



MÚSICA, HABITUS E SOLIDÃO: A TRAJETÓRIA SOCIAL DE UM MÚSICO DE CLASSE POPULAR NA CIDADE DE RIO GRANDE, RS

MÚSICA, HABITUS Y SOLEDAD: LA TRAYECTORIA SOCIAL DE UN MÚSICO POPULAR EN LA CIUDAD DE RÍO GRANDE, RS

Pablo de Castro Albernaz¹

A música é a arte “pura” por excelência.
Pierre Bourdieu (2003, p.164)

*Não sou nada.
Nunca serei nada.
Não posso querer ser nada.
À parte disso, tenho em mim
todos os sonhos do mundo.*
Álvaro de Campos (2002, p.289)

RESUMO: O presente artigo consiste num estudo etnográfico sobre a trajetória de vida de um músico de classe popular, atuante no mercado de música ao vivo na cidade de Rio Grande, Rio Grande do Sul. A partir dos dados observados durante a pesquisa de campo, busca-se analisar a trajetória desse músico de formação popular que se tornou professor de música e músico profissional, através do conceito de *habitus* segundo Pierre Bourdieu, atentando-se para como sua história de vida e sua posição contraída entre dois mundos sociais pode gerar sentimentos e práticas contraditórios.

Palavras-chave: Música, Etnografia, Socialização, Conceito de *habitus*.

RESUMEN: El presente artículo consiste en un estudio etnográfico sobre la trayectoria de la vida de un músico de clase popular, activo en el mercado de música en vivo en la ciudad de Río Grande, Rio Grande do Sul. De los datos observados durante la investigación de campo, se busca analizar la trayectoria de este músico de formación popular que se convirtió en profesor de música y músico profesional, a través del concepto de *habitus* según Pierre Bourdieu, prestando atención a cómo su historia de vida y su posición contraída entre dos mundos sociales pueden generar sentimientos y prácticas contradictorias.

Palabras clave: Música, Etnografía, Socialización, Concepto de *habitus*.

¹ <https://orcid.org/0000-0003-3510-4048>



INTRODUÇÃO

O presente artigo tem por objetivo apresentar a trajetória de vida de um músico de classe popular, atuante no mercado de música ao vivo na cidade de Rio Grande, Rio Grande do Sul há pelo menos cinquenta anos. Realizei observação etnográfica através de visitas frequentes a sua casa e trabalho, bem como entrevistas semiestruturadas com este. Pretendo, a partir dos dados observados durante a pesquisa de campo, pensar sua trajetória através do conceito de *habitus* segundo Pierre Bourdieu (1983), refletindo sobre como as articulações possíveis a partir desse referencial se configurariam nesse estudo de caso específico, ou seja, os alcances e também os limites dessas ferramentas teóricas nesse contexto particular de aplicação.

Marco Chaves, personagem central desse trabalho, é professor de música desde os anos oitenta e possui uma escola de teoria e prática musical em sua própria casa, onde realizamos três entrevistas ao longo das muitas tardes em que nos encontramos durante o trabalho etnográfico. Músico submetido, desde a infância, a um processo de socialização referente ao que se entende por “classes populares”, acabou, no transcorrer de sua trajetória, consolidando um projeto profissional diferente daquele eleito por seus pares mais próximos. Isso fez com que sua relação com o ofício musical, bem como a relação que este estabelece com a sua identidade em torno da música, apresentasse características também peculiares.

O fato de Marco Chaves ser um conhecido de meu pai possibilitou que

minha inserção fosse realizada sem muitos empecilhos e que, ao longo do tempo, ele se sentisse mais à vontade em falar sobre si, embora numa primeira abordagem em que explicitarei meu interesse em realizar a pesquisa - e eventualmente entrevistá-lo - se mostrasse um tanto desconfortável, pois, segundo ele, sua trajetória não teria valor algum se contrastada com a de outros músicos da cidade. Partindo, portanto, dessa primeira pista dada por Marco Chaves, a de que sua “vida de músico não seria alvo de interesse”, tentarei pensar as implicações que uma frase como essa sugere a respeito da forma como Marco construiu sua identidade de músico, assim como sobre sua maneira de se relacionar com ela.

