

## MUSICA ERUDITA E DISTINÇÃO DE CLASSE

LUÍS MAURO SÁ MARTINO <sup>1</sup>

### RESUMO

Este artigo delinea alguns aspectos da relação entre gosto musical e classe social. O objetivo é sublinhar que 'gosto' não é apenas uma questão de preferências particulares, mas parece estar ligado a um contexto social mais amplo. A noção de 'classe social' nesse sentido é importante para destacar a influência das condições de vida no gosto pessoal, trabalhando a partir do conceito de "capital cultural" formulado por Bourdieu para interpretar evidências empíricas desta relação.

**Palavras-chave:** Música erudita, classe social, gosto musical, capital cultural, Bourdieu

### ABSTRACT

This paper outlines some aspects of the relationship between musical taste and social class. The aim is to highlight that 'taste' is not only a matter of particular preferences, but it seems to be related to a broader social context. The notion of 'social class' is an important variable to understanding this relationship and to stress the importance of life conditions upon one's taste. The paper is framed on Bourdieu's concept of 'cultural capital' to interpret empirical evidence of this relationship.

**Key words:** Music, social class, musical taste, "capital social", Bourdieu

---

<sup>1</sup>Doutor em Ciências Sociais pela PUC/SP. Pesquisador-bolsista na Universidade de East Anglia, Inglaterra. Autor dos livros *Mídia e Poder Simbólico*, *Comunicação: troca cultural* e *Teoria da Comunicação*, entre outros.

Iniciando uma discussão a partir do senso comum, seria possível dizer que ninguém ouve música erudita – exceto pela exposição involuntária a uma ou outra peça do repertório usada em telenovelas, propagandas e programas de televisão e, ainda quem ouve de forma voluntária e assume esse gosto publicamente, corre o sério risco de ser considerado exibido, esnobe ou algo que o valha.

Pode-se identificar causas sociais mais profundas para justificar essa ausência da música erudita no cotidiano. A música dita “clássica” é executada com frequência nos concertos, muitos deles gratuitos. Nossa música “contemporânea” tem pelo menos um século. E as vanguardas são ignoradas mesmo pelo público de música erudita, dada sua dificuldade técnica (BARRAUD, 1975).

Partindo de duas curiosidades – “a) por que compositores eruditos contemporâneos não escrevem música para qualquer um ouvir? B) por que, mesmo assim, basta o sujeito ter algum dinheiro para mostrar um gosto erudito?” Nesse sentido, o objetivo deste trabalho é delinear algumas premissas para explicar como a construção social do conhecimento influi na escolha estética. A análise estético-crítica será substituída, exceto em casos indicados, pela explicação das Ciências Sociais.

A nobreza reconhecida de uma ação social (BOURDIEU, 1980, p.139) é proporcional à possibilidade de transformar possibilidades materiais criadas e preexistentes em escolhas próprias do sujeito. Salvo raras exceções, quanto mais voluntário é o caráter aparente de uma ação, maior sua valorização como fruto de uma conduta individual. Desse modo, a “nobreza do caráter” é uma variável relacionada às possibilidades de esconder e disfarçar as condições históricas e temporais da ação, bem como os possíveis interesses existentes.

Weber foi o primeiro a mostrar o caráter da ação ao estabelecer o princípio da relação como fundamental e, posteriormente, definir as motivações existentes para a criação de um determinado relacionamento, seja qual for sua magnitude (Weber, 1991:4).

A escolha estética não escapa à essa dualidade de condições. O gosto é geralmente fruto de uma relação social, regido e regulado dentro de um conjunto de ações sociais anteriores, dotado, por força dessas relações, de um valor de apresentação, uma espécie de “valor de troca simbólica” condicionado pela intersecção entre o conhecimento social existente, a motivação prévia e as condições (BOURDIEU, 1997a: p.22).

Considerado o “mais espiritual” dos gostos, a preferência por um determinado tipo de música mostra, em linhas gerais, o efeito dessa racionalização do uso de bens simbólicos. A música erudita contemporânea – por questões léxicas, usaremos como sinônimo o vulgar “música clássica” – mostra-se, em tudo e por tudo, caudatária dessas premissas (BOURDIEU, 1997). Como qualquer forma de arte, caminha na progressiva afirmação no campo artístico, o que implica um aumento do capital específico no mercado consumidor (BOURDIEU e HAAK, 1995).

A especificidade de um gosto é racionalizada de acordo com essas regras. A ação social só pode ser levada a efeito se encontrar um conjunto de relações disposto a aceitá-la. Caso contrário, corre o risco de ser ignorada – algo mais perigoso do que ser combatido.

