

A construção do gosto musical: de Bourdieu à categorização do ouvinte e de seu cardápio sonoplástico

Roberto Stepheson Anchiêta Machado¹

UNIRIO/PPGM

Doutorado

Subárea do SIMPOM: Educação Musical

robertostepheson@gmail.com

Resumo: Este artigo, parte integrante de uma pesquisa de doutorado em andamento, tem como propósito refletir, no campo teórico, sobre a construção do gosto musical. Para tanto, embasa-se nas teorias de *habitus* e de *campo* do filósofo e sociólogo francês Pierre Bourdieu. Como complemento, são apresentados exemplos que mostram como o gosto musical se estabelece e passa a ser aceito socialmente, sobretudo nas músicas veiculadas pela grande mídia e artefatos tecnológicos. Além da formação do gosto, tanto as teorias como os exemplos nos indicam que esse arquétipo e universo sonoro são partícipes da formação de perfis identitários de pessoas e de grupos, que elegem, legitimam e propagam as músicas que os representam.

Palavras-chave: Gosto musical; *Habitus*; Pierre Bourdieu.

Abstract: This article, part of an ongoing doctoral research, aims to reflect, in the theoretical field, on the construction of musical taste. For this, it is based on the habitus and field theories of the French philosopher and sociologist Pierre Bourdieu. As a complement, examples are presented that show how musical taste is established and is now accepted socially, especially in the songs broadcast by the mainstream media and technological artifacts. In addition to the formation of taste, both theories and examples indicate that this archetype and sound universe are participants in the formation of identity profiles of people and groups, which elect, legitimize and propagate the songs that represent them.

Keywords: Musical taste; *Habitus*; Pierre Bourdieu.

1 Introdução

O texto que aqui se delineia é parte de uma pesquisa de doutorado em andamento que tem o intuito de pensar a relação da música com os jovens, mais especificamente em um determinado grupo: alunos da 3ª série do ensino médio do Colégio Pedro II, instituição de ensino básico da rede pública federal da cidade do Rio de Janeiro. Para esse recorte textual, será abordada somente a questão do gosto musical, discutida na pesquisa de doutoramento,

¹ Orientadora: Prof.^a Dr.^a Silvia Sobreira.

esta ligada à linha de pesquisa Ensino e Aprendizagem em Música da UNIRIO e à subárea da educação musical².

Para tanto, na primeira parte do artigo são tratados os conceitos de *gosto* e de *campo*, tendo como aporte as teorizações de Pierre Bourdieu. Como complemento à discussão, na segunda parte são trazidos exemplos musicais que ilustram como o gosto se configura e passa a ser aceito social e historicamente.

Produtora do meio e produto dele, a música faz-se potência e está em nosso cotidiano. Mas o que incide em nossas escolhas e gostos musicais e como isso acontece? Como selecionamos nossa escuta? O que é música boa, o que é música ruim, quem ou o que decide e rotula isso? Todavia, este texto não tem a pretensão de trazer todas essas respostas. Mas, sim, a partir delas, suscitar reflexões e contribuir para pesquisas que tenham similaridades ou interesses com as temáticas aqui apresentadas, e também contribuir para o ensino musical que se conecta com a realidade de seu alunado.

2 Gosto musical à luz de Pierre Bourdieu

De acordo com Pierre Bourdieu, o *gosto* faz parte de um sistema de organização cultural que orienta escolhas e comportamentos, sendo estes incorporados de forma naturalizada e gradativa às estruturas do mundo social e biológico (BOURDIEU; CHARTIER, 2011, p. 57). Assim, os gostos residem na dinâmica do arcabouço e funcionamento escolar, que representa e institucionaliza um sistema tanto social como culturalmente constituído, aceito e propagado (BOURDIEU; SAINT-MARTIN, 1976, p. 14).