Sidney Mintz em “Encontrando Taso, me descobrindo” (1984), faz alguns breves comentários sobre a opção pelo trabalho a partir de trajetórias de vida dentro das intenções da etnografia. De acordo com o autor, esse tipo de metodologia foi estranha aos fundadores da moderna ciência antropológica, como Franz Boas, por exemplo, que estaria interessado na cultura em termos “representativos ou normativos”. No entanto, para alguns de seus seguidores como Ruth Benedict, a utilização das histórias de vida passou a ser encarada como uma ferramenta eficaz constitutiva do método etnográfico, enquanto foco centrado nas frações representantes das diferentes formas como o ambiente exterior molda o ser humano em um dado espaço (MINTZ, 1984, p.47).

Dentro dessa linha, Mintz realizou sua pesquisa sobre os trabalhadores de Porto Rico centrado-se em apenas um



indivíduo, Taso, empregado da indústria açucareira, com o qual o autor conviveu intensamente, morando em sua casa, compartilhando de suas dificuldades e de suas reflexões sobre ela.

Creio ser essa aproximação com o trabalho sobre Taso necessária pelos seguintes termos: acredito que Marco, da mesma forma que Taso, é, também ele, representativo de uma outra maneira. Não como um músico de características representativas de um ethos desse grupo corporativo e que, por isso, nos serviria para possíveis generalizações sobre questões envolvendo os músicos da cidade de Rio Grande. Mas, muito ao contrário disso, acredito que Marco possui alguns traços que são, no limite, só dele, se os pensarmos cruzando a relação que a maioria dos outros trabalhadores da área possui com a música e com essa profissão.

Esse entendimento acerca da personalidade de Marco Chaves foi fundamental na escolha de restringir esse trabalho apenas à sua trajetória. No caso de Sidney Mintz, a “escolha”² de um informante para a reconstrução de sua história de vida tinha como objetivo mostrar que Taso, na visão do autor, seria não representativo da classe trabalhadora de Porto Rico, se representativo significar uma forma de “média” passível de ser generalizada. Mas sim, “representativo de seu tempo, de seu lugar”, justamente

devido à pessoalidade de sua narrativa, de sua perspicácia incomum, incorporando a experiência coletiva de sua comunidade, “e de abstrações diferentes”³. (MINTZ, 1984, p.55).

Na primeira parte desse artigo, abordarei alguns elementos que compõem a biografia de Marco Chaves, seguindo uma ordem cronológica e precisando os principais pontos apontados por ele. Em seguida, apresentarei algumas reflexões sociológicas possíveis de serem suscitadas a partir dela, como também procurarei mostrar a forma como Marco pensa sua própria trajetória. Definirei o conceito de habitus como o entende Pierre Bourdieu (1983), assim como também irei salientar algumas objeções a esse conceito delineadas por Bernard Lahire (2002). Trarei, por fim, alguns elementos acerca da vida de Mozart, a partir do estudo de Norbert Elias (1995), enquanto um paralelo possível para pensarmos uma trajetória como a de Marco Chaves.

MARCO CHAVES: ELEMENTOS BIOGRÁFICOS

Marco Chaves, 70 anos, nasceu em Rio Grande, Rio Grande do Sul, cidade margeada pelo Oceano Atlântico e a Lagoa dos Patos, no bairro Getúlio Vargas, um bairro de classe operária situado nos arredores do porto da cidade. Seu pai era mecânico do porto e sua mãe dona de casa, indo ainda pequeno morar no bairro Navegantes, onde passou a maior parte de

2 Segundo Mintz (1984, p.57), não foi ele quem propriamente escolheu, e sim, ao contrário disso, foi “escolhido” pelo seu informante, relação essa que, com o tempo, passou a ser mais que a de um antropólogo com seu informante, se transformando numa amizade a partir da qual a experiência de pesquisa é evocada com certa nostalgia.

3 Em “O Queijo e os Vermes”, a história de Menochio, moleiro perseguido pela inquisição devido à sua cosmologia pessoal que envolvia “queijos, vermes, pigmeus e muçulmanos” é, também, apresentada por Ginzburg como uma trajetória bastante particular ao seu meio. Especificidade essa, justamente o motivo da solidão e sofrimento que acompanhou o moleiro por toda a vida. Segundo Renato Jaime Oliveira, redator do posfácio: “A solidão de Menochio é um dos pontos de partida de Carlo Ginzburg. Afirma já de início que o seu moleiro é personagem singular, não representativo. Com isso descarta uma possível abordagem, a que Consistiria em contextualizar, em integrar o singular (fazendo-o, pois, perder a singularidade) num conjunto mais amplo” (GINZBURG 2006, p.193).



sua infância e adolescência. O relato de sua história de vida concentra-se, inicialmente, nesse período em que viveu no bairro Navegantes e consolidou, pela primeira vez, uma rede de relações em que o assunto principal era a música.