Músicos eruditos valorizam sua produção na medida em que sabem da legitimidade social de seu trabalho pela importância que lhes dá a elite financeira. Em outras palavras, um paradoxo: a música erudita é produzida porque sabe de seu alto reconhecimento pelos consumidores, e é consumida em virtude da transferência de capacidade intelectual dos produtores para os receptores – mediante, é claro, à intermediação nada simbólica do capital financeiro.

As condições sociais de produção e consumo de música erudita podem ser resumidos em dois grupos, com base nos quais desenvolveremos a análise. Assim, temos os produtores isolados no campo de produção, oscilando entre a vanguarda e os “neo-alguma-coisa”, respeitados e ignorados pelo público e, do outro lado, os consumidores, associando o gosto pela música erudita a posses intelectuais e

financeiras. O traço em comum é a reiteração contínua do circuito de valorização estética, aumentando continuamente o reconhecimento do capital investido. Neste texto, ficamos restritos ao primeiro grupo.

Como bem observa Kurt Pahlen (1991, p. 422), o século XX foi o único que se voltou para a produção musical dos períodos anteriores. Basta uma visita à qualquer loja de CDs para verificar o fato: para cada gravação de Schönberg ou Stockhausen, há dezenas de Mahler, Mozart ou Beethoven.

Fácil notar que a música erudita contemporânea – o uso de “moderno” ou “pós-moderno” remete a uma discussão além dos limites deste trabalho – não faz sucesso, nem mesmo o sucesso mídiático mencionado. É possível supor algumas razões: compreendê-la exige tempo e dedicação, fatores dos quais, ironicamente, só o apreciador de música erudita pode dispor. O indivíduo que alardeia sua preferência apenas para associar o *status* cultural com o financeiro pode ouvir pela vigésima vez uma ária de Puccini, mas não tem tempo para escutar até entender, por exemplo, uma obra de Edgar Varése.

Assim, alguns compositores eruditos insistem em fazer músicas segundo as técnicas mais diferentes, tentando de tudo – exceto fazer música para qualquer leigo ouvir. Outros procuram o caminho exatamente oposto: lançam mão de todos os recursos possíveis, inclusive, a música dita “pop”, para divulgar melhor suas composições. Entre ambos, o apreciador de música erudita, perdido entre tendências e escolas, refugia-se em um passado confortável. Há duas posições em disputa, nenhuma delas ainda hegemônica: (a) a busca de uma “vanguarda” em detrimento do público; ou (b) a busca de um “público” a qualquer custo, inclusive, o do *pasticcio* e do ecletismo. Esses itens serão vistos separadamente.

### **(a) A tradição do novo**

Aos olhos do senso comum, música erudita contemporânea pode parecer muito chata. É um acumulado de barulhos, guinchos, frêmitos, gemidos, instrumentos estranhos, métricas quebradas, dissonâncias insuportáveis e, fundamentalmente, ausência de melodia. Ao menos é assim que o público – não digo nem o público em geral, refiro-me ao público de concertos – entende a música produzida pelos indivíduos de seu tempo. Há, porém, uma lógica bastante clara nessa atitude. O compositor que prefere a “incompreensão” ao sucesso compreende, ainda que por mera intuição, as potencialidades de capitalização de sua situação. Nada melhor do que ser “maldito” para se tornar um sucesso.

Há uma tendência curiosa ao silêncio e à aceitação complacente diante do indecifrável. Não é à toa que tantos cartunistas se esmeram em retratar as relações entre o público leigo e uma obra de arte abstrata: o silêncio respeitoso, no qual cada um, imaginando que o companheiro ao lado é um entendido no assunto, prefere calar a exhibir a ignorância – que, no fim das contas, é comum a todos.

Talvez seja o caso de argumentar que essa espécie de aura mística de incompreensão mútua que sustente parcialmente o contemporâneo - poucas pessoas conseguem realmente entender a estética de uma obra de quinze minutos escrita para sons eletrônicos que não se combinam. Todavia, a aceitação social da ignorância leva a um efeito de ruptura do pacto de aprovação mútua existente, denunciando o arbitrário da postura e criando a desconfortável certeza de que “o rei está nu”.

Essa “visão de mundo”, no sentido weberiano do termo, está na raiz das regras que sustentam o campo de produção da música. Como ninguém perpetra um desastre simbólico anunciando aos quatro ventos a inexistência de uma capacidade de compreensão supostamente adquirida por direito de berço, criam-se as estruturas de conhecimento geradoras da produção musical erudita contemporânea.

Amparada em um universo conceitual, a música contemporânea atual se vale de idéias e conceitos das mais diversas áreas, da holística à estocástica, na música, o que pode contribuir para uma dissolução das fronteiras do campo musical. À

pergunta “qual o limite entre a música e o barulho” opõe-se a questão “quais as fronteiras da criação artística” – esta última é determinada mais por critérios de aceitação social do que propriamente por critérios estéticos (GARDNER, 1996).

Dentro de um campo qualquer, as estratégias de reconhecimento adotadas são em virtude das relações existentes previamente. A identificação dos objetos e objetivos mais valorizados é imediata por todos os agentes em disputa, sendo essa uma condição *sine qua non* de ingresso. O desconhecimento das leis, práticas e valores comuns simplesmente anula as possibilidades de jogo. O campo da música erudita demonstra isso na necessidade de criação de vanguarda como estratégia de luta, tendo como referência – positiva ou negativa – a tradição musical anterior.

Tal como as Ciências Sociais foram marcadas no século XIX por Karl Marx, parte da música do século XX desenvolve-se tendo como referência a obra de Richard Wagner. Mesmo um compositor como Igor Strawinsky, ao se intitular “antiwagneriano”, define sua posição no campo a partir do compositor alemão. A genealogia da música erudita no século XX mostra-se, dessa maneira, no centro do debate entre as fronteiras da tradição musical alemã – prosseguindo Wagner – Mahler, Wolf, Schönberg e a “Segunda Escola de Viena” –, ou negando-o, caso de Stravinsky, Reger, Debussy e a escola francesa dos anos 20 (ADORNO, 1996).

Em linhas gerais, é possível questionar se a música contemporânea pode ser situada na descendência de uma dessas correntes, combinando-as ou levando-as às últimas consequências. Uma vez que todo campo possui uma gênese e uma história com base no qual foi lentamente se constituindo, todo campo tem uma tradição – entendida como o conjunto de práticas e idéias legitimados por sua valorização anterior e potencial valorização futura (WEBER, 1984). A legitimidade tradicional de uma produção simbólica exerce, em qualquer campo, um efeito de dominação próximo ao que Weber definia como “tradicional-legal”. A inserção voluntária da música contemporânea como desenvolvimento último de tradições anteriores garante a legitimidade intelectual das práticas musicais.

Como o conhecimento – e as possibilidades de reconhecimento – dessa tradição é restrito, forma-se uma espécie de aristocracia da criação musical de vanguarda, produzindo obras cada vez mais técnicas como estratégia de manutenção do *status* dominante. A tradição atualiza-se em algo contemporâneo, multiplicando o valor de uso estético pelo valor de troca social do bem simbólico, como uma espécie de capital em gênero potencial que, na prática, capitaliza-se na troca simbólica entre os elementos do campo.

### **(b) A vanguarda pop**

Os aspectos estéticos desse tipo de música, porém, tornam seu consumo inacessível pelos leigos, mesmo pelos detentores de capital financeiro suficiente para adquirir as gravações – em sua maioria, importadas e vinculadas à grandes gravadoras – de música contemporânea. É como uma espécie de “bem de contemplação”, passível de ser adquirido e exibido, mas não aproveitado.

Na esteira dessa perspectiva, está a segunda manifestação de arte musical, preocupada em agradar aos potenciais consumidores, proporcionando-lhes o prazer estético da audição e o conforto social de estar vinculado ao campo artístico – uma vanguarda pop.

Na década de 1980, eles ensaiavam um tímido aparecimento, concretizado nos anos 90 sob a bandeira da vanguarda. São compositores, por vezes, oriundos da produção contemporânea descrita no item anterior, que escolhem um retorno cômodo às técnicas de composição clássicas, usando os padrões consagrados e mesmo juntando elementos da música pop em sua produção. Tais compositores ficam na tênue divisa entre a reelaboração de formas passadas já consagradas em seu campo e a adoção de técnicas, padrões e idéias de um campo concorrente – o da música pop. As dificuldades de tráfego na fronteira entre os campos coloca-os em uma posição híbrida, produzindo um duplo efeito de legitimação – o que significa “sucesso” – entre o público e, em muitos casos, um conflito *inter pares* pela definição das regras do jogo (BOULEZ, 1995, p.139).

A face mais visível da música contemporânea erudita, sem dúvida é essa “vanguarda pop”, que amplia sua audiência na medida em que busca apagar as fronteiras existentes entre os campos. O efeito é epistemologicamente complexo, uma vez que apaga progressivamente os elementos de distinção necessários à autonomia de um campo perante o restante do meio social, situando-se dentro de um campo, mas agindo conforme as regras de outro. Em outras palavras, vende-se para o público música pop como erudita, estabelecendo a confusão entre as características de uma e de outra.

Não se trata, é necessário explicar, da “popularização” da música erudita mediante a escolha de “trechos seletos” ou das coletâneas de “clássicos populares”, sempre em voga, mas a adoção de ritmos, compassos, melodias e, até mesmo, todo o material musical de canções de pop-rock. Uma vez que a música erudita sempre se caracterizou pela riqueza de criação (STRAVINSKY, 1996), há uma evidente perda estética na restrição dos padrões musicais eruditos aos populares.

Um dos exemplos mais simbólicos dessa apropriação de elementos pop é a sinfonia “Low”, do compositor norte-americano Phillip Glass. Glass utiliza-se de melodias, ritmos e harmonias de canções do disco “Low”, de David Bowie, lançado na década de 70. A melodia de Bowie é retrabalhada de acordo com a escola estética à qual Glass é filiado, o chamado “minimalismo”. O resultado é uma espécie de pastiche do original, que complica a audição – apesar de manter os temas praticamente iguais – sem conseguir os efeitos da versão original. Em termos de produção, a mescla vanguarda-pop legitima a presença do compositor no rol dos “eruditos”, ao mesmo tempo em que flerta com um público estranho ao seu universo original. Mesmo em seus trabalhos originais, Glass utiliza-se de padrões de repetição semelhantes, em estrutura, aos do rock. Na mesma linha, poderia-se citar alguns trabalhos do compositor polonês Henryk Górecky, também vinculado à essa “estrutura pop”, mesmo em suas composições sérias.

Essa música de vanguarda que agrada aos ouvidos consegue esse feito apenas no momento em que abandona as técnicas clássicas de composição. De certa maneira, para obterem sucesso no campo da música clássica, esses compositores abandonam esse espaço estruturado de relações em busca de novos horizontes de trabalho e público, mantendo-se independentes na prática e vinculados no discurso. Para obter a hegemonia, firmam-se em técnicas estranhas às consagradas pelo campo – o que equivale mais ou menos a usar uma camisa do Palmeiras apenas para ter mais convicção de seu amor pelo Corinthians.

Ambas as formas de criação musical de vanguarda obedecem à lógica de ação dentro do campo artístico. Valendo-se ora da tradição, ora do pop, as diversas instâncias de criação musical disputam a hegemonia de reconhecimento social como “música de vanguarda”. Em outras palavras, o domínio de um dos campos mais bem situados na hierarquia da produção de arte.

O procedimento é legitimado pelo público consumidor, atraído pela possibilidade de estabelecer uma homologia reconhecida entre o capital cultural ultravalorizado do campo da música erudita e suas possibilidades de aquisição. A filiação estética aqui é o que menos conta: importa a distinção de classe pelo gosto.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ADORNO, T. e HORKEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

ADORNO, T. W. **Filosofia da Música Nova**. São Paulo, Perspectiva, 1996.

BARRAUD, Henry. **Para Compreender as músicas de hoje**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BOULEZ, P. **Apontamentos de Aprendiz**, São Paulo: Perspectiva, 1995.

BOURDIEU, P. **Questões de Sociologia**, São Paulo: Marco Zero, 1980.

\_\_\_\_\_. **Le Sens Pratique**. Paris: Minuit, 1980.

\_\_\_\_\_. *Vous-avez dit "populaire"?* – **Actes de La Recherche en Sciences Sociales**, no. 46, mars 1983, p. 98

\_\_\_\_\_. e HAAK, H. **Livre-Troca**: diálogos entre ciência e arte. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1995.

\_\_\_\_\_. **As Regras da Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. **Distinction**. Harvard: Harvard University Press, 1997.

\_\_\_\_\_. **Meditações Pascalianas**. Oeiras: Celta, 1997b.

\_\_\_\_\_. **Razões Práticas**. Campinas: Papyrus, 1997c.

\_\_\_\_\_. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

McLEISE, K. e McLEISH, V. **Guia do ouvinte de Música Clássica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

PAHLEN, K. **Nova história universal da música**. São Paulo: Melhoramentos, 1991, p. 422

SCHURMANN, E. **A Música como Linguagem**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

STRAVINSKY, I. **Poética Musical**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

WEBER, M. **Economia e Sociedade**. Brasília: Ed. UnB, 1991.

WEBERN, A. V. **O Caminho para a Nova Música**. São Paulo: Novas Metas, 1984.