filho de pais operários, que abandonou o ensino escolar após concluir o 9º ano, o que, de certa forma, confirma as constatações de Casanova quando refere que as orientações *não igualitárias pró-ativas* se estruturam principalmente nos jovens.

É um ouvinte assíduo de música comercial, frequentador ocasional de festivais de música, e a audição musical está muito presente no seu quotidiano.

A distribuição dos tipos anteriormente apresentadas torna difícil verificar variações estatisticamente significativas introduzidas pelas diferentes *orientações sociais*, quer seja ao nível das variáveis sociográficas, quer seja ao nível das restantes variáveis associadas ao campo musical, o que torna difícil de perceber a capacidade estruturante destas *orientações sociais* nos gostos e disposições musicais dos entrevistados.

Contudo, como atrás se revelou, subsistem algumas tendências que importa não elidir, e que indiciam alguma relação entre as diferentes *orientações sociais* e gostos musicais e modos de fruição musical distintos.

Assim, a orientação *igualitária pró-ativa* associa-se a pessoas com gostos e modos de fruição musical diversos, ou seja, a disposições musicais muito heterogéneas.

A orientação social *não igualitária pró-ativa* associa-se ao gosto pela música comercial e a disposições musicais de média intensidade uma vez que, embora não se trate de um músico é um ouvinte e fruidor musical

muito assíduo.

A orientação *igualitária não pró-ativa* associa-se a gostos musicais menos populares, nomeadamente à música erudita, e a disposições musicais mais intensas, uma vez que se tratam de músicos que são consumidores assíduos de música.

Por último, a orientação *não igualitária e não pró-ativa* associa-se a gostos musicais mais populares, e a disposições musicais que se podem considerar de intensidade mais fraca, consubstanciadas por relações menos próximas com a música.

7. Disposições Musicais: Intensidade, Durabilidade, Transponibilidade e Papel da Reflexibilidade

Nos capítulos anteriores analisou-se a construção e atualização das disposições musicais, sem contudo abordar especificamente aspetos como a intensidade, durabilidade, transponibilidade ou papel da reflexibilidade nestas mesmas disposições, aspetos sociologicamente pertinentes dos quais se pretende agora dar conta.

A intensidade, durabilidade, transponibilidade e papel da reflexibilidade nas disposições, são alguns dos aspetos mais discutidos quando se aborda a questão das disposições (cf. capítulo 1). Em particular, Bernard Lahire levantou uma série de questões que deve ser tida em conta em qualquer pesquisa sociológica que centre o seu problema na questão das disposições.

A intensidade e durabilidade das disposições é uma das questões levantadas, os discursos dos entrevistados dão conta de disposições musicais que se podem considerar fortes, de outras que são fracas e entre estas podemos ainda falar de disposições de intensidade média.

As disposições musicais fortes estão sobretudo associadas aos músicos, principalmente aos músicos profissionais, àqueles que se dedicam à produção musical, que dedicam muito de seu tempo à música quer seja como praticantes, quer seja como ouvintes. São, por norma, pessoas que frequentaram desde cedo o ensino musical, algumas com forte presença da música no seu contexto familiar, ou seja, filhos de músicos, que mantêm uma forte relação com a música.

Tal como Lahire refere, a intensidade forte destas disposições musicais decorreu sobretudo da sua recorrente atualização, quer seja através da presença da música no contexto familiar, da aprendizagem musical em academias de música, dos grupos de sociabilidade ligados à música, da produção musical, e em alguns casos até mesmo decorrente da profissão

exercida.

O José é músico profissional, maestro e compositor, o seu percurso no campo musical e consequente atualização recorrente das disposições musicais, justificam a atual intensidade dessas mesmas disposições.

"A música efetivamente é a minha vida. Nasci numa família de músicos, assisti, ouvi, estudei música desde sempre. Tirando algumas ideias que qualquer jovem tem quando tem onze ou doze anos, nunca se pôs em questão o facto de eu seguir a profissão de músico. Portanto a minha relação com a música é uma relação de absoluta coincidência com a vida que eu levo. Para além disso, não só os meus pais eram músicos, o meu irmão é músico profissional, a minha mulher não é música mas estudou música e está perfeitamente por dentro do assunto, as minhas filhas também estudaram música. É algo que nunca tive de ir à procura porque esteve constantemente presente, era um dado adquirido." (José)

As disposições musicais podem ser também de fraca intensidade, e estão sobretudo associadas àqueles que não são músicos, que não frequentaram qualquer tipo de ensino musical, que a música não esteve presente, ou esteve pouco presente no seu contexto familiar. São por norma, apenas ouvintes de música ocasionais, em contextos de sociabilidade, e por isso, com uma relação com a música pouco intensa.

Para a maioria destas pessoas cujas disposições são de fraca intensidade, parte da justificação passa pela falta de fontes de atualização ao longo da sua socialização, quer seja numa fase primária no contexto familiar, quer seja posteriormente ao nível do ensino ou grupos de sociabilidade.

O João tem sessenta e nove anos, estudou até à 4ª classe e começou a trabalhar muito cedo, o seu percurso de vida e correspondente socialização não permitiram a atualização das suas disposições musicais.

"Nessa altura não se ouvia música, eu nem tive vagar de ser criança,

comecei muito cedo a andar no campo atrás do gado, nessa altura não havia rádios. Comecei a ouvir música quando começou a haver os rádios e os meus pais tiveram acesso a um radiozito, mas isso já eu tinha os meus dezasseis ou dezassete anos, a partir daí é que comecei a ouvir mais música, até aí foi relativamente pouco. (...) eu gosto muito de ouvir música, cada vez que posso ouço música, mas deixo a música para ir fazer determinadas coisas que são mais valiosas, coisas que têm mais interesse. A gente não vive só da música, há determinadas coisas que nos são mais úteis que a música, por vezes prefiro não ouvir música e fazer outras coisas." (João)

Entre as disposições fortes e fracas existem outras disposições, com outro nível de intensidade que se pode considerar médio. É este o nível de intensidade das disposições mais frequente nos entrevistados. As disposições médias associam-se sobretudo às pessoas que mantêm um contacto regular com a música, quer sejam músicos, quer sejam ouvintes, no caso dos músicos tratam-se principalmente de músicos amadores, que se dedicam à produção musical caseira ou em grupos de sociabilidade.

Estas disposições são frequentes naqueles que diariamente se ligam à música, que a música está de alguma forma presente no seu contexto familiar, sem contudo ser fator determinante nas suas vidas, ou seja, para estas pessoas a música funciona como complemento importante das suas vidas.

São pessoas que, embora não se tenham deparado com condições de atualização das suas disposições musicais absolutamente determinantes, encontraram na sua socialização as condições suficientes para que estas mesmas disposições musicais se desenvolvessem e solidificassem nas suas vidas.

A Carina é apenas ouvinte mas frequentou o ensino musical, a música esteve sempre presente no seu contexto familiar porque os seus pais são ouvintes, e como tal, não dispensa a existência da música na sua vida.

"Tenho uma relação muito próxima com a música, gosto muito de música, desde pequena que ouço música, vou todos os verões a festivais. Todos os dias ouço música, ouço no carro por mera distração, a rádio vai sempre ligada é indispensável. Também ouço música quando estou mais stressada ou deprimida, ajuda-me bastante para voltar ao meu ponto de equilíbrio." (Carina)

Se por um lado as disposições não são sempre fortes, por outro lado, também não é absoluto que certas disposições constituídas possam enfraquecer ou apagar-se pelo facto de não encontrarem condições para a sua atualização, ou mesmo pelo facto de encontrarem condições de repressão, tal como refere Lahire.

Mesmo em condições de repressão as disposições podem atualizar-se por força de contextos de vontade individuais, ou seja, as disposições podem mesmo reforçar a sua intensidade nas condições de repressão com que se deparam.

A Helena mesmo gostando de música, não encontrou na sua família qualquer reforço ou incentivo à atualização das suas disposições musicais, pelo contrário, deparou-se até com alguma repressão ao seu gosto pela música, fator que não foi determinante no enfraquecimento destas disposições, mas antes determinante na construção de processos individuais com vista ao reforço da sua disposição musical.

"Eu estudava com música, no meu quarto tinha o meu rádio, a música foi sempre o meu refúgio, foi sempre o meu cantinho. Os meus pais nunca gostaram de música, nunca ouviam música, nunca me incentivaram, pelo contrário, a minha mãe não gostava que eu andasse na banda, eu tinha grandes discussões com a minha mãe por vir para a banda, no dia que vinha para o ensaio tinha uma discussão com ela antes, mas pela minha teimosia venci." (Helena)

No geral as disposições musicais depois de construídas e incorporadas

podem considerar-se duráveis, a maioria dos testemunhos recolhidos atestam a sua durabilidade, contudo, as reservas à durabilidade das disposições levantadas por Lahire tem razão de existir, uma vez que as disposições podem enfraquecer e até mesmo extinguir-se por um determinado tempo.

O Damásio frequentou o ensino musical desde os sete anos, foi aluno de conservatório e aprendeu a tocar piano, é um exemplo de como as disposições musicais podem ser enfraquecidas. Neste caso não se trata de uma disposição que se extinguiu, porque o Damásio continuou ligado à música como ouvinte, mas trata-se de uma disposição que se modificou significativamente, e que, segundo o testemunho, poderá de novo, reforçar-se e atualizar-se passadas cerca de duas décadas.

Estamos perante um caso em que é reconhecida a importância da música, mas que as condições sociais da vida adulta impuseram o enfraquecimento das disposições musicais.

“Tive a formação musical normal da escola, mas antes dessa formação já eu estava com um senhor que dava aulas de música, foi lá que comecei com sete anos a aprender solfejo e órgão. Depois passei para uma escola da altura e tive lá mais uns anos, continuei com a formação musical e com o órgão. Mais tarde passei para o conservatório onde fiz o segundo ano de formação musical e de piano. Entretanto deixei de tocar com uns dezoito anos, fui para a universidade e acabei por deixar de tocar, e não voltei mais até daqui a pouco tempo, porque tenciono voltar à música para ensinar o meu filho e para eu retomar e voltar a tocar.” (Damásio)

Comprovado o enfraquecimento das disposições musicais, a sua extinção também é uma realidade. A Mafalda descartou por completo o seu *habitus* musical por um período superior a vinte anos, e fê-lo em função de um imprevisto na sua vida familiar que lhe impôs um novo contexto e lhe retirou a vontade de ouvir música.

"Houve uma época da minha vida em que, nem sequer tive vontade de cantar, muitos anos, vinte e tais porque o meu marido faleceu, nessa altura da vida eu não dava importância à música." (Mafalda)

Relativamente à questão da transponibilidade das disposições, importa desde logo clarificar que, não é absoluto que quando se perguntou às pessoas se a sua forma de estar relativamente à realidade musical é transponível para outras situações da vida, estes tenham respondido àquilo que realmente se pretendeu aferir.

Por outro lado, a questão da transponibilidade faz mais sentido se as disposições forem pensadas enquanto “operadores”, e menos sentido se estas mesmas disposições forem entendidas como tendências, postura que tem sido adotada ao longo deste trabalho.

Parece razoável admitir que a reflexibilidade interfere ou pode interferir nas práticas musicais. Mais difícil será perceber em que medida é que essa mesma reflexibilidade pode contrariar ou favorecer as disposições musicais, ou ainda, quando é que a reflexibilidade, de alguma forma, se incorpora no próprio *habitus*, ou seja, quando é que a reflexibilidade se constitui ela própria como uma disposição.

A este propósito vale a pena ter em atenção que as disposições não são as práticas, são as disposições em interação com o campo que geram as práticas, e a reflexibilidade pode favorecer ou, pelo contrário, provocar um controlo ou mesmo inverter a relação não refletida de um *habitus* com o *campo*.

Globalmente, o que as entrevistas realizadas evidenciam é que a reflexibilidade não se incorpora no próprio *habitus*, não se constitui ela própria como uma disposição, mas pode interferir nas práticas musicais e na orientação destas mesmas práticas musicais.

É possível encontrar nas disposições musicais destas pessoas determinadas avaliações estratégicas e racionais que permitem concluir que a

reflexibilidade poderá estar, de alguma forma, presente nestas mesmas disposições musicais. Apresentando-se por vezes de forma mais explícita e outras vezes de forma mais encapotada, a reflexividade acaba nalguns casos por favorecer e noutros casos por contrariar as disposições musicais.

O papel da reflexibilidade veio contrariar a orientação das disposições musicais da Andreia, na medida em que esta deixou de abraçar a carreira de DJ e se dedicou aos estudos no sentido de prosseguir outra profissão. Há no seu testemunho a indicação clara de que a reflexibilidade influenciou a sua vida, e consequentemente as suas disposições musicais. O seu pensamento estratégico deu lugar a uma orientação diferente, para a qual a reflexibilidade foi relevante.

“Eu já vivi da música, mas é difícil viver da música, principalmente quando se é mulher, porque agora isto é tudo muito bonito, mas o dia que eu pense em ter um filho é complicado. Se for uma cantora é complicado mas é mais fácil, os cantores tanto cantam à tarde como à noite, têm uma hora ou duas de concerto e vão-se embora, apesar de poder ser uma digressão muitos dias seguidos, agora um DJ toca sempre a partir das duas ou três da manhã, e uma festa com DJ nunca termina antes das seis, logo é complicado. Esta foi também uma das razões que me fez ouvir os meus pais, para ir para a universidade, porque depois eu sei como vai ser. (Andreia)

No caso do José a reflexibilidade veio influenciar as suas práticas no sentido em que veio contrariar a tendência da orientação destas práticas no que respeita à procura de géneros musicais diferentes, e desta forma, permitiu alterar a orientação destas mesmas práticas para a procura de formas diversificadas de ver a arte musical.

“... depois fui a outra escola com treze anos, apanhei um professor que por um lado era muito bom, mas que por outro lado gostava apenas de um determinado tipo de música mais recente, que era um tipo que a mim não me fascinava muito. Acabei por descobrir coisas

por mim quase contra ele.(...) Acho que esta experiencia da minha segunda escola onde gostava de descobrir música de certa forma contra o meu professor, desenvolveu em mim uma espécie de procura de coisas diferentes, novas, e este espírito de procura nunca me tem deixado, ainda hoje estou constantemente à procura de coisas ligeiramente diferentes, de maneiras diferentes de ver a arte da música." (José)

A Antónia é um exemplo de como a influência da flexibilidade favoreceu as suas disposições musicais, ao enveredar pelo caminho do estudo e da profissionalização na área da música. Neste caso a flexibilidade interferiu de forma decisiva nas práticas musicais e veio implementar a tendência para a música.

"...quando chegou a altura do 9º ano tive decidir a área que eu queria escolher e fiquei um pouco de pé atrás, porque eu estava indecisa entre ciências e música. Decidi fazer o que realmente gosto e adoro, e faço com extremo prazer que é a música. Nas ciências ia para uma área que provavelmente me iria dar uma vida boa financeiramente e ficava bem nessa parte da minha vida, mas pensei que para ser feliz, eu precisava mesmo de tocar para sempre, a toda a hora, poder mostrar a toda a gente aquilo que eu sou, aquilo que eu valho, aquilo que eu sinto. Só através do violino eu conseguia mostrar o sentimento e o prazer que a música me traz. Eu estava um pouco de pé atrás porque a cultura está a morrer e não há muitas condições de futuro para os jovens violinistas, para os jovens pintores, dançarinos. Está toda a gente a sair de cá, e é isso que me dá pena porque eu gostava de trabalhar para o meu país, mas as condições não são as melhores e temos de pensar um pouco mais além. Queria ficar cá com a minha família e pelos vistos não nos é possível. Eu pensava um pouco nisso mas depois a minha professora de violino disse: eu não te vou influenciar tu é que sabes o caminho e escolhes, se quiseres fazes as duas coisas. A minha mãe dizia: se

tu gostas de música porque é que não vais para música? Eu dizia: porque não me dá futuro, vocês são de teatro e estão com medo de serem despedidos. E ela: mas nós fazemos o que gostamos e é isso que interessa, estamos bem de saúde e estamos bem de felicidade. Então eu pensei, repensei e decidi seguir a música. Comecei a dar o litro este ano e estou muito feliz pelo que consegui, se calhar não sou das melhores, há momentos em que fico desmotivada, começo a fazer dramatizações na minha cabeça, mas depois acaba por passar e acabo também por ser um bocado convencida para superar isso tudo.” (Antónia)

Para além da interferência nas práticas musicais a reflexibilidade também se reflete nas escolhas e nos gostos por determinados géneros musicais, moldando e atualizando os gostos musicais.

No caso do Luís a reflexibilidade leva-o a optar por ouvir determinados géneros musicais em detrimentos de outros.

“O facto de estarmos num país em que o fator crise é muito falado e as desiguais sociais também, faz com que eu goste mais do hip pop e vá menos para outras ondas. Há artistas em Portugal que falam muito dos problemas sociais e raciais que existem no nosso país, e isso para mim é uma coisas que me interessa. O facto de eu no secundário ter feito humanidades e gostar de letras, talvez fizesse com que eu goste mais do rap e do hip pop porque existem letras que falam de assuntos que me rodeiam e da sociedade onde estou inserido, isso fez com que eu gostasse mais desse estilo de música e não doutro.” (Luís)

A reflexibilidade ancorada nas questões financeiras veio interferir nas práticas musicais da Mafalda, na medida em que, ao decidir não aprender a tocar um instrumento, o seu pensamento estratégico influenciou as suas orientações e acabou por contrariar as suas disposições musicais.

"Agora até andava interessada em ir aprender cavaquinho por causa do grupo, mas como o grupo também tem algumas oscilações, ponho-me a pensar se vale a pena andar a gastar dinheiro e se depois me serve para alguma coisa." (Mafalda)

Sinteticamente, a análise dos discursos dos entrevistados vem corroborar com algumas questões levantadas por Lahire, nomeadamente, confirmando empiricamente que existem disposições musicais de intensidades variáveis, que estas disposições embora duráveis podem enfraquecer ou mesmo extinguir-se.

Quanto à transponibilidade das disposições musicais os discursos dos entrevistados não permitem confirmar a sua transponibilidade.

Por último, esta mesma análise permitiu identificar o papel da reflexibilidade no *habitus* musical e no sistema de disposições que o constitui, interferindo nas práticas musicais e na orientação destas mesmas práticas.

8. Uma Tipologia de *Modos de Fruição Musical*

Tal como foi referido no primeiro capítulo, a tipologia de *modos de relação com a música* desenvolvida por Campos (2008) pode ser também aplicada aos consumidores de música em geral, ou seja, aos fruidores musicais.

O recurso à tipologia de *modos de relação com a música* visou traduzir as observações através de um processo de parametrização, que quantitativamente codificada e trabalhada constitui um índice, ou seja, um valor que permite ter uma visão, simultaneamente sintética e global, sobre um conjunto diversificado de dimensões relevantes respeitantes às diferentes formas de fruição musical.

Desta forma, procedeu-se à adaptação desta tipologia invertendo os termos das relações equacionadas no conceito, ou seja, transpondo a perspetiva da produção para a perspetiva da fruição musical, o que implicou em termos de operacionalização, uma afinada adaptação dos planos conceptuais, dimensões analíticas, e respetivas escalas de medida, conforme se pode ver na sinopse constante no Apêndice 1.

Ao fazer-se a adaptação da tipologia de *modos de relação com a música* para a lógica da fruição musical, admite-se que também a este nível (fruição) faz sentido pensar-se em função de um eixo *essencial/relacional*.

Um modo *essencial* de fruição musical que privilegia sobretudo o que é intrínseco ao campo musical. Por exemplo, um primeiro plano conceptual relativo às competências e contextos de fruição musical caracterizado pelo forte investimento em aprendizagens e performances musicais; um segundo plano conceptual sobre a importância relativa da música no contexto da fruição musical caracterizado pela valorização da autenticidade musical; e um terceiro plano conceptual relativo aos papéis da música nas relações consigo e em sociedade onde se privilegia a gratificação pela via das vivências especificamente musicais.

Assim, o modo *essencial de* fruição musical caracteriza-se por evidenciar as seguintes tendências:

a) Competências e contextos de fruição musical (tipo de aprendizagem e prática musical, intensidade da fruição musical, e o tipo de fruição musical):

- contextos formais de aprendizagem, com investimento na formação e no treino musical;
- consumos musicais assíduos;
- práticas de produção musical;
- produções e/ou audições musicais mais individualistas;
- consumos musicais regulares de música ao vivo.

b) Importância relativa da música no contexto da fruição musical (autenticidade musical, oposição entre a música como objeto de consumo ou como adereço de situações e ambientes, e preferências em termos de géneros musicais):

- valorização da autenticidade musical;
- maior interesse pelas componentes musicais melodia e harmonia;
- fruição musical focalizada na música e no conteúdo musical transmitido;
- preferências por géneros musicais mais eruditos.

c) Papéis da música nas relações consigo e em sociedade (presença da música no quotidiano, papéis sociais da música, e elementos de gratificação pessoal):

- forte presença da música no quotidiano;
- perspetivação do papel social da música enquanto fator de enriquecimento sensitivo/espiritual, e elemento de comunicação e

representação;

- elementos de gratificação pessoal centrados na produção musical e associados a experiências emotivas.

No pólo oposto surge o modo *relacional* de fruição musical onde se privilegia sobretudo o que é extrínseco ao campo musical, designadamente as componentes extramusicais de divertimento, entretenimento, e interação social associadas à música. Por exemplo, um primeiro plano conceptual relativo às competências e contextos de fruição musical caracterizado pela ausência de aprendizagens e performances musicais; um segundo plano conceptual sobre a importância relativa da música no contexto da fruição musical caracterizado pela tendência multidimensional da fruição musical; e um terceiro plano conceptual relativo aos papéis da música nas relações consigo e em sociedade onde se privilegia a gratificação pela via da audição musical.

Assim, o modo *relacional de fruição musical* caracteriza-se por evidenciar as seguintes tendências:

a) Competências e contextos de fruição musical (tipo de aprendizagem e prática musical, intensidade da fruição musical, e tipo de fruição musical):

- inexistência de aprendizagem musical ou contextos de aprendizagem muito incipientes;
- inexistência de práticas musicais ou práticas musicais muito incipientes;
- consumos musicais ocasionais;
- produções e/ou audições musicais mais coletivas;
- consumos musicais mais centrados na música gravada.

b) Importância relativa da música no contexto da fruição musical (autenticidade musical, oposição entre a música como objeto de consumo

ou como adereço de situações e ambientes, e preferências em termos de géneros musicais):

- não valorização da autenticidade musical;
- maior interesse pelas componentes musicais letras e ritmo;
- fruição musical que associa do conteúdo musical a uma diversidade de fatores e contextos (adereços em palco, convivo, diversão, etc.);
- preferências por géneros musicais mais populares.

c) Papéis da música nas relações consigo e em sociedade (presença da música no quotidiano, papéis sociais da música, e elementos de gratificação pessoal):

- presença discreta da música no quotidiano;
- perspetivação do papel social da música enquanto fator de distração/sonho/fantasia, e elemento de divertimento e entretenimento;
- elementos de gratificação pessoal centrados na audição musical e associados a experiências relacionais.

Tal como na tipologia de *modos de relação com a música*, também a tipologia de *modos de fruição musical* para além da consideração dos modos *essencial e relacional*, admite entre estes dois pólos a combinação de características de ambos modos de fruição musical, ou seja, tipos *mistos* de fruição musical.

Desta forma, e seguindo a operacionalização do conceito que lhe deu origem, cada uma das onze dimensões analíticas assumiu valores relativos aos modos de fruição musical *essencial, misto e relacional*, o que permitiu aferir o perfil de cada entrevistado em termos dessas mesmas dimensões analíticas, conforme se pode ver no Apêndice 2.

Seguidamente, e com o objetivo de aferir os perfis globais dos entrevistados atribuiu-se uma codificação numérica a cada modo de fruição musical (*relacional* =1; *misto*=2; *essencial* =3), que permitiu construir um índice cujo valor pode oscilar entre um e três, autonomizando desta forma cinco modos de fruição musical: *relacional*; *misto pró-relacional*; *misto*; *misto pró-essencial*; e, *essencial*.

A distribuição dos entrevistados pelos cinco tipos de fruição musical em termos dos respetivos perfis globais pode ver-se no Apêndice 3. De um modo geral, a maioria dos entrevistados situa-se nos tipos *mistos* de fruição musical, ainda assim, verifica-se uma tendência para modos de fruição musical mais relacionais.

As pessoas consideram-se mais relacionais sobretudo por relação à sua condição de simples ouvintes, por relação a um determinado tipo de fruição musical e a gostos musicais que se adequam a esse tipo de fruição, ou seja, por uma fruição e conceção multidimensional da fruição musical, e por preferências por géneros musicais mais populares, nomeadamente, música tradicional alentejana e música popular/ligeira portuguesa.

No pólo oposto, as pessoas consideram-se mais essenciais sobretudo por relação aos conhecimentos musicais adquiridos e à sua condição de músicos, e por relação a outro tipo de fruição musical e gostos musicais que também se adequam a esse tipo de fruição, ou seja, por uma fruição e conceção unidimensional da fruição musical e por preferências por géneros musicais mais trabalhados, nomeadamente música clássica, *jazz* ou *blues*.

Embora estas tendências sejam globalmente verificáveis não significa que não existam ouvintes no pólo *essencial* e músicos no pólo *relacional*, ou amantes de géneros musicais tradicionais e populares no pólo *essencial* e amantes de géneros musicais mais eruditos no pólo *relacional*, de facto, embora se trate de casos excecionais eles existem e deles importa também dar conta.

Existe um caso de um ouvinte que se situa no tipo *misto pró essencial*, trata-se de um empresário filho de músicos, proveniente de um contexto familiar melómano, que chegou a frequentar o ensino musical, e atualmente é um ouvinte assíduo de música clássica e *jazz*.

Também se verifica o oposto, cinco casos de músicos que se situam no tipo *misto pró-relacional*, trata-se de cinco homens com baixos níveis de escolaridade (apenas uma exceção com o 12º ano), três aprenderam música em contexto de autoaprendizagem e dois numa banda filarmónica, atualmente são todos músicos amadores.

Ainda relativamente aos casos excecionais, verificaram-se dois casos de amantes de música clássica no tipo *misto pró-relacional*, trata-se de duas mulheres com o 12º ano de escolaridade, que são apenas ouvintes regulares de música.

Verificaram-se também dois casos de amantes de géneros musicais tradicionais (fado e músicas do mundo), que se situam no tipo *misto pró-essencial*, trata-se de dois homens, um farmacêutico reformado que aprendeu música e ao longo da vida desenvolveu diversas performances musicais e manteve com a música uma relação muito intensa enquanto músico amador, e um professor de música que é simultaneamente músico profissional.

Ser músico ou ser apenas ouvinte condiciona de forma muito significativa o tipo de fruição musical. Conforme se pode ver no Quadro 8 os músicos localizam-se em maioria no pólo *essencial*, enquanto a maioria dos ouvintes se localiza no pólo *relacional*.

Quadro 8 - Relação com a música por tipos de fruição musical

Relação com a música	Tipos de fruição musical				
	<i>Relacional</i>	<i>Misto pró-relacional</i>	<i>Misto</i>	<i>Misto pró-essencial</i>	<i>Essencial</i>
Ouvintes	9	11	2	1	0
Músicos	0	5	7	9	7

N-50

Fonte: Própria

Importa também proceder à avaliação da distribuição dos entrevistados por cada um dos três planos conceptuais que constituem a tipologia de *modos de fruição musical*.

No primeiro plano conceptual referente às competências e contextos de fruição musical, verifica-se que os entrevistados embora se distribuam por todos os tipos de fruição, concentram-se em maioria no tipo *misto* de fruição musical e no pólo *relacional*, nomeadamente, nos tipos *relacional* e *misto pró-relacional*.

Esta tendência acontece sobretudo por relação à condição de simples ouvintes destes entrevistados, e também a fruições musicais que passam principalmente pela audição de música gravada.

No segundo plano conceptual referente à importância relativa da música no contexto da fruição musical, os entrevistados também se distribuem por todos os tipos de fruição musical, mas verifica-se claramente uma maioria de pessoas que se situam nos tipos *relacional* e *misto pró-relacional*, ou seja, no pólo *relacional*.

Esta concentração de casos no pólo *relacional* provém sobretudo da conceção multidimensional que estas pessoas têm da fruição musical, ou seja, da associação do conteúdo musical a uma diversidade de fatores e contextos.

No caso do terceiro plano conceptual relativo aos papéis da música nas

relações consigo e em sociedade, a distribuição dos entrevistados pelos cinco tipos de fruição musical é mais equitativa do que nos restantes planos, embora no tipo *essencial existam* apenas três pessoas.

Neste plano as pessoas são mais relacionais sobretudo porque perspetivam o papel social da música enquanto fator de distração e elemento de divertimento e entretenimento, e mais essenciais porque a gratificação pessoal que lhes advém da fruição musical deriva principalmente da produção musical, ou seja, dizem fruir mais da música enquanto tocam.

No que respeita à distribuição dos entrevistados pelas catorze dimensões que constituem os três planos conceptuais da tipologia de *modos de fruição musical*, verifica-se que em nove destas dimensões a maioria dos entrevistados se situam no tipo *misto* de fruição musical, em quatro dimensões no pólo *relacional*, e em apenas uma dimensão no pólo *essencial* conforme demonstra o Quadro 9.

Quanto à primeira dimensão relativa aos níveis de aprendizagem musical, verifica-se uma tendência para o pólo *essencial por* atenção à frequência do ensino de música em contextos formais, nomeadamente em academias e conservatórios.

Na segunda dimensão respeitante às práticas musicais desenvolvidas, a maioria dos entrevistados situa-se no pólo *relacional* porque se trata maioritariamente de pessoas que não aprenderam música, e por isso, não sabem tocar nenhum instrumento, sendo apenas ouvintes. Existe ainda, alguns casos de pessoas que aprenderam música mas que, por um ou outro motivo deixaram de tocar e consideram-se apenas ouvintes.

Na terceira dimensão que visa aferir a intensidade da fruição musical, a maioria dos entrevistados situa-se no tipo *misto* de fruição musical, o que significa que são pessoas que desfrutam da música regularmente. Contudo, importa também referir que uma parte significativa dos entrevistados (vinte e um) se situa no pólo *essencial*, porque mantêm com a música uma

relação que se pode considerar intensa, ou seja, são fruidores musicais assíduos.

Quadro 9 - Distribuição dos entrevistados por tipos de relação com a música atendendo às dimensões analíticas

Dimensões analíticas	Tipos de fruição musical		
	<i>Relacional</i>	<i>Misto</i>	<i>Essencial</i>
Nível de aprendizagem	18	12	20
Práticas musicais	24	16	10
Intensidade da fruição musical	4	25	21
Tipo de fruição musical 1	11	28	11
Tipo de fruição musical 2	12	34	4
Autenticidade da performance musical	18	34	8
Importância das componentes musicais	18	24	8
Conceção da fruição musical	26	12	12
Gêneros musicais	15	21	14
Presença da música no quotidiano	1	28	21
Papéis sociais da música 1	27	18	5
Papéis sociais da música 2	22	18	10
Elementos de gratificação pessoal 1	17	22	11
Elementos de gratificação pessoal 2	4	41	5

N-50

Fonte: Própria

A quarta dimensão é relativa ao tipo de fruição musical, a distribuição dos entrevistados revela que a maioria destas pessoas se situa no tipo *misto*, ou seja, a sua fruição musical tanto passa por contextos individuais como passa por uma diversidade de contextos coletivos. Os restantes entrevistados distribuem-se equitativamente pelos pólos *relacional* e *essencial*, o que significa que a fruição musical de uma parte destas

peças passa quase exclusivamente por contextos individuais de audição ou produção musical, e outra parte por contextos de audição ou produção musical coletivos.

Numa quinta dimensão também relativa ao tipo de fruição musical, a distribuição dos entrevistados revela que a maioria destas pessoas também se situa no tipo *misto*, o que significa, que a sua fruição musical passa pela combinação da audição musical de música gravada e de música ao vivo. Importa referir que dos restantes entrevistados, doze desfrutam essencialmente da música em contextos onde esta surge sob a forma de música gravada, enquanto que, para quatro destas pessoas a fruição musical passa sobretudo pela música ao vivo.

Na sexta dimensão que se refere à autenticidade da fruição musical, a maioria dos entrevistados situa-se no tipo *misto* e no pólo *relacional*, o que significa que estas pessoas valorizam relativamente ou não valorizam a autenticidade musical.

Distribuição semelhante acontece na sétima dimensão relativa à importância atribuída às diferentes componentes que constituem a música, onde a maioria dos entrevistados também se situa no tipo *misto*. Estas pessoas dizem nos seus discursos que atribuem importância a todas as componentes que constituem a música, mas vale a pena mencionar que parte destas respostas tem justificações opostas relacionadas com os conhecimentos musicais de cada pessoa, ou seja, respostas idênticas provêm da ausência de conhecimentos musicais e da existência de conhecimentos musicais.

Na oitava dimensão respeitante à conceção da fruição musical, os entrevistados situam-se em maioria no pólo *relacional*, o que significa que têm uma conceção multidimensional da fruição musical, ou seja, que a sua focalização não se concentra exclusivamente no conteúdo musical, mas antes em diversos fatores e contextos dos quais a música também faz parte integrante, tais como a envolvimento em palco (por exemplo espetáculo de

luzes e multimédia), ou o convívio e diversão.

A nona dimensão refere-se aos géneros musicais preferidos, nesta dimensão os entrevistados distribuem-se mais equitativamente pelos tipos de fruição musical, o que demonstra que, se tratam de pessoas ecléticas nos seus gostos musicais. Contudo, importa referir que a maioria destas pessoas se situa no tipo *misto*, ou seja, são pessoas cujas preferências musicais não passam pelos géneros musicais mais eruditos, nem pelos géneros musicais mais tradicionais, passam sobretudo pela música *rock*, *pop* e todas as suas derivações.

Na décima dimensão analítica relativa à presença da música no quotidiano dos entrevistados, embora a maioria destes se situem no tipo *misto* porque a música tem uma presença regular no dia a dia destas pessoas, importa salientar que se trata, juntamente com a dimensão relativa à intensidade da fruição musical, aquela onde existem mais entrevistados no pólo *essencial*, o que significa que a música mantém uma presença significativa na vida de uma grande parte destas pessoas.

As décima primeira e décima segunda dimensões referem-se ao papel social da música. Nestas dimensões a maioria dos entrevistados situa-se no pólo *relacional*, o que significa, pelo lado que centra a análise do papel que a música desempenha para as pessoas, que este papel é associado à componente distração, e pelo lado que centra a análise do papel que a música desempenha para a sociedade, que este papel passa sobretudo pelas componentes do divertimento e entretenimento.

Nas dimensões relativas aos elementos de gratificação pessoal (décima terceira e décima quarta), a maioria dos entrevistados situa-se no tipo *misto*, o que significa que as suas gratificações pessoais provêm, por um lado da combinação das próprias práticas musicais com aspetos extra musicais, e por outro lado, da combinação de experiências emotivas e relacionais associadas à música.

Feita a análise da distribuição dos entrevistados ao nível do conceito de fruição musical em geral, e ao nível dos planos conceptuais e respetivas dimensões analíticas, importa dar conta dos cinco tipos de fruidores musicais verificados.

Os fruidores do tipo *relacional*, são pessoas que não frequentaram o ensino da música, e como tal, são apenas ouvintes, não desenvolvem qualquer prática musical. São pessoas com uma ligação à música que não se pode considerar muito regular, em alguns casos é apenas ocasional. Estes fruidores embora desfrutem da música individualmente fazem-no sobretudo em contextos coletivos com grupos de sociabilidade, trata-se globalmente de uma fruição musical que passa principalmente pela audição de música gravada embora em contextos ocasionais também se verifique a audição de música ao vivo.

Para estes fruidores musicais a autenticidade musical ou qualidade do som são fatores irrelevantes aos quais não atribuem qualquer importância. São pessoas sem conhecimentos musicais a quem apenas a letra ou ritmo das músicas interessa, cuja fruição musical é de caráter multidimensional, ou seja, o conteúdo musical é associado a uma diversidade de fatores e contextos. Os gostos musicais deste tipo de fruidores associam-se principalmente à música tradicional alentejana e à música ligeira/popular portuguesa, a chamada música “pimba”.

Para os fruidores musicais relacionais a música marca uma presença discreta nos seus quotidianos, e os papéis que desempenha para as pessoas e sociedade em geral passam sobretudo pelas componentes da distração e divertimento. Para estas pessoas a gratificação que recebem da fruição musical advém principalmente de momentos e aspetos extramusicais, sobretudo da conjugação de experiências relacionais e emocionais.

Os entrevistados que têm um modo de fruição musical do tipo *relacional*, são na sua maioria pessoas mais velhas (idades superiores aos cinquenta anos), com origens sociais humildes (sete origens sociais operárias), e

baixos níveis de escolaridade (apenas um entrevistado é licenciado).

Os fruidores do tipo *misto pró-relacional*, são um grupo constituído por algumas pessoas que frequentaram o ensino da música (seis), mas a maioria não frequentou qualquer ensino musical (nove). Existem por isso, pessoas que são apenas ouvintes e não desenvolvem qualquer prática musical (onze), e músicos que desenvolvem práticas musicais amadoras (quatro). São pessoas com uma ligação à música que se pode considerar regular, em alguns casos muito regular. À semelhança dos fruidores do tipo *relacional*, também estes fruidores desfrutam da música individualmente, mas fazem-no principalmente em contextos coletivos com grupos de sociabilidade, tratando-se globalmente de uma fruição musical que passa sobretudo pela audição de música gravada, e ocasionalmente pela audição de música ao vivo.

Para estes fruidores musicais a autenticidade musical ou qualidade do som são fatores aos quais atribuem pouca ou relativa importância. Parte destas pessoas têm alguns conhecimentos musicais e por isso dão importância a todos os componentes musicais, mas para a maioria apenas a letra ou ritmo das músicas lhes interessa. Para estes fruidores o conteúdo musical é associado a uma diversidade de fatores e contextos, ou seja, a uma fruição musical que se considera de caráter multidimensional. Os gostos musicais deste tipo de fruidores associam-se principalmente à música comercial, nomeadamente ao estilo *pop* e *rock* e suas derivações.

Para os fruidores musicais *pró-relacionais* a música marca uma presença regular nos seus quotidianos, e segundo estes, os papéis que desempenha para as pessoas e sociedade em geral passam sobretudo pelas componentes da distração, divertimento e entretenimento. Para estas pessoas a gratificação que recebem da fruição musical advém principalmente de momentos e aspetos extramusicais no caso dos ouvintes e de um misto destes momentos e da produção musical no caso dos músicos, gratificações estas que se qualificam num misto de experiências relacionais e

emocionais.

Os entrevistados que têm um modo de fruição musical do tipo *misto pró-relacional*, são pessoas de ambos os géneros e idades diversificadas, com origens e pertenças sociais diversificadas mas maioritariamente humildes (sete origens e pertenças sociais operárias), e níveis de escolaridade também diversificados (cinco com ensino superior, quatro com o 12º ano, e sete com níveis de escolaridade inferior ao 12º).

Os fruidores do tipo *misto* caracterizam-se pela frequência do ensino da música. Embora algumas destas pessoas sejam apenas ouvintes e não desenvolvam qualquer prática musical, a maioria são músicos amadores. São pessoas com uma ligação à música que se pode considerar muito regular, em alguns casos assídua. São fruidores que desfrutam da música em contextos *mistos*, ou seja, repartem a fruição musical por momentos de audição individual e coletiva, e audição de música gravada e de música ao vivo.

Para estes fruidores musicais do tipo *misto* a autenticidade musical ou qualidade do som são fatores aos quais atribuem relativa importância. São pessoas com alguns conhecimentos musicais que atribuem importância a todas as componentes que constituem a música. Este tipo de fruidores têm uma conceção mista da fruição musical, tanto se focalizam no conteúdo musical como o associam a uma diversidade de fatores e contextos, ou seja, trata-se de uma fruição musical que umas vezes é unidimensional e outras se pode considerar multidimensional. São fruidores mais ecléticos nos seus gostos musicais, associam-se a vários géneros musicais, particularmente à música tradicional alentejana, música ligeira/popular portuguesa, música *pop* e *rock* e suas derivações.

Para os fruidores musicais do tipo *misto* a música marca uma presença forte nos seus quotidianos, e segundo estes, o papel que desempenha para as pessoas passa sobretudo pelas componentes da distração e da intervenção cultural, e para a sociedade em geral um papel que comporta

o equilíbrio entre as componentes divertimento e entretenimento e comunicação e representação. Para estes fruidores a gratificação que recebem da música advém, por um lado, de um misto de momentos relacionados com a prática da música e momentos e aspetos extramusicais, e por outro lado, de um misto de experiências relacionais e emocionais.

Os entrevistados que têm um modo de fruição musical do tipo *misto*, são sobretudo homens, com idades diversificadas, com origens sociais nas classes dos operários e empregados executantes, pertenças sociais na pequena burguesia técnica e de enquadramento intermédio e nos empregados executantes, e níveis de escolaridade diversificados (dois com ensino superior, cinco com o 12º ano, e dois com níveis de escolaridade inferior ao 12º).

Os fruidores do tipo *misto pró-essencial*, são pessoas que frequentaram o ensino da música, a maioria em contextos de aprendizagem formais. Está-se perante músicos que desenvolvem maioritariamente práticas musicais amadoras, mas também profissionais. São pessoas com uma ligação muito regular à música, em alguns casos até se pode considerar uma ligação assídua. São pessoas que disfrutam da música num contexto misto de fruição individual e coletiva, mas fazem-no sobretudo individualmente, tratando-se de uma fruição musical que comporta um misto de audição de música gravada e música ao vivo.

Para estes fruidores musicais a autenticidade musical ou qualidade do som são fatores aos quais atribuem alguma importância. Tratando-se de pessoas com conhecimentos musicais, todos os componentes musicais lhes despertam, especialmente as componentes melodia e harmonia. À semelhança dos fruidores do tipo *misto* também os fruidores pró-essenciais têm uma conceção mista da fruição musical, ou seja, tanto se focalizam no conteúdo musical, como associam este conteúdo a uma diversidade de fatores e contextos, trata-se de uma fruição musical que umas vezes é unidimensional e outras se pode considerar multidimensional. Os gostos

musicais deste tipo de fruidores excluem os géneros musicais populares e associam-se principalmente à música comercial e à música erudita, nomeadamente aos estilos pop, *rock*, e música clássica.

Para os fruidores musicais pró-essenciais a música tem uma presença forte nos seus quotidianos. Segundo estes, a música desempenha para as pessoas um papel de intervenção cultural e enriquecimento sensitivo/espiritual, e para a sociedade em geral um papel que passa sobretudo pelas componentes divertimento e entretenimento, e comunicação e representação. Para estas pessoas a gratificação que recebem da fruição musical advém principalmente de um misto de momentos de produção musical e momentos extramusicais, gratificações que se qualificam num misto de experiências relacionais e emocionais.

Os entrevistados que têm um modo de fruição musical do tipo *misto pró-essencial*, são pessoas de ambos os géneros e idades diversificadas, com origens sociais diversificadas mas maioritariamente nas classes dos empregados executantes e operários, e pertenças sociais também diversificadas mas menos humildes (dois empresários, dirigentes e profissionais liberais, um pertencente à pequena burguesia técnica e de enquadramento intermédio, seis empregados executantes e um operário), e níveis de escolaridade também diversificados (três com ensino superior, três com o 12º ano, e quatro com níveis de escolaridade inferior ao 12º).

Os fruidores do tipo *essencial*, são pessoas que frequentaram o ensino da música em contextos de ensino formais, e como tal, para além de ouvintes são todos músicos profissionais. São pessoas com uma ligação assídua à música, que desfrutam da música num contexto misto de fruição individual e coletiva, embora a fruição individual assuma um peso significativo no conjunto da fruição. Estas pessoas embora também dediquem algum tempo à audição de música gravada, a sua fruição musical passa sobretudo pela música ao vivo, muito por força da sua condição de músicos profissionais.

Para estes fruidores musicais essenciais a autenticidade musical ou

qualidade do som são fatores aos quais atribuem extrema importância. São pessoas dotadas de conhecimentos musicais para quem interessa todas as componentes que constituem a música, especialmente a melodia e a harmonia. Trata-se de uma fruição musical unidimensional, ou seja, focalizada exclusivamente no conteúdo musical transmitido. Os gostos musicais deste tipo de fruidores associam-se principalmente à música clássica.

Para os fruidores musicais essenciais a música marca uma presença muito significativa nos seus quotidianos, e o papel que desempenha para as pessoas passa sobretudo pelas componentes intervenção cultural e enriquecimento sensitivo e espiritual, e para a sociedade em geral passa pelas componentes da comunicação e representação, e do equilíbrio entre estas e a componente divertimento. Para estas pessoas a gratificação que recebem da fruição musical advém principalmente de momentos de performances musicais, gratificações que associam a um misto de experiências relacionais e emocionais, especialmente experiências emocionais.

Os entrevistados que têm um modo de fruição musical do tipo *essencial*, são na maioria pessoas com origens sociais tendencialmente favorecidas (três na pequena burguesia intelectual e científica, três na pequena burguesia técnica e de enquadramento intermédio e uma nos operários), e pertencas sociais também tendencialmente favorecidas (uma na pequena burguesia intelectual e científica, e seis na pequena burguesia técnica e de enquadramento intermédio). Com exceção de um militar com patente de sargento-mor que apenas frequentou o ensino secundário, os restantes são pessoas com elevados níveis de escolaridade (quatro com ensino superior, dois estudantes com aspirações à frequência do ensino superior).

Sinteticamente, os modos de fruição musical distribuem-se ao longo de eixo *relacional/essencial* onde o modo de fruição musical do tipo *relacional* ocupa um dos pólos deste eixo. É um tipo de fruição musical que se

caracteriza pela ausência de conhecimentos musicais, por uma fruição baseada na música gravada em contextos de audição coletivos, pelo seu caráter multidimensional, e pela presença discreta no quotidiano das pessoas. É um tipo de fruição que se associa aos ouvintes, com preferências pela música tradicional alentejana e pela chamada música “pimba”, por norma, pessoas mais velhas, com baixos níveis de escolaridade e origens e pertenças sociais mais humildes, que encontram na música um fator de distração e divertimento.

No pólo oposto, o modo de fruição musical do tipo *essencial* caracteriza-se por elevados conhecimentos musicais e performances musicais profissionais, por uma fruição musical tendencialmente individualista e baseada na música ao vivo, de caráter unidimensional, com forte valorização da autenticidade musical, marcando uma presença muito significativa no quotidiano das pessoas. É um tipo de fruição que se associa a preferências por géneros musicais eruditos, aos músicos profissionais, a pessoas com origens e pertenças sociais mais favorecidas e níveis de escolaridade superiores, que valorizam a música pelas componentes da intervenção cultural e de enriquecimento sensitivo e espiritual.

Entre estes dois pólos existem três tipos *mistos* de fruição musical (*pró-relacional*, *misto* e *pró-essencial*), que se caracterizam por combinar características do modo *relacional* e *essencial*. Estes tipos de fruição musical distinguem-se principalmente pela associação a diferentes géneros musicais: o tipo *misto pró-relacional* ao *pop*, ao *rock* e suas derivações; o tipo *misto* associa-se a preferências musicais mais ecléticas que incluem diversos géneros musicais com exceção da música erudita; e o tipo *misto pró-essencial* que exclui os géneros musicais mais populares e se associa especialmente ao *pop*, *rock* e música clássica.

Conclusão

Norteados pela ideia de que a música está presente no quotidiano da grande maioria das pessoas, e que estas dela se apropriam através de uma enorme diversidade de formas de fruição, este estudo pretendeu dar conta dos vários processos individuais e coletivos associados à música, parametrizando os termos da fruição musical e aferindo matrizes de preferências tendencialmente seguidas, de forma a compreender a construção e atualização do gosto musical.

Seguiu-se uma abordagem sociológica ao fenómeno musical que passou pela análise da relação que as pessoas estabelecem com a música, incidindo objetivamente na forma como estas se relacionam com a música, sobre os locais ou companhias escolhidas, e respetivos contextos socioculturais de fruição musical, e subjetivamente sobre o sentido que emprestam à interação que estabelecem com a música.

Tomaram-se como principais referências teóricas: a teoria de prática ou praxeologia de Bourdieu (1972), um modelo teórico que se concentra na análise da forma como os indivíduos incorporam a estrutura social ao mesmo tempo que a legitimam, produzem e reproduzem, que permite compreender as diversas dimensões das práticas sociais; o conceito operativo de *orientações sociais* desenvolvido por Casanova (2004), uma abordagem formalizada às naturezas sociais, onde as *orientações sociais* são definidas na esfera sociocultural enquanto crenças sobre as condições sociais de vida, socialmente estruturadas e estruturantes de valores, representações e práticas sociais; e abordagem sociológica desenvolvida na área da música por Campos (2008), que escrutinou contornos de relações sociais e de expressões culturais associadas à produção musical, e desta forma, desenvolveu o conceito de *modos de relação com a música*, através do qual sistematizou e evidenciou as diferentes formas como as pessoas concebem e interpretam as relações que estabelecem com a música.

Foram necessariamente tomadas algumas opções metodológicas para se avançar no conhecimento e compreensão do fenómeno musical e da sua relação com as pessoas, nomeadamente, os seus gostos musicais, as disposições que estão associadas à fruição musical, a sua construção, desenvolvimento e atualização.

Desde logo, garantir uma amostra com alguma representação da diversidade ao nível da caracterização sociográfica e da relação das pessoas com a música, nomeadamente, garantindo a presença daqueles que são simultaneamente praticantes e ouvintes de música e também daqueles que são apenas ouvintes, e por isso, construiu-se uma amostra baseada na lógica das quotas.

Optou-se por uma abordagem compreensiva que permitisse compreender e explicar o fenómeno musical com base na interpretação do sentido da ação social dos indivíduos. Para tal, realizou-se um inquérito por entrevista de tipo semidirectivo, que permitiu recolher informação através da interação direta entre o entrevistador e o entrevistado.

Outra das opções estratégicas passou pela adaptação da tipologia de *modos de relação com a música* desenvolvida por Campos (2008), uma tipologia que foi construída com o objetivo de analisar músicos profissionais, mas que se adaptou de forma a poder potenciar também a análise de consumidores de música em geral.

Tendo como questionamento central o modo como se constroem e atualizam as disposições musicais, procedeu-se à análise sistemática dos discursos proferidos no sentido de perceber e avaliar as interpretações dos cinquenta fruidores musicais entrevistados referentes às suas práticas, valores e representações acerca do mundo da música, e posteriormente restituir, sem generalizar, a construção dos gostos e disposições musicais destas pessoas.

Dos resultados obtidos com a análise empírica, importa destacar desde logo

a influência de algumas variáveis de caracterização social na construção das disposições musicais, nomeadamente o nível de escolaridade e pertença social, variáveis cuja capacidade estruturante nos gostos e disposições musicais ficou sobejamente indiciada.

Constatou-se que os diferentes níveis de escolaridade se associam a diferentes práticas e gostos musicais, na medida em que, as práticas musicais, os meios de audição utilizados, os eventos musicais frequentados, e os géneros musicais que as pessoas preferem variam em função dos diferentes níveis de escolaridade dos entrevistados.

Também as origens e pertenças sociais de cada um se refletem em diferentes oportunidades de acesso à aprendizagem de música, em diferentes tipos de aprendizagem musical, em distintas práticas musicais, em diferentes regularidades na frequência de eventos musicais, bem como no tipo de eventos frequentados, e ainda, em diferentes preferências musicais.

Confirmou-se desta forma uma das hipóteses em estudo, que apontava a origem, pertença social e nível de escolaridade como características sociais com capacidade de influenciar a construção e atualização dos gostos musicais das pessoas.

Outra conclusão a retirar indicia que o contexto familiar é também determinante na construção das disposições musicais, especialmente os ambientes familiares melómanos que fomentam decisivamente o contacto com a música, e desta forma, condicionam determinantemente a relação das pessoas com a música.

A presença da música no contexto familiar está, de alguma forma, associada às origens sociais, e reflete-se sobretudo na frequência do ensino da música.

A aprendizagem musical revelou-se o fator mais determinante em termos de clivagem no grande conjunto dos fruidores musicais, e que respeita à

separação entre aqueles que são simplesmente amantes de música e aqueles que são simultaneamente amantes e praticantes de música.

Saber ou não saber música, tocar ou não tocar um instrumento, ser ou não ser músico, são fatores que alteram substancialmente a relação das pessoas com a música. Confirmou-se assim outra das hipóteses levantadas, que indiciava a aprendizagem de música e conseqüente prática musical como fatores estruturantes das disposições e gostos musicais.

A fruição musical como simples consumidor de música, ou a fruição musical como produtor e criador musical é estruturante na construção e atualização das disposições musicais das pessoas. Destas duas modalidades de fruição resultam distintas práticas, preferências, valores e representações, o que consubstancia diferentes modos de relação com a música.

Sinteticamente, o fato de ser ouvinte ou ser músico interfere substancialmente na construção e atualização das disposições musicais, na medida em que dali resultam diferentes formas de fruição musical e diferentes modos de relações com a música.

Se para um número significativo de pessoas a construção das disposições musicais se inicia numa fase de socialização primária e sob forte influência do contexto familiar, para outros essa construção acontece numa fase posterior de socialização secundária, momento em que as disposições e gostos musicais se sedimentam, se institucionalizam e começam porventura a ser capitalizadas em termos de jogos identitários.

Tendo em conta que a música está por todo o lado, a fruição musical das pessoas é muito diversificada, tanto no que respeita aos locais de fruição, como também no que respeita aos diversos contextos de fruição.

Enquanto ouvintes, as pessoas privilegiam sobretudo a fruição musical individual na sua residência, local onde não existem outras interferências e a audição musical melhor resulta. Enquanto músicos, destacam a fruição musical coletiva, os profissionais por força do resultado musical em grupo,

e no caso dos músicos amadores por fatores associados à sociabilidade e convívio.

Outro dos aspetos que se revelou muito estruturante dos gostos e disposições musicais diz respeito aos grupos de sociabilidade, designadamente os grupos de amigos, grupos musicais, associações culturais e desportivas, grupos de trabalho, companheiros do serviço militar, companheiros de faculdade, e outros grupos de pessoas conhecidas em diversos contextos da vida.

Os grupos de sociabilidade e a interação social daí recorrente revelaram-se particularmente estruturantes das disposições musicais, tanto na fase de construção destas disposições, como também numa fase posterior da sua atualização, especialmente no que respeita ao conhecimento e transmissão de gostos por novos estilos musicais, o que veio confirmar a hipótese que previa a influência das redes de sociabilidade na construção das disposições musicais.

Sinteticamente, as disposições musicais constroem-se, desenvolvem-se e atualizam-se a partir de uma série de competências que se adquirem através da aprendizagem e da prática musical, e de uma série de contextos de fruição musical, dos quais se destacam a presença da música no seio familiar, especialmente quando se trata de ambientes familiares melómanos.

Também as características sociais das pessoas, a socialização e consequente interação social, são aspetos cuja estruturação nos gostos e disposições musicais se demonstrou. Mas existem outros aspetos mais isolados, menos frequentes e até mesmo particulares que acabam por interferir nas disposições musicais, tais como, a passagem por outros países e consequente contacto com outras culturas, as relações amorosas, a participação em determinados eventos musicais, a frequência de determinados espaços, ou até mesmo uma simples vivência particularmente significativa para os protagonistas.

As pessoas consomem música, mas esta desempenha diferentes papéis ou funções no contexto da fruição musical de cada um.

Por exemplo, os músicos preferem concentrar a sua atenção no conteúdo musical, destacando assim o caráter mais unidimensional da fruição musical, enquanto os ouvintes desfrutam da música enquanto elemento associado a diversos fatores, destacando assim uma conceção multidimensional da fruição musical.

Os diversos papéis ou funções que a música desempenha para as pessoas acabam por ser estruturantes das suas disposições musicais, da mesma forma que também as disposições musicais de cada um são estruturadas por estes mesmos papéis que a música desempenha nas suas vidas.

No que respeita aos gostos musicais das pessoas, uma primeira conclusão diz que as pessoas são muito ecléticas nos seus gostos musicais, e mesmo que tenham um ou outro género musical da sua preferência acabam por fruir diversos géneros musicais enquanto consumidores de música.

Apesar do ecletismo verificado existem quatro grandes tendências globais em termos das preferências musicais destas pessoas, as quais englobam diversos estilos musicais. Uma primeira por géneros musicais mais elitistas onde se engloba a música clássica, o *jazz* e o *blues*, uma segunda por géneros musicais comerciais onde se engloba o *rock*, o *pop* e suas derivações, a terceira por música ligeira/popular portuguesa onde se engloba a chamada música “pimba”, e uma quarta tendência global por géneros musicais tradicionais onde se engloba o fado, a música popular alentejana, o cante alentejano, e as chamadas músicas do mundo.

Os gostos pelos diferentes géneros musicais constituem por um lado, grupos mais ou menos homogêneos em termos das características sociais das pessoas que os compõem, e por outro lado, grupos cujos gostos musicais se associam a diferentes modos de fruição musical.

Concluiu-se assim, que os gostos musicais das pessoas em termos de

géneros musicais, condicionam e caracterizam a fruição musical destas mesmas pessoas. Por exemplo, os amantes de música clássica são pessoas com fortes ligações à música, que frequentam regularmente concertos mais intimistas que acontecem em salas adequadas ao efeito, onde se focam exclusivamente no conteúdo musical que está a ser transmitido, enquanto os amantes da chamada música “pimba” são pessoas com uma ligação à música menos intensa, que frequentam festas e outros eventos populares, onde os espetáculos musicais se associam a uma enorme diversidade de fatores, especialmente o convívio e entretenimento.

A música transmite sentimentos, sensações e emoções, a música tem uma capacidade muito própria para despertar, estimular, moldar e até mesmo transformar os diversos estados emocionais das pessoas. De uma ou outra forma, com maior ou menor presença nos seus quotidianos, a música mexe com os sentimentos, sensações e emoções das pessoas.

Para alguns a música tem a capacidade de reverter estados emocionais, e para outros a música tem a capacidade de reforçar esses mesmos estados emocionais.

Na generalidade dos casos a música é associada a sentimentos de alegria ou tristeza. A estes dois pólos sentimentais, por norma, estão associadas músicas mais ou menos ritmadas, e até mesmo letras com mensagens mais ou menos extrovertidas. Por exemplo, as músicas apelidadas de “mais calmas” associam-se a sentimentos de tristeza, e no sentido inverso, músicas apelidadas de “mais mexidas” a sentimentos de alegria e extroversão.

O papel que a música desempenha para a sociedade é perspetivado principalmente pelas vertentes cultural, sentimental, de divertimento, de educação e formação, ou de crítica social.

De uma forma geral, os músicos destacam sobretudo o papel educativo e de formação que a música desempenha na sociedade, e os ouvintes destacam

esse papel pelas componentes da diversão e entretenimento.

A relação entre *orientações sociais* e preferências musicais ficou por verificar em moldes minimamente satisfatórios. Desde logo por uma questão de ordem metodológica na operacionalização no conceito, ao não haver a certeza que as frases que visaram aferir as *orientações sociais* de cada um tenham sido entendidas por todos da mesma maneira. Por outro lado, a distribuição das pessoas pelos tipos de *orientações sociais* não permitiu perceber com clareza a capacidade estruturante destas *orientações sociais* nos gostos e disposições musicais dos entrevistados.

De qualquer forma, a relação aferida entre as diferentes *orientações sociais* e os diferentes gostos musicais e modos de fruição musical revela que a orientação *igualitária pró-ativa* se associa a pessoas com gostos e modos de fruição musical diversos e a disposições musicais muito heterogêneas; a orientação *não igualitária e não pró-ativa* a gostos musicais mais populares, a disposições musicais pouco intensas, consubstanciadas por relações menos próximas com a música; a orientação *igualitária não pró-ativa* associa-se principalmente a gostos musicais menos populares, nomeadamente à música erudita, a disposições musicais mais intensas, e aos consumidores assíduos de música; por último, a orientação social *igualitária pró-ativa* associa-se ao gosto pela música comercial e a disposições musicais de média intensidade.

Para além da construção e atualização das disposições musicais, discutiram-se outras questões como a intensidade, durabilidade, transponibilidade ou papel da flexibilidade nessas mesmas disposições.

Os discursos dos entrevistados vieram corroborar a justeza de algumas questões levantadas por Lahire, nomeadamente, confirmando empiricamente que existem disposições musicais de intensidades variáveis, e que estas disposições embora duráveis podem enfraquecer ou mesmo extinguir-se em função de determinados contextos decorrentes da vida das pessoas.

Verificou-se ainda alguma interferência da flexibilidade nas práticas musicais e na orientação destas mesmas práticas. Apresentando-se por vezes de forma mais explícita e outras vezes de forma mais encapotada, a flexibilidade acaba nalguns casos por favorecer e noutros casos por contrariar as disposições musicais.

A construção de uma tipologia de *modos de fruição musical* com base no conceito de *modos de relação com a música* desenvolvido por Campos é um dos resultados relevantes deste estudo.

Procedeu-se à adaptação da tipologia de *modos de relação com a música* invertendo os termos das relações equacionadas no conceito, ou seja, transpondo a perspetiva da produção para a perspetiva da fruição musical, o que implicou em termos de operacionalização uma afinada adaptação dos planos conceptuais, dimensões analíticas, e respetivas escalas de medida.

Tal como na tipologia original, pensou-se também a fruição musical em função de um eixo *essencial/relacional*. Um modo *essencial* de fruição musical que privilegia sobretudo o que é intrínseco ao campo musical, e um modo *relacional* de fruição musical onde se privilegia sobretudo o que é extrínseco ao campo musical, designadamente as componentes extramusicais de divertimento, entretenimento, e interação social associadas à música.

As pessoas consideram-se mais essenciais sobretudo por relação aos conhecimentos musicais adquiridos, à sua condição de músicos, por uma fruição e conceção unidimensional da fruição musical e por preferências por géneros musicais mais trabalhados, nomeadamente música clássica, *jazz* ou *blues*.

Consideram-se mais relacionais sobretudo por relação à sua condição de simples ouvintes, por uma fruição e conceção multidimensional da fruição musical, e por preferências por géneros musicais mais populares, nomeadamente, música tradicional alentejana e música popular/ligeira

portuguesa.

Sinteticamente, o modo de fruição musical do tipo *relacional* é um tipo de fruição musical que se caracteriza pela ausência de conhecimentos musicais, por uma fruição baseada na música gravada, em contextos de audição coletivos, pelo seu caráter multidimensional, e pela presença discreta no quotidiano das pessoas. É um tipo de fruição que se associa aos ouvintes, com preferências musicais na música tradicional alentejana e na chamada música “pimba”, por norma, pessoas mais velhas, com baixos níveis de escolaridade, origens e pertenças sociais mais humildes, que encontram na música um fator de distração e divertimento.

O modo de fruição musical do tipo *essencial* caracteriza-se por elevados conhecimentos musicais e performances musicais profissionais, por uma fruição musical tendencialmente individualista, baseada na música ao vivo, de caráter unidimensional, com forte valorização da autenticidade musical, marcando uma presença muito significativa no quotidiano das pessoas. É um tipo de fruição que se associa aos músicos profissionais, a pessoas com origens e pertenças sociais mais favorecidas e níveis de escolaridade superiores, que valorizam a música pelas componentes da intervenção cultural e de enriquecimento sensitivo e espiritual, que têm preferências por géneros musicais eruditos.

Entre estes dois pólos podem considerar-se três tipos *mistos* de fruição musical (*pró-relacional*, *misto* e *pró-essencial*), que se caracterizam por combinar características do modo *relacional* e *essencial*. Estes tipos de fruição musical distinguem-se principalmente pela associação a diferentes géneros musicais: o tipo *misto pró-relacional* ao *pop*, ao *rock* e suas derivações; o tipo *misto* associa-se a preferências musicais mais ecléticas que incluem diversos géneros musicais, com exceção da música erudita; e o tipo *misto pró-essencial* que exclui os géneros musicais mais populares e se associa especialmente ao *pop*, *rock* e música clássica.

Confirmou-se assim a possibilidade de estender a aplicação da tipologia de

modos de relação com a música aos consumidores de música, ou seja às pessoas em geral. Tal como Campos refere, e depois do presente trabalho comprovar a utilidade desta tipologia, sugere-se a sua utilização noutros campos da produção cultural.

Por fim, importa dar conta que o conhecimento do campo musical, bem como da construção e atualização das disposições associadas à fruição musical não se esgota no presente trabalho. Desenvolver a tipologia de *modos de fruição musical*, incorporando novas dimensões analíticas e explorando as existentes permitirá aprofundar e obter novos resultados sobre as disposições musicais das pessoas.

Por outro lado, aplicar a tipologia de *modos de fruição musical* a uma amostra representativa de outras regiões do país ou até mesmo da população portuguesa, seguramente que permitiria não só generalizar os resultados obtidos, como também proceder a comparações diversas, o que, certamente enriqueceria o conhecimento do fenómeno musical enquanto fenómeno social, isto é, as formas como as pessoas incorporam as suas fruições musicais nas suas vivências socioculturais.

Bibliografia

Bibliografia

- Abreu, Paula (2000). “Práticas e consumos de música(s): ilustração sobre alguns novos contextos da prática cultural”. *Revista Critica de Ciências Sociais*, 56. Coimbra: CES.
- Abreu, Paula (2004). “Músicas em movimento. Dos contextos, tempos e geografias da performance musical em Portugal”. *Revista Critica de Ciências Sociais*, 70. Coimbra: CES.
- Abreu, Paula (2004). “Ouvir, Comprar, Participar... Acerca da reciprocidade cumulativa das práticas musicais”. in *Públicos da Cultura*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Abreu, Paula (2010). *A música entre a arte, a indústria e o mercado*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Almeida, João Ferreira de, António Firmino da Costa e Fernando Luís Machado (1988). “Famílias, estudantes e universidade: painéis de observação sociográfica”. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 4:11-44.
- Bourdieu, Pierre (1972). *Esquisse d'Une Théorie de la Pratique, Précédé de Trois Études d'Éthnologie Kabyle*. Paris: Droz.
- Bourdieu, Pierre (1979). *La Distinction: Critique sociale du jugement*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Bourdieu, Pierre (1980). “Le capital social”. *Actes de la recherche en sciences sociales*. 31: 2-3.
- Bourdieu, Pierre (1989). *O poder simbólico*. Lisboa: DIFEL.
- Bourdieu, Pierre (1996). *As regras da arte: génese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das letras.

- Bourdieu, Pierre (1997). *Razões Práticas- Sobre a Teoria da Acção*. Oeiras: Celta Editora.
- Bourdieu, Pierre e Löic Wacquant (1992). *Réponses - Pour une anthropologie reflexive*. Paris: Editions du Seuil.
- Campenhoudt, Luc Van (2003). *Introdução à Análise dos Fenómenos Sociais*. Lisboa: Edições Gradiva.
- Campos, Luís Melo (2007). “A música e os músicos como problema sociológico”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*. 71-94.
- Campos, Luís Melo (2008). *Músicas & Músicos. Modos de Relação*. Oeiras: Celta Editora.
- 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 (2015). “Sobre a construção de *habitus* e disposições: o domínio da fruição musical”. in P. Guerra, *More than Loud. Os mundos dentro de cada som (pp. 49--66)*. Porto: Edições Afrontamento.
- Campos, Luís Melo (2015). *Introdução às Teorias Sociológicas de Marx a Bourdieu*. Faro: Silabas&Desafios.
- Casanova, José Luís (1995). “A ‘Teoria da Prática’ - uma prática menos teorizada?”. *Sociologia, Problemas e Práticas*, n.º 17.
- Casanova, José Luís (1995). “Uma avaliação conceptual do *habitus*”. *Sociologia, Problemas e Práticas*. 45-68.
- Casanova, José Luís (2004). *Naturezas Sociais, Diversidade e Orientações sociais na Sociedade Portuguesa*. Oeiras: Celta Editora.

- Casanova, José Luís (2004). “*Orientações sociais - uma abordagem crítica e operativa ao conceito de *habitus*”*. V Congresso da Associação Portuguesa de Sociologia (pp. 31-38). Braga: APS.
- Cooke, Deryck (1989). *The Language of Music*. Oxford: Oxford University press (1959).
- Contador, António Concorde (2001). *Cultura Juvenil Negra em Portugal*. Oeiras: Celta Editora.
- Costa, António Firmino da (1984). “Alfama: entreposto de mobilidade social”. *Cadernos de ciências sociais*, n.º2.
- Costa, António Firmino da (1987). “Novos contributos para velhas questões da teoria das classes sociais”. *Análise Social*, n.º 98.
- Costa, António Firmino da, Fernando Luís Machado e João Ferreira de Almeida (1990). “Estudantes e amigos: trajectórias de classe e redes de sociabilidade”. *Análise Social*, XXV.
- Costa, António Firmino da, e José Luís Casanova (1996). “Classes Sociais”. *Sociologia, Problemas e Práticas*, n.º 19.
- Costa, António Firmino da (1999). *Sociedade de Bairro*. Oeiras: Celta Editora.
- Costa, António Firmino da, Rosário Mauritti, Susana da Cruz Martins, Fernando Luís Machado e João Ferreira de Almeida (2000). “Classes Sociais na Europa”. *Sociologia, Problemas e Práticas*, n.º 34.
- Costa, António Firmino da, Patrícia Avila e Sandra Mateus (2002). *Os Públicos da Ciência*. Lisboa: Gradiva/ Fundação Calouste Gulbenkian.
- Costa, António Firmino da (2004). “Dos públicos da cultura aos modos de relação com a cultura: algumas questões teóricas e metodológicas para uma agenda de investigação”. in *Públicos da Cultura*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.

- Costa, António Firmino da, Fernando Luís Machado e João Ferreira de Almeida (2007). “Classes Sociais e Recursos educativos, uma análise transnacional”. in Costa, António Firmino da, Fernando Luís Machado e Patrícia Ávila (org.s) (2007), *Sociedade e Conhecimento*, Lisboa, Celta Editora.
- Cruz, Isabel Maria Fernandes da Silva (2009). *Entre estruturas e agentes: padrões e práticas de consumo em Portugal Continental*. Porto: Faculdade de Letras do Porto.
- DeNora, Tia (1986). “How is extra-musical meaning possible? Music as place and space for ‘work’”. *Sociological Theory*,4.
- DeNora, Tia (2000). *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Foddy, William (1996). *Como Perguntar. Teoria e prática da construção de perguntas em entrevistas e questionários*. Oeiras: Celta Editora.
- Fortuna, Carlos, Claudino Ferreira e Paula Abreu (1998). “Espaço público urbano e cultura em Portugal”. *Revista Critica de Ciências Sociais*,52/53. Coimbra: CES.
- Ghiglione, Rodolphe e Benjamin Matalon (1992). *O Inquérito: Teoria e Prática*. Oeiras: Celta Editora.
- Giddens, Anthony (1989). *A constituição da Sociedade*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, Lda.
- Giddens, Anthony (1995). *As Consequências da Modernidade*. Oeiras: Celta Editora.
- Giddens, Anthony (2002). *Modernidade e Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Guerra, Paula (2010). *A instável leveza do rock: Génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal*. Tese de doutoramento. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

- Guerra, Paula (2015). *More than Loud. Os mundos dentro de cada som*. Porto: Edições Afrontamento.
- Herzfeld, Friedrich (s/d). *Nós e a Música*. Lisboa: Edições Livros do Brasil.
- Lahire, Bernard (1998). *L'Homme Pluriel: Les Ressorts de l'Action*. Paris: Nathan, Essais & Recherches.
- Lahire, Bernard (2005). "Patrimónios individuais de disposições". *Sociologia, Problemas e Práticas*, n.º 49.
- Machado, Fernando Luís, et al. (2003). "Classes sociais e estudantes universitários: origens, oportunidades e orientações". *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 66.
- Merriam, Alan P. (1964). *The Antropology of Music*. Northwestern University Press.
- Ortiz, Renato (org.) (1983). *Pierre Bourdieu*. São Paulo: Ática.
- Pinto, José Madureira (1981). *Estruturas Sociais e Práticas Simbólico-Ideológicas nos Campos. Elementos de Teoria e de Pesquisa Empírica*. Porto: Edições Afrontamento.
- Pinto, José Madureira (1985). "Solidariedade de vizinhança e oposições de classe em colectividades rurais". *Análise Social*. vol. XVII (66): 199-229.
- Sacks, Oliver (2008). *Musicofilia*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Santos, Maria de Lourdes Lima dos (1998). "Questionamento à volta de três noções (a grande cultura, a cultura popular e a cultura de massas)". *Análise Social*, 101-102. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.
- Setton, Maria da Graça Jacintho (2002). "A teoria do *habitus* em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea". *Revista Brasileira de Educação*. 60-70.

Setton, Maria da Graça Jacintho (2009). “A socialização como fato social total: notas introdutórias sobre a teoria do *habitus*”. *Revista Brasileira de Educação*. 14: 296-307.

Vieira, Jorge (2010). “A Sociedade em Rede em Portugal 2008”. Música 2.0. OberCom.

Wacquant, Löic (2004). “Esclarecer o *habitus*”. *Sociologia*. 35-41.

Wacquant, Löic (2007). “Esclarecer o *habitus*”. *Educação & Linguagem*, n.º 16.

Apêndices

Apêndice nº 1 - Sinopse do conceito de modos de fruição musical			
Planos conceituais	Dimensões analíticas	Escala de medida	
		Pólo relacional	Pólo essencial
Competências e contextos de fruição musical	Nível de aprendizagem	Inexistente	Informal
	Práticas musicais	Inexistentes	Amadoras
	Intensidade da fruição musical	Inexistente/ocasional	Regular
	Tipo de fruição musical 1	Coletiva	Ambas as situações
	Tipo de fruição musical 2	Música gravada	Ambas as situações
	Autenticidade da performance musical (qualidade do som)	Pouco ou nada importante	Relativamente importante
Importância relativa da música no contexto da fruição musical	Importância da componentes musicais	Letra e ritmo	Todos
	Conceção da fruição musical	Multidimensional	Misto
	Gêneros musicais	+ Gêneros populares	Misto
	Presença da música no quotidiano	Pouco presente	+/- Presente
Papéis da música nas relações consigo e em sociedade	Papéis sociais da música 1	Distração/sonho/fantasia	Intervenção cultural/reflexibilidade
	Papéis sociais da música 2	Divertimento/entretenimento	Misto
	Elementos de gratificação pessoal 1	Momentos extra musicais	Misto
	Elementos de gratificação pessoal 2	Experiências relacionais	Misto

Apêndice nº 2 Perfil dos entrevistados em termos de modos de fruição musical																										
ENTREVISTADOS	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	
NIVEL DE APRENDIZAGEM	M	M	E	E	M	M	R	E	R	E	E	E	E	E	E	E	R	R	R	R	E	R	R	M	E	
PRÁTICAS MUSICAIS	M	M	M	M	M	M	R	E	R	E	E	E	E	E	R	E	R	R	R	R	M	M	R	R	R	E
INTENSIDADE DA FRUIÇÃO MUSICAL	M	E	E	E	R	M	M	E	M	E	E	E	E	E	M	E	E	R	M	M	M	M	R	R	E	E
TIPO DE FRUIÇÃO MUSICAL 1	R	M	R	M	E	E	R	E	M	M	E	E	E	M	R	M	M	R	M	M	M	M	M	M	M	M
TIPO DE FRUIÇÃO MUSICAL 2	M	M	M	M	E	M	M	E	R	M	M	M	M	M	R	M	M	M	M	R	M	M	R	R	M	M
AUTENTICIDADE DA PERFORMANCE MUSICAL (QUALIDADE DO SOM)	R	E	M	M	M	E	R	M	M	E	E	M	E	E	M	M	M	R	R	R	M	R	R	R	M	M
IMPORTÂNCIA DAS COMPONENTES MUSICAIS	M	R	M	R	M	M	R	M	M	E	M	M	E	E	E	M	R	R	R	R	M	M	R	R	M	E
CONCEÇÃO DA FRUIÇÃO MUSICAL	M	M	M	M	E	E	R	E	R	E	E	E	E	E	R	E	R	R	R	R	M	R	R	M	M	M
GÊNEROS MUSICAIS	R	M	R	R	M	M	E	E	M	E	E	E	E	E	E	E	M	R	R	R	M	R	R	R	R	M
PRESEÇA DA MUSICA NO QUOTIDIANO	E	E	E	E	M	M	M	E	M	E	E	E	E	E	M	E	E	R	M	M	M	M	M	M	E	E
PAPÉIS SOCIAIS DA MUSICA 1	M	M	R	R	E	R	R	E	R	E	M	R	M	M	R	E	R	R	R	R	M	R	R	R	R	M
PAPÉIS SOCIAIS DA MUSICA 2	M	E	M	M	E	M	R	E	R	M	M	R	M	M	R	E	R	R	R	R	E	R	R	R	R	E
ELEMENTOS DE GRATIFICAÇÃO PESSOAL 1	M	M	M	M	E	E	R	E	R	E	E	E	E	E	M	M	M	M	M	M	E	M	R	R	E	M
ELEMENTOS DE GRATIFICAÇÃO PESSOAL 2	M	M	M	M	M	M	E	M	E	M	M	M	M	M	R	M	M	R	M	M	M	M	R	R	M	M

E - ESSENCIAL

M - MISTO

R - RELACIONAL

Apêndice nº 2 Perfil dos entrevistados em termos de modos de fruição musical (continuação)

	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50
ENTREVISTADOS	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M
NÍVEL DE APRENDIZAGEM	E	E	E	E	E	R	R	R	R	E	R	M	M	E	R	E	R	M	M	R	M	R	M	R	M
PRÁTICAS MUSICAIS	M	M	M	E	E	R	R	R	R	R	R	M	R	M	R	R	R	R	M	R	M	R	M	R	R
INTENSIDADE DA FRUIÇÃO MUSICAL	M	M	M	E	E	M	M	M	M	M	M	E	M	E	M	M	M	M	M	E	E	R	M	E	E
TIPO DE FRUIÇÃO MUSICAL 1	M	R	R	M	M	E	M	M	M	M	R	M	M	M	R	M	E	R	M	R	E	M	E	M	E
TIPO DE FRUIÇÃO MUSICAL 2	M	M	M	E	M	R	R	R	R	M	M	M	R	M	M	M	R	M	E	R	M	M	R	M	M
AUTENTICIDADE DA PERFORMANCE MUSICAL (QUALIDADE DO SOM)	R	R	M	M	M	R	R	R	M	M	R	M	M	E	R	M	R	M	M	R	M	R	M	R	E
IMPORTÂNCIA DAS COMPONENTES MUSICAIS	E	M	M	E	M	R	M	R	M	M	R	R	M	M	R	M	R	R	M	M	M	R	R	R	E
CONCEÇÃO DA FRUIÇÃO MUSICAL	M	R	M	E	R	R	R	R	R	R	R	M	R	R	R	M	R	R	M	M	R	E	R	R	E
GÊNEROS MUSICAIS	E	R	R	E	M	M	M	M	M	M	R	M	M	M	M	R	M	M	M	E	E	R	R	M	E
PRESENÇA DA MÚSICA NO QUOTIDIANO	M	M	M	E	E	M	M	M	M	M	M	E	M	E	M	M	M	M	M	E	E	M	M	E	M
PAPÉIS SOCIAIS DA MÚSICA 1	E	R	R	M	M	M	R	R	M	R	R	M	M	R	R	M	R	R	M	M	M	R	R	R	M
PAPÉIS SOCIAIS DA MÚSICA 2	M	R	R	M	E	E	R	R	M	M	R	R	M	M	R	M	R	M	E	M	E	R	R	R	M
ELEMENTOS DE GRATIFICAÇÃO PESSOAL 1	M	M	M	E	M	R	R	R	R	R	R	M	R	M	R	M	R	M	M	R	M	R	R	R	M
ELEMENTOS DE GRATIFICAÇÃO PESSOAL 2	M	M	M	E	M	E	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	R	M	R	M	M	M	M	M	M
E - ESSENCIAL																									
M - MISTO																									
R - RELACIONAL																									

Apêndice 3 Perfil dos entrevistados em termos de tipos de fruição musical																										
ENTREVISTADOS	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	
NIVEL DE APRENDIZAGEM	M	M	E	E	M	M	R	E	R	E	E	E	E	E	E	E	R	R	R	R	E	R	R	M	E	
PRÁTICAS MUSICAIS	M	M	M	M	M	M	R	E	R	E	E	E	E	E	R	E	R	R	R	R	M	M	M	R	E	
INTENSIDADE DA FRUIÇÃO MUSICAL	M	E	E	E	R	M	M	E	M	E	E	E	E	E	M	E	E	R	M	M	M	M	R	E	E	
TIPO DE FRUIÇÃO MUSICAL 1	R	M	R	M	E	E	R	E	M	M	E	E	E	M	R	M	M	R	M	M	M	M	M	M	M	
TIPO DE FRUIÇÃO MUSICAL 2	M	M	M	M	E	M	M	E	R	M	M	M	M	M	R	M	M	M	M	M	M	M	M	M	M	
AUTENTICIDADE DA PERFORMANCE MUSICAL (QUALIDADE DO SOM)	MIR	M	M	ME	M	M	R	E	R	ME	E	E	E	ME	NIR	ME	MIR	R	MIR	R	MIR	M	MIR	R	M	ME
IMPORTANCIA DAS COMPONENTES MUSICAIS	R	E	M	M	M	E	R	M	M	E	E	M	E	E	M	M	M	R	R	R	R	M	R	M	M	
CONCEÇÃO DA FRUIÇÃO MUSICAL	M	M	M	M	E	E	R	E	R	E	E	E	E	E	R	E	R	R	R	R	M	M	R	M	M	
GENEROS MUSICAIS	R	M	R	R	M	M	E	E	M	E	E	E	E	E	E	E	M	R	R	R	M	R	R	R	M	
PRESEÇA DA MUSICA NO QUOTIDIANO	MIR	M	MIR	MIR	ME	ME	MIR	ME	MIR	E	E	ME	E	E	ME	ME	MIR	R	R	R	M	R	R	MIR	ME	
PAPÉIS SOCIAIS DA MUSICA 1	M	M	R	R	E	R	R	E	R	E	M	R	M	M	R	E	R	R	R	R	R	M	R	R	M	
PAPÉIS SOCIAIS DA MUSICA 2	M	E	M	M	E	M	R	E	R	M	M	R	M	M	R	E	R	R	R	R	E	R	R	R	E	
ELEMENTOS DE GRATIFICAÇÃO PESSOAL 1	M	M	M	M	E	E	R	E	R	E	E	E	E	E	R	M	M	M	M	M	E	M	R	E	M	
ELEMENTOS DE GRATIFICAÇÃO PESSOAL 2	M	M	M	M	M	M	M	E	M	E	M	M	M	M	M	E	M	M	M	M	M	M	M	M	M	
RELACIONAL	M	ME	M	M	ME	M	R	E	R	E	ME	M	ME	ME	R	E	MIR	R	MIR	MIR	ME	MIR	R	M	ME	
MISTO	10	9	8	8	7	9	4	2	7	3	5	4	4	5	4	5	6	2	6	5	11	8	2	7	8	
ESSENCIAL	1	4	3	3	6	4	1	12	0	11	9	8	10	9	3	9	2	0	0	0	3	0	0	3	6	
TIPO DE FRUIÇÃO MUSICAL	1,85	2,21	2,00	2,00	2,35	2,21	1,40	2,85	1,50	2,78	2,64	2,42	2,71	2,64	1,71	2,64	1,71	1,14	1,42	1,35	2,21	1,57	1,14	1,92	2,42	
E - ESSENCIAL	M	ME	M	M	ME	ME	R	E	MIR	E	E	ME	E	E	MIR	E	MIR	R	MIR	R	ME	MIR	R	M	ME	
ME- MISTO ESSENCIAL																										
M- MISTO																										
MIR- MISTO RELACIONAL																										
R- RELACIONAL																										

		Apêndice 3 Perfil dos entrevistados em termos de tipos de fruição musical (continuação)																									
ENTREVISTADOS		26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	
NIVEL DE APRENDIZAGEM	E	E	E	E	E	R	R	R	R	R	E	R	M	M	E	R	E	R	M	M	R	M	R	M	R	M	
PRATICAS MUSICAIS	M	M	M	E	E	R	R	R	R	R	R	M	R	M	M	R	R	R	R	M	M	R	M	R	R		
INTENSIDADE DA FRUIÇÃO MUSICAL	M	M	M	E	E	M	M	M	M	M	M	E	M	E	M	M	M	M	M	M	E	E	R	M	E		
TIPO DE FRUIÇÃO MUSICAL 1	M	R	R	M	M	E	M	E	M	M	M	R	M	M	M	R	M	E	R	M	R	E	M	E	M		
TIPO DE FRUIÇÃO MUSICAL 2	M	M	M	E	M	R	R	R	R	R	M	M	M	R	M	M	M	R	M	E	R	M	M	R	M		
AUTENTICIDADE DA PERFORMANCE MUSICAL (QUALIDADE DO SOM)	R	R	M	M	M	M	R	R	R	M	M	R	M	M	E	R	M	R	M	M	R	M	R	M	R		
IMPORTÂNCIA DAS COMPONENTES MUSICAIS	E	M	M	E	M	R	R	M	R	M	M	R	R	M	M	R	M	R	R	M	M	M	R	R	E		
CONCEÇÃO DA FRUIÇÃO MUSICAL	M	R	M	E	R	R	R	R	R	R	R	M	M	R	R	M	M	R	R	M	R	E	R	R	R		
GERNEROS MUSICAIS	E	R	R	E	M	M	M	M	M	M	R	M	M	M	M	M	M	M	M	M	E	E	R	R	M		
PRESENCIA DA MUSICA NO QUOTIDIANO	ME	R	MR	E	MR	R	MR	R	MR	R	MR	MR	MR	MR	M	R	MR	MR	MR	M	MR	ME	R	R	E		
PAPÉIS SOCIAIS DA MUSICA 1	M	M	M	E	E	M	M	M	M	M	M	M	E	M	E	M	M	M	M	M	E	E	M	E	M		
PAPÉIS SOCIAIS DA MUSICA 2	E	R	R	M	M	M	R	R	R	M	R	M	M	M	R	R	R	R	R	M	M	M	R	R	M		
ELEMENTOS DE GRATIFICAÇÃO PESSOAL 1	M	R	R	M	E	E	E	R	R	M	M	R	R	M	M	R	M	R	M	E	M	E	R	R	M		
ELEMENTOS DE GRATIFICAÇÃO PESSOAL 2	M	M	M	E	M	E	M	R	R	R	R	M	M	M	M	R	M	R	M	M	R	M	R	R	M		
RELACIONAL	M	MR	MR	ME	ME	M	M	R	R	MR	MR	MR	MR	MR	M	R	MR	MR	MR	M	MR	M	ME	R	MR	M	
MISTO	1	6	4	0	1	7	8	9	5	4	10	2	4	2	9	2	10	5	1	7	0	10	7	8	1		
ESSENCIAL	9	7	9	4	8	4	6	5	9	9	4	10	10	8	5	11	3	9	11	4	8	4	6	4	7		
	4	1	1	10	5	3	0	0	0	1	0	2	0	4	0	1	1	0	2	3	6	0	1	2	6		
TIPO DE FRUIÇÃO MUSICAL	ME	MR	MR	E	ME	MR	MR	R	MR	M	R	M	MR	M	M	R	M	MR	M	M	M	MR	ME	R	MR	ME	
E - ESSENCIAL	ME- MISTO ESSENCIAL			M- MISTO			MR- MISTO RELACIONAL			R- RELACIONAL																	

Apêndice 4 - Guião de Entrevista

Componente diretiva

Caracterização sociográfica

- 1- Idade
- 2- Género
- 3- Escolaridade
- 4- Concelho de residência
- 5- Agregado familiar
- 6- Profissão
- 7- Situação na profissão
- 8- Condição perante o trabalho
- 9- Categoria socioprofissional
- 10- Profissão dos pais
- 11- Categoria socioprofissional dos pais

Componente não diretiva

Competências e contextos de fruição musical.

- 1- Relação com a música: praticante, apenas ouvinte ou ambas.
- 2- Para os praticantes de música: tipo de produção musical; regularidade da prática musical; género musical praticado; contextos de produção musical.
- 3- Frequência de algum tipo de aprendizagem musical e contexto de aprendizagem.
- 4- Regularidade da audição musical e tempo de audição.
- 5- Contextos de audição musical, respetivas preferências e tempo despendido.
- 6- Géneros musicais ouvidos e géneros musicais preferidos.

- 7- Contextos de audição dos diferentes géneros musicais (locais e companhias).
- 8- Tipo de eventos musicais frequentados.
- 9- Relação com a música em contexto familiar: géneros musicais ouvidos pelos pais e familiares; espaços frequentados; frequência da audição musical; existência da prática musical em família.
- 10- Percurso/desenvolvimento do gosto musical. (distinção/vulgaridade; motivos que alteraram os percursos musicais)

Importância relativa da música no contexto da fruição musical.

- 11- Importância atribuída às componentes musicais (ritmo, harmonia, melodia, letra).
- 12- Importância dos intérpretes nas escolhas musicais.
- 13- Significado da fruição musical.
- 14- Tipo de recursos utilizados na audição musical (questão da audiofilia).

Papéis da música nas relações consigo e em sociedade.

- 15- Relação do gosto musical com a interação social (importância/papel/função do outro na construção do gosto musical).
- 16- Sentimentos transmitidos pela música nos diversos contextos de audição.
- 17- Papéis/funções que a música desempenha no dia a dia.
- 18- Papéis/funções que a música desempenha nas relações familiares.
- 19- Papéis/funções que a música desempenha nas relações de amizade.

20- Papéis/funções que a música desempenha na sociedade.

Transponibilidade das disposições musicais para outros campos da vida social.

Orientações sociais

1- Qual dos seguintes parágrafos corresponde melhor ao que pensa:

- É certo que existirão sempre desigualdades sociais, mas vale a pena fazer algum esforço para que elas diminuam.
- É certo que existirão sempre desigualdades sociais, porque elas são inevitáveis.

2- Qual dos seguintes parágrafos corresponde melhor ao que pensa:

- A posição social de cada um depende sobretudo de ter objetivos na vida e de se esforçar por os atingir.
- Por mais que façamos, a nossa posição social depende sobretudo de coisas que não controlamos.