Aos nove anos de idade ganhou um cavaquinho de seu tio materno. Na mesma noite, procurou seu vizinho “Jurinha”, que lhe ensinou então a tocar o “Parabéns” e a entender “as casas, o que seriam as casas” do instrumento. Foi vendo seu vizinho Jurinha tocar que Marco passou a se interessar por música e a constituir muitas amizades em torno desta, embora todos aqueles que faziam parte de sua rede de relações tocassem “sem método nenhum”, “só no talento”, já que, de fato, “ninguém sabia música”.

Embora possuindo poucos estudos, seus pais gostavam bastante de música, tendo ele em seu ambiente familiar a possibilidade de conhecer então “muita música boa” por intermédio deles. Seu pai, apesar de “muito humilde, muito ingênuo”, tinha o hábito cotidiano de ouvir rádio e discos 78 rotações. Ouviam músicas de compositores como Jackson do Pandeiro, Pixinguinha e Ari Barroso, aos quais Marco Chaves passou a conhecer “de ouvido”, “desde criancinha”.

Começou a tocar nas “brincadeiras”, festas realizadas nas casas dos membros do seu bairro praticamente todos os fins de semana, que agregavam os “tocadores”, aqueles que animavam o ambiente e aproveitavam para namorar e se divertir, embora não recebessem nada pelas apresentações.

Seu repertório, nessa época, era basicamente constituído de “Teixeirinha”,

de “sambinha” e “muito chorinho”. Segundo Marco Chaves, ele e seus companheiros tocavam “tudo no peito”, pois “tudo era emoção”, “curtição”, e sendo assim o que eles faziam não tinha “nada a ver com a música mesmo”. E não obstante não tivessem “a menor ideia de bossa nova”, ele e seus companheiros passaram a tentar executar esse repertório, sendo dentro dessa rede de relações o espaço no qual Marco Chaves foi, aos poucos, se profissionalizando em torno da música.

O serviço militar representa uma espécie de “divisor de águas” em sua trajetória, já que é quando sai do quartel que realmente se profissionaliza na música, vindo aí a ingressar nos “conjuntos de rock” em voga à época. Arrepende-se do fato de não ter saído do quartel e ido em seguida para a Brigada Militar, espaço no qual poderia ter tido acesso a um ensino musical de qualidade, ingressando assim na banda da corporação.

É nessa ocasião, logo após sua saída do quartel, que Marco Chaves mergulha no universo dos anos 1970’s. Ele tira sua carteira da Ordem dos Músicos do Brasil e passa a viver na “curtição” de tocar em conjuntos de baile no interior de São José do Norte, pequena cidade localizada no extremo sul do estado do Rio Grande do Sul, margeada pelo Oceano Atlântico e pela Lagoa dos Patos, que era local de festas com música ao vivo que chegavam a durar até uma semana, realizadas em salões de festas e em “armazéns de cebola”, mobilizando inclusive muitas pessoas de Rio Grande que atravessavam de bote a Lagoa dos Patos para participar. Seu repertório passa a se constituir de



“Creedence”, “Beatles”, “Renato e seus Blue Caps”, “Roberto Carlos”, entre outros.

Marco tocava em Rio Grande nas boates que ofereciam música ao vivo todos os dias. Encontrou nesses locais um trabalho que lhe oferecia certa estabilidade, pois naquele período “Rio Grande era conhecido internacionalmente” e havia música ao vivo em todo lugar, ganhando-se bem com essas apresentações. Marco Chaves relata com pesar o fato de ter presenciado apenas o final do “Rio Grande maravilhoso”, que foi um período de efervescência cultural e oportunidades para os artistas que trabalhavam com música.

Por volta de 23 anos, interrompe a carreira de músico e passa a trabalhar no porto de Rio Grande como operador de equipamento portuário, emprego que lhe possibilitava boas remunerações. Foi voltando de uma viagem a cidade de Canoas, para onde tinha ido com sua primeira esposa, que Marco Chaves recebeu a notícia do emprego conseguido por intermédio de seu irmão, que não lhe consulta antes sobre o assunto, fazendo-lhe surpresa a respeito. Trabalha lá por três anos, sempre pensando durante os “mil dias” que lá esteve em como faria para montar sua própria escola de música. Decide, então, largar definitivamente o emprego para poder investir de forma mais séria em sua formação musical.