Para entender o *gosto*, é preciso que se passe, antes, pelo conceito de *habitus*, de Bourdieu. Segundo o teórico, o *habitus* é traçado dentro de uma problematização sociológica (BOURDIEU, 1989, p. 60). Aproximando-se da noção de cultura, o *habitus* participa de “um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações”, o que permite a realização de incontáveis tipos de tarefas, em “transferências analógicas de esquemas” (BOURDIEU, 1983, p. 65). Além do sistema de disposições, o *habitus* permeia as

[...] estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, como princípio gerador e estruturador das práticas e das

² Por ser um recorte, este texto traz somente uma parte do estudo em andamento, essa ligada às teorizações do gosto musical. As questões da educação musical não foram aprofundadas, mas o foram na pesquisa, que se propôs a investigar a relação de jovens estudantes com a música.

representações que podem ser objetivamente ‘reguladas’ e ‘regulares’ sem ser o produto da obediência a regras, objetivamente adaptadas a seu fim sem supor a intenção consciente dos fins e o domínio expresso das operações necessárias para atingi-los e coletivamente orquestradas, sem ser o produto da ação organizadora de um regente. (BOURDIEU, 1983, p. 60-61).

As estruturas estruturadas estão nos indivíduos e nos grupos, permitindo que uma pessoa possa ser identificada ou mesmo rotulada na coletividade: o perfil de um jovem da comunidade, o perfil da *socialite*, o perfil do galã da novela, o perfil do grupo preferido de pagode ou o perfil do *pop star* do momento, por exemplo. Esses atributos são as estruturas estruturadas que permitem que os indivíduos sejam entendidos, classificados e inseridos, não necessariamente com atributos de valor ou de juízo, o que pode acontecer, mas pelo que a sociedade atribui e dimensiona em cada período e pelo que cada um espontaneamente (inconscientemente) assume. É a partir desse sistema de disposições (*habitus*) que as pessoas se identificam, aproximam-se — namoram, casam-se, convivem — ou, antagonicamente, afastam-se. Consideradas naturais, para Bourdieu tais estruturas são inconscientemente adquiridas desde o nascimento, perdurando durante a vida toda: estamos dentro delas, aprendendo e agindo em conformidade aos seus regramentos, o que permite que saibamos os códigos da família, em primeiro momento, e, na sequência, da sociedade na qual estamos inseridos ou que nos inserimos (BOURDIEU, 1983, p. 15).

Já as estruturas estruturantes são as consequências e desdobramentos: as regras estão tão incorporadas e inculcadas que o indivíduo nem se dá conta de que as obedece ou as segue, ao mesmo tempo em que atua na reestruturação dessas estruturas, em um *continuum*. Se por acaso algo novo acontece, naturalmente se age, mas pela similaridade, experiências do passado e conexões estabelecidas, sem necessariamente haver prévia combinação ou assentimento. Contudo, para Bourdieu não há o natural, o que existe é a marca de todo o passado, ou seja, a força do *habitus* (BOURDIEU, 1983, p. 15).

Com as estruturas estruturadas e as estruturas estruturantes, Bourdieu considera que cultura não é somente um código comum, ou ainda um repertório padrão de respostas a questões simples; tampouco é um conjunto de esquemas reservados de pensamento. Cultura refere-se, muito mais, a esquemas essenciais assimilados desde o início da vida, que o autor compara à escrita musical, uma arte da invenção que pode ser aplicada em situações particulares e numa infinidade de esquemas também particulares. Nesse viés, Bourdieu propaga que o *habitus* assume categorias variadas de pensamento, permitindo a coesão dos atos dos indivíduos que estão incluídos dentro de um determinado grupo social. Tal coesão

não impede a existência de algum tipo de dosagem criativa e inventiva diante de novos condicionamentos (BOURDIEU, 1983, p. 16). Historicamente construído, o *habitus* é entendido também como adaptação, pois “realiza sem cessar um ajustamento ao mundo”, sendo ainda “a presença operante de todo o passado do qual é o produto” (BOURDIEU, 2009, p. 93). Nessa perspectiva,

[...] é o que confere às práticas sua independência relativa em relação às determinações exteriores do presente imediato. Essa autonomia é a do passado operado e operante que, funcionando como capital acumulado, produz história a partir da história e garante assim a permanência na mudança que faz o agente individual como mundo no mundo. (BOURDIEU, 2009, p. 93).

Sendo a “gênese das estruturas mentais no âmago dos indivíduos biológicos”, o *habitus*, em sua dinamicidade, orienta as condutas através de um sistema organizado de acondicionamento de cultura que, por sua vez, orienta comportamentos, valores, escolhas, sentidos, maneiras de agir, maneiras de pensar e, dentro disso tudo, o gosto (BOURDIEU; CHARTIER, 2011, p. 57). *Gosto* que provém das estruturas (estruturantes), estruturas essas que fazem parte do mundo social e que são gradativamente incorporadas, de forma naturalizada.

Assim, o *gosto*, que está no *habitus* e que passa por sistemas transponíveis, constrói-se ao longo da vida nos acontecimentos e nas escolhas condicionantes pelas quais nos defrontamos (BOURDIEU, 1983; 1989).

Para Bourdieu, o *gosto* está ligado à classe social, sendo que cada classe tem seus valores estéticos, seu gosto musical, o que funciona como um fator determinante à categorização das pessoas, onde não há algo tão poderoso para a distinção dos indivíduos quanto o gosto musical (BOURDIEU, 1979, p. 17).

Tratando ainda das relações sociais, mas agora as de poder com suas inserções, Bourdieu (1989; 1996; 2007) apresenta a noção de *campo*: um espaço social, um microcosmo, com lógica própria, autônomo e organizado por posições sociais que legitimam significados, configurados no desígnio da prática e da integração social, o que possibilita a reprodução da ordem que se estabelece. Buscou, com isso, construir uma teoria geral dos campos, com pontos de contato com a obra de Norbet Elias. Nesses campos de poder e intelectual traduz-se o campo educacional, que reforça o que é a sociedade, o que ela representa no seu *status quo*, repetindo e determinando o pensamento de uma época e a diferenciação social (BOURDIEU, 2007, p. 156).

Quanto ao conceito de *campo*, Bourdieu afirma que ele é um lugar de forças, onde os agentes envolvidos têm imposições, como é um lugar de lutas, com enfrentamentos de acordo com a posição na estrutura do campo de força que esses agentes ocupam, o que leva à manutenção ou alteração de sua estrutura: um *campo de poder*. Apesar de o conflito simbólico ser inerente à noção de *campo*, ele não é resumido à imposição de certas representações — das camadas dominantes, por exemplo —, mas segue numa incessante produção de gostos culturais diferenciados (bom gosto), abandonados progressivamente quando apropriados pelas camadas subalternas (BOURDIEU, 1989, p. 64-73).

A partir do conceito de *habitus*, sem deixar de perceber o *campo* como entendimento do comportamento do ser humano e de sua existência, compreende-se o *gosto* como uma das consequências do *habitus*. Quando jovens de diferentes localidades ou grupos escolhem determinados ídolos e têm empatia com eles, é porque intuem que há nesses ídolos fortes características que os levaram a aceitá-los, seja porque traduzem o que esses jovens são ou, no aprender a ser, intuitivamente, o que se tornaram ou se tornarão.

Na arte, a luta simbólica estabelece o que é do pertencimento da *indústria cultural*³ ou, então, do que é erudito, ao mesmo tempo em que imprime valores, gostos e rituais de consagração dentro de cada estrutura, de cada posição social aceita e legitimada. Para Bourdieu (1996, p. 184), a arte se impõe mercadologicamente em determinados instantes devido a “um novo produtor, um novo produto em um novo sistema de gostos”. Faz-se “deslizar para o passado o conjunto dos produtores, dos produtos e dos sistemas de gostos hierarquizados sob o aspecto do grau de legitimidade”. Dessa maneira, as propriedades culturais e linguísticas são aquisições familiares e escolares da cultura legítima, adquiridas em longo prazo e assinadas como prêmio e marca de classe ou, melhor dizendo, marca de origem, que designam tanto as diferenças como a posição social do sujeito na sociedade da qual emana e se insere.

Para Oliveira (2018, p. 47), o gosto pode ser entendido como

[...] uma modalidade problemática de conexão e engajamento no mundo, como uma atividade reflexiva, corporificada, enquadrada coletivamente que produz simultaneamente competências e repertórios de juízos de valor. A natureza performativa do gosto e do estilo diz respeito, de tal modo, a estruturas coletivas, a materiais discursivos, à acumulação de sensações e à coleção de gestos derivados do ato da escuta e da fruição musical. Sua

³ Termo cunhado por Max Horkheimer e Theodor Adorno para designar a mercantilização e a massificação da arte. Cf. HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997 [1947].

formação reflexiva se refere ao fato de que o gosto é formado no momento em que é expresso, e ele é expresso ao mesmo tempo em que se configura como uma espécie de tecnologia de apresentação de si.

Em outras palavras, o “bom” e o “mau” gosto, para Bourdieu (1989), passam pela questão social e econômica, sendo que as classes reivindicam para si, sob suas óticas, o que é e o que não é bom, como, por exemplo, o sucesso nacional do momento, ou, mais particularmente, o que é eleita como boa música para determinado grupo, sendo diferente para outro. É o caso da música erudita, que comumente é relacionada como sendo do gosto da elite social, enquanto outro gênero de música é rotulado como sendo das camadas mais populares, situação que, em vários momentos, pode ser modificada em função da ação da mídia de massa e pela indústria do entretenimento, sobretudo pelo aparato e poderio econômico que, por vezes, determinam gostos e sucessos, adentrando em todas as esferas da sociedade.

3 O gosto musical entre o fortuito e a legitimação: um apanhado ilustrativo

Para melhor tangenciar e ilustrar o que foi exposto, trago ponderações sobre a propagação e a aceitação de determinados gêneros musicais pelos grupos midiáticos, corroborando as teorizações propostas por Bourdieu, visto que desfazem a ideia de espontaneidade a respeito daquilo que se legitima para ser escutado.

Ulhôa (2002, p. 1-2) chama atenção para as questões da recepção da música, bem como a categorização do ouvinte, este tido como qualificado — músicos, críticos e iniciados no código musical — ou de música popular, observados a partir de critérios avaliativos de específicos gêneros musicais. Para a autora, iniciou-se essa construção de entendimento nas décadas de 1930 e 1940, quando “o samba fora eleito como o gênero nacional popular por excelência” (ULHÔA, 2002, p. 4), o que se confirmou mais adiante, nos anos de 1960, não para designar um gênero musical, mas sim para representar uma posição estética dentro de “um tipo de projeto de modernização de música popular” e dentro de uma produção “de músicas de raízes tradicionais”, estas consideradas de excelência. Dentro desse escopo estavam o baião, o choro e o samba (ULHÔA, 2002, p. 4).

Da mesma forma, a construção daquilo que se convencionou chamar de MPB deve ser questionada, pois essa denominação não contempla todo o tipo de música que possa ser considerada popular. Dentre milhares de músicas brasileiras, o rádio, a TV e a mídia em geral — com seus produtos, produtores e patrocinadores — escolhem e elegem, a *bel* prazer do mercado fonográfico, o que é e o que não é música popular brasileira. Uma música feita no Brasil e que atinja tantas pessoas pode não ser música popular brasileira? E MPB seria

representativa da música nacional? Mesmo sendo estranha, essa categorização é socialmente aceita, mas também replicada e propagada no meio artístico, na sociedade, na escola e até mesmo na academia.

Sobre a construção da categoria música popular, pode-se mencionar os aportes de Severiano (2009). O autor traça a história da música popular brasileira a partir dos primeiros artistas de sucesso no Brasil, trajetória iniciada no final do século XVIII, tendo como destaque o cantor, compositor e poeta Domingos Caldas Barbosa (SEVERIANO, 2009, p. 13-16). A partir daí, passa-se tanto a produzir como a se referenciar uma música popular genuinamente brasileira. Com isso, podemos intuir que essa designação começa a ser propagada dentro de uma escalada de sucesso que tais artistas atingiam. Severiano não entra, contudo, em categorização seletiva, como vai ocorrer no século XX, sobretudo pelas atuações das gravadoras e dos grandes grupos midiáticos, que passam a rotular a música brasileira (SEVERIANO, 2009, p. 93-106). Luís da Câmara Cascudo, no seu Dicionário do Folclore Brasileiro, explica que na América Latina a designação de música popular é aquela que é veiculada pelo rádio e disco, confundindo-se, entretanto, com a música folclórica, esta última entendida como uma música sem autoria explícita. Todavia, alguns povos, como os anglo-saxões, apresentam distinções: a música popular seria a de “sucesso barato” e a música folclórica seria a de transmissão oral, anônima, antiga e de “patrimônio comum do povo de uma determinada região” (CASCUDO, 2012, p. 469).

Os festivais de músicas de TVs⁴ da década de 1960 no Brasil, transmitidos ao vivo com expressiva audiência e inspirados nos festivais da Itália, assim como a bossa nova nas décadas de 1950 e 1960, contribuíram nessa formatação do entendimento do que é música popular brasileira (MPB) e, conseqüentemente, sua conceituação (MELLO, 2010; SEVERIANO, 2009). Esses festivais confirmaram ou lançaram ao estrelato inúmeros artistas, hoje consagrados, como Beth Carvalho, Caetano Veloso, Chico Buarque, Clara Nunes, Djavan, Edu Lobo, Elis Regina e tantos outros.

Desse modo, um grupo de cancioneiros da música brasileira galgou *status* e foi transformado em “fonte de legitimação na hierarquia sócio-cultural brasileira” (NAPOLITANO *apud* ULHÔA, 2002, p. 4), prestígio que perdura até hoje. Todavia, o rótulo é ambíguo, pois, ao mesmo tempo que pode ser ligado à produção musical de um específico grupo de artistas consagrados, também foge a essa categoria devido ao sentido amplo que há em toda a produção nacional de cunho popular, seja de origem regional, tradicional ou não.

⁴ Festival Nacional de Música Popular Brasileira, da TV Excelsior, Festival da Música Popular Brasileira, da TV Record, Festival Internacional da Canção, da TV-Rio (MELLO, 2010).

Contudo, inevitavelmente, tal rótulo fez parte de um processo de hierarquização musical e de industrialização (*indústria cultural*), fenômeno promovido pelas gravadoras, pelo mercado fonográfico do século XX e pela globalização econômica estruturada (ULHÔA, 1997; 2002).

Outros exemplos que podem ser analisados sob a ótica da construção do gosto são alguns gêneros/estilos musicais brasileiros de sucesso: a Jovem Guarda foi parte de um empreendimento de *marketing* bem-sucedido e voltado à música popular. Para Zan (2013, p. 107), essa música se consolidou não apenas como um movimento musical, mas também “como um estilo de vida, [pois] articulava uma gama de elementos simbólicos que associavam a imagem do jovem brasileiro à condição moderna”. Dando respaldo a essa configuração que se adequavam “ao novo meio que se consolidava no país”, a televisão apareceu como importante estratégia do “conjunto de ações empreendidas pelos produtores, envolvendo as mais avançadas técnicas de comunicação de massa da época”; O forró e a música sertaneja, que antes eram atribuídos como sendo do gosto das camadas populares e, depois de *repaginados* e lançados nacionalmente com megaestrutura midiática, atingiram praticamente todos os estratos sociais; As músicas eruditas, que comumente estão nas cerimônias religiosas de casamento, e os *funks*, com os MCs e *DJs*⁵, embalam e fecham “em grande estilo” esses mesmos celebrações e festejos, assim como os sambas e rodas de samba. Todavia, não era assim, como esclarece Severiano (2009, p. 73): antes o samba era tocado no quintal da casa da Tia Ciata, enquanto o choro era tocado na sala.

Além de gêneros que passam a ser aceitos pelo público em função de sua difusão, deve-se refletir a respeito de programas, que também incidem sobre os gostos da sociedade. Por exemplo, “A Grande Música”⁶, programa da TV aberta brasileira, destinado exclusivamente à música erudita⁷. Sendo essa a *grande música*, pondero: o que seriam as demais? Esclareço que não estou me referindo ao conteúdo e à concepção do programa, que, em minha opinião, são relevantes e têm seu nicho. Refiro-me ao título e ao que ele, hipoteticamente, nos remete.

“Obra Prima”⁸ é outro programa televisivo voltado à música erudita e que traz comentários de um especialista do assunto, o condutor/maestro da orquestra. Preconiza-se,

⁵ Abreviações de Mestre de Cerimônias e *Disc Jockey*.

⁶ Programa exibido de 2008 a 2011 na TVE/TV Brasil.

⁷ Termo adotado para este texto. Contudo, atento ao fato de que o termo música clássica tornou-se senso comum no Brasil e em outros países.

⁸ Disponível em: <http://www.tve.com.br/programas/obra-prima/>. Acesso em: 5 jan. 2020.

como objetivo, disponibilizar concertos com *alta qualidade sonora*⁹. O que nos remete a outra questão: a boa música seria aquela com alto padrão sonoro?

Para finalizar, menciono ainda uma polêmica na rede social da *web*: em 2017, o escritor britânico Tom Cox publicou mensagens sobre gosto musical em seu perfil no *Twitter*. Poeticamente, disse que não havia a melhor música de todos os tempos e que esse entendimento é incerto, mutável¹⁰. Cox recebeu inúmeras mensagens de seguidores concordando com ele, enquanto outros, contrariamente, disseram que havia, sim, a melhor música de todos os tempos, e pontuaram suas músicas preferidas no *Twitter* do escritor. Essa movimentação virtual rendeu bastante polêmica. Além disso, resultou em centenas de *retweets*¹¹ e milhares de curtidas para o autor-celebridade.

Esses exemplos mostram o quanto a música suscita, questiona e está presente na sociedade, seja no entretenimento, nas festividades, nas demandas ritualísticas, mas também na atribuição de valores, na categorização de músicas ou no entendimento do que pode ser gosto musical, seja na escola, na academia, na mídia ou no senso comum. Trago-os para ilustrar e para contribuir com a discussão e as reflexões que aqui se delineiam.

4 Considerações

Conforme visto em Bourdieu (1983; 1989), através do *habitus* as pessoas agregam às suas experiências passadas novos gostos, apreendidos pela troca entre seus pares. Tais escolhas tornam-se possíveis por estarem disponibilizadas dentro de um sistema transponível e de disposições duradouras, que a cada novo momento promove uma nova base, uma nova matriz de percepções, também de ações e de apreciações, como nas relações construídas e que lhes levaram aos gostos, às suas escolhas e, por que não, às suas identidades.

Dessa maneira, pelas “estruturas estruturadas” (BOURDIEU, 1983; 1989), aproximamo-nos um dos outros (também) pelos gostos. A partir daí, esses gostos se incorporam e passam a ser identificados na coletividade, instância em que os perfis identitários são formatados, como, por exemplo, dentro de um grupo de jovens estudantes que gostam ou detestam determinados tipos de músicas, em uma variada gama de relações e de possibilidades. Então, nas “estruturas estruturantes” (BOURDIEU, 1983; 1989), e sem se darem conta, esses agentes obedecem e seguem a um conjunto de regras já incorporadas, como as da escola, dos códigos do grupo de amigos, as regras de conduta social e familiares

⁹ Captação sonora e mixagem em alto padrão técnico.

¹⁰ Disponível em: https://twitter.com/cox_tom/status/880684961770201089. Acesso em: 5 jan. 2020.

¹¹ Retransmitir a mensagem de alguém em outro perfil do *Twitter*.

não necessariamente impostas, mas adquiridas. Na escola, que é um campo de poder, o gosto (musical) também se constrói, ao mesmo tempo em que institucionaliza e propaga, por vezes, um sistema social que é reforçado ou que passa a ser aceito (BOURDIEU, 2007, p. 156; BOURDIEU; SAINT-MARTIN, 1976, p. 14).

Assim, o *habitus* desses atores assume categorias distintas de pensamento, devido ainda ao ajuntamento de atos criativos, incentivados perante novos condicionamentos: cantar, dançar, relacionar-se, vestir-se, aprender, compartilhar músicas, e muito mais.

Música boa ou música ruim, considerando-se o que foi visto até aqui, passa a ser aquela música, ou aquele tipo de música, que é aceita, por reconhecimento, ou é rejeita: em via de mão dupla, o que é bom para um pode não ser para o outro, por inúmeros fatores, dentre eles os caminhos percorridos pela construção do gosto musical.

Atualmente, a maneira de se intuir, de consumir, de experimentar e de propagar música se dá por variados mecanismos e recursos tecnológicos. Dentre eles, destaca-se o celular, artefato que está presente na vida de praticamente todas as pessoas hoje em dia, principalmente dos jovens, independentemente da classe social. Instantaneamente conectado à internet e ao *streaming*¹², o celular vem abrindo infinitas possibilidades de acesso, conseqüentemente de introdução, de experiências, de práticas socioculturais e de consolidação de gostos (musicais e não musicais). Esse formato de escuta é trazido agora pelos algoritmos das plataformas do *streaming*, que passam a indicar e a disponibilizar músicas a partir do levantamento do perfil musical do usuário — mapeado através dos acessos e das escolhas de músicas/artistas —, pelas redes sociais e pelos inúmeros aplicativos abundantes no mercado para dispositivos móveis e fixos¹³. Esse aparato, agora digital e praticamente ilimitado, permite-nos ter acesso a uma infundável biblioteca sonora, chegando ao ponto em que podemos ter uma quantidade de músicas que talvez não consigamos dar conta de escutá-las. O que antes faltava ou era de difícil acesso, hoje sobra e até se perde. A questão agora não é mais o que procurar, mas como e onde procurar. Tal cabedal musical e cultural, por meio do *habitus* e fruto do cardápio sonoplástico oferecido em larga escala, passa a ser aceito socialmente e moldam nossos gostos musicais.

Por isso, a música é partícipe de toda essa construção. Na verdade, é indissociável. Por vezes, traduz o que somos, pois está em todos os lugares e momentos de nossas vidas, seja na família, na escola ou fora dela.

¹² Tecnologia que permite a troca de dados pela *web*: *download* e *upload* de músicas, de vídeos e de dados gratuitos ou pagos. Dentre as plataformas de *streaming* ligadas à música disponíveis no mercado atualmente, destaco o *Apple Music*, *Deezer*, *Google Play*, *Rdio*, *Spotify*, *SoundCloud* e o *YouTube Play*.

¹³ Celular, *laptop*, *tablet*, *smartwatch* (relógio inteligente), computador (de gabinete), *smart tv*, dentre outros.

Além da formação do gosto, tanto as teorias como os exemplos aqui apresentados indicam que esse universo e espectro sonoro estão presentes nas escolhas e nas tarefas incorporadas dos jovens e das pessoas, como apontou Bourdieu, o que contribuem, acredito, para as tomadas de decisões e ações da educação musical. Todas essas experiências cotidianas se integram para a formação de identidades, pois os indivíduos e grupos passam a eleger, a legitimar e a propagar as músicas que os representam e, a partir disso, identificam-se e são identificados.

Referências

BOURDIEU, Pierre. *La distinction: critique sociale du jugemet*. Col. Le Sens Commun. Paris: Minuit, 1979.

BOURDIEU, Pierre. Esboço de uma teoria da prática. In: BOURDIEU, Pierre. *Sociologia*. Renato Ortiz (org.). São Paulo: Ática, 1983. p. 46-81.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Coleção Memória e Sociedade. Lisboa/Rio de Janeiro: DIFEL/Bertrand Brasil, 1989.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *O senso prático*. Petrópolis: Vozes, 2009.

BOURDIEU, Pierre; CHARTIER, Roger. *O sociólogo e o historiador*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

BOURDIEU, Pierre; SAINT-MARTIN, Monique de. Gostos de classe e estilos de vida. Reproduzido de BOURDIEU, Pierre; SAINT-MARTIN, Monique de. *Goûts de classe et styles de vie*. Tradução de Paula Montero. *Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 5, out. 1976, p. 18-43. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1807511/mod_resource/content/1/Bourdieu_.pdf. Acesso em: 17 jan. 2020.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 12. ed. São Paulo: Global, 2012.

MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. 5. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. *A cena musical da Black Rio: estilos e mediações nos bailes soul dos anos 1970*. Salvador: EDUFBA, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/26088>. Acesso em: 17 jan. 2020.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2009.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Nova história, velhos sons: notas para ouvir e pensar a música brasileira popular. *Debates: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 78-101, 1997. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/4215/3833>. Acesso em: 17 jan. 2020.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Categorias de avaliação estética da MPB – lidando com a recepção da música brasileira popular. In: CONGRESO LATINOAMERICANO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL PARA EL ESTUDIO DE LA MÚSICA POPULAR, 4., 2002, Ciudad de México. *Actas...* Ciudad de México: IASPM, 2002. p. 1-18. Disponível em: https://www.academia.edu/36083522/Categorias_de_avaliao%C3%A7%C3%A3o_est%C3%A9tica_da_MPB. Acesso em: 17 jan. 2020.

ZAN, José Roberto. Jovem Guarda: música popular e cultura de consumo no Brasil dos anos 60. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 1, jul./dez. p. 99-124, 2013. Disponível em: <http://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/muspop/article/viewFile/169/173>. Acesso em: 17 jan. 2020.