Desempregado, acaba voltando a tocar em bares da cidade até o fim dos “áureos tempos” dos cabarés em Rio Grande, no começo da década de oitenta. Muitas dessas boates eram, segundo Marco Chaves - no final desse período – “um

tanto decadentes”, mas como precisava garantir o sustento de sua filha, permaneceu, sempre pensando em como montar sua escola de música, em alguns momentos tocando em três lugares diferentes na mesma noite.

Foi quando Marco, convencido de que mesmo “sabendo pouco” de música, queria ensinar quem sabia menos que ele, decidiu fazer cem cartões de propaganda de suas aulas. Dias depois aparecem três interessados, com os quais começa, então, sua carreira de professor.

Concomitantemente ao seu início como professor, passa a conceber, juntamente com sua companheira da época, que era cantora, um trabalho “mais intelectualizado”, compondo seu repertório basicamente de MPB, músicas um pouco “mais alternativas” que não tocavam comumente nas rádios. Com essa escolha de repertório, passa a tocar com menos frequência, dedicando-se nesse longo período que abarca os anos oitenta e noventa, principalmente ao estudo de teoria e prática musical, assim como às aulas que ministra.

Em 1998, depois de vinte anos de tentativas e em meio a muitas desistências, Marco Chaves conclui o ensino fundamental e médio, e presta vestibular para o curso de Bacharelado em Música da Universidade Federal de Pelotas (UFpel), conseguindo a esperada aprovação no curso de bacharelado em violão no ano 2000. Frequenta as aulas por três semestres, vindo a desistir do curso devido à rotina de ter de viajar todos os dias para a cidade de Pelotas e ao volume de aulas que dava todos os dias em sua escola, que o impossibilitavam de estudar em casa. O



fato de ter se sentido um tanto desconfortável no ambiente de “erudição” do Conservatório de música de Pelotas, no qual ele afirma ser comum alguns alunos e professores “olharem de cima” para os outros, contribuiu também para um sentimento de mal-estar que colaborou, em parte, com sua desistência.

É coincidentemente logo após sua desistência do curso, que Marco volta a tocar com mais frequência em Rio Grande, apresentando-se anualmente em eventos e feiras municipais, como também começa a cantar em suas apresentações, possuindo uma agenda atual composta de cerca de quinze aulas semanais, assim como de apresentações musicais, em diferentes bares e restaurantes da cidade, cerca de duas à três vezes por semana.

DUALIDADE: UMA VIDA ENTRE DOIS MUNDOS SOCIAIS

A ambivalência de Marco Chaves é a do verbo “ser”. Toda sua vida se desenrolou em um projeto de identidade em torno da música que culminou em um incômodo sentimento de solidão e relativo fracasso. Queria “ser, ao invés de ter” e, com isso, resolveu se dedicar à profissão de músico instrumentista e, posteriormente, cantor. Concomitantemente a isso, decidiu se dedicar à educação musical numa estratégia de ensinar para aprender. E embora outros músicos o considerem um “professor”, uma pessoa “distinta” e digna de reconhecimento social, Marco Chaves se vê como alguém que “poderia ter sido” um “músico de verdade” e, no entanto, não conseguiu.

Esta ideia negativa que Marco possui de si, deve, para ser entendida - como observa

Norbert Elias (1995) -, levar em conta quais são os seus desejos fundamentais, as razões primordiais que o movem e dão sentido à sua existência social. No caso de Marco Chaves, esse projeto parece apontar para a direção de uma crescente formalização de seu conhecimento musical e do domínio dos códigos da cultura erudita, no que tange aos seus aspectos musicais.

Em uma de suas primeiras frases ditas na ocasião de nossas entrevistas, Marco já nos remete a uma espécie de “mito de fundação” do que seria, para ele, uma mudança radical no seu entendimento sobre música, e que o levou a ter um respeito maior pelo conhecimento:

Quando ouvi um músico chamar a terceira corda do violão, dizendo para mim me dá o sol, ali mudou a história da música para mim. Quando ele chamou o nome da terceira corda de sol que eu não sabia, aí eu comecei a respeitar mais o instrumento, assim em nomes, sabe, em teoria, isso com uns oito, nove anos.

O fato de Marco ter quando criança travado contato com uma vaga ideia do que seria “realmente música”, parece não o ter impedido de se relacionar durante muitos anos de forma tranquila com sua identidade de músico. Ele se remete às suas primeiras experiências como o tempo em que “não se tratava de música mesmo”, período em que começou ainda jovem a tocar nas “brincadeiras”.

Essa maneira descomprometida de vivenciar a música parece ter acompanhado Marco Chaves durante todo o seu começo, quando já profissional tocou em Rio Grande, nos bares e meretrícios da cidade. Tocava também numa banda chamada “Os Northsons”, que se apresentava vários dias da semana, em diversas festas, principalmente no interior



de São José do Norte. Em algumas dessas festas - contou-me Marco Chaves -, os salões eram divididos, uma parte ficava os negros, na outra os brancos, com a mesma banda tocando no palco para os dois grupos.

Alguns anos após ingressar em um trabalho no porto que o obrigou a interromper sua carreira de músico, Marco Chaves decide desistir dessa profissão para se dedicar à carreira de professor, vindo assim a pedir demissão desse emprego:

Mas aí me arrumaram um serviço no porto. Aí abandonei tudo, era operador de equipamento portuário, embarcado, trabalhei três anos. Mas eu via todo mundo feliz lá, e o único que não era feliz era eu. “Eu vou ser alguma coisa na vida, de mim mesmo”, lá eu era o irmão do Peixoto, não era eu, e eu sou muito orgulhoso. “Não, eu não quero ser o irmão do Peixoto eternamente, eu quero ser... Eu quero ser eu”, com minhas próprias mãos, eu quero ter orgulho de dizer que eu sou eu. Eu sou. Eu não queria ter, inclusive, todo mundo quer ter, eu queria ser. As pessoas diziam para mim: “Não Marco, tu podes sair daqui e fazer essa escola de música que tu tá falando”. Não dá. Comigo é oito ou oitenta, eu não posso estar lá no porto sem saber nada de dar aula e brincar: “de vez em quando vou ter que me dedicar ao ensino”. Como? Aí eu vou enganar as pessoas.

Decidindo-se, assim, a deixar tal emprego, volta a tocar em casas noturnas, num período em que a cidade passa a sofrer um progressivo descenso econômico que se refletirá na redução de lugares de emprego para os músicos. E ao mesmo tempo em que se sentia uma pessoa incapaz de dar aulas de violão, conformava-se com a ideia de que queria ensinar quem sabia menos que ele:

Eu sei que eu fui me arrastando, tocando nessa “bocada braba” e sempre pensando como eu ia fazer as aulas de música. E quem era eu para dar aulas de violão, quem era eu para dar aulas de violão... Ao mesmo tempo em que eu me acostumava com a ideia de que eu queria ensinar mesmo era quem não sabia. Então dava para começar, mas eu não fazia ideia do que era violão isso, violão aquilo, não tinha a menor ideia, comecei a estudar depois. Até que

um dia eu vi um cara, o Marco Araújo. Eu sempre o cito como um exemplo de incentivo na minha vida, por que eu nunca me dei valor. Esses meus desenhos aí [Marco costuma pintar nas horas vagas] eu achava que todo mundo fazia igual, se eu faço todo mundo faz. Mas não é assim... então eu achava que todo mundo também tinha o mesmo talento que eu tinha, por ignorância, por ser tolhido. Mas eu tinha uma desconfiança de que eu tinha capacidade. Aí quando eu ouvi falar nesse Marco Araújo que estava um “mestre” na cidade, fui ver ele dar aula e me impressionei, me impressionei. Mas ao mesmo tempo serviu para me animar: se ele faz eu também posso fazer. Ele fazia um simples dó maior por aí, e vibrava com aquele simples dó maior, sorria, aquilo não fazia bem pra mim, não faz bem pra mim, não fazia bem pra mim na época, hoje talvez... Estou mais acostumado. Mas a pessoa por tão pouco, e dá tanto valor para aquilo, mas por incrível que pareça isso me ajudou a dar valor por mim. Do que adianta eu saber que faço mais do que ele, se não mostro? Foi uma luta grande para eu me soltar no mundo...

Esse momento é decisivo na vida de Marco Chaves. Foi a partir da elaboração de um projeto em torno da profissão de educador que ele dá uma espécie de guinada em sua vida. E acaba tendo que aprender, que estudar por conta própria, para ser, então, capaz de ensinar.

Quase concomitantemente a essa decisão, há também, da parte dele, uma mudança quanto ao seu repertório, que se volta para a MPB, para músicas “mais intelectualizadas”, começando inclusive a tocar com menos frequência na cidade por causa disso, visto que segundo ele as pessoas, em geral, estavam mais acostumadas com as músicas que tocavam nas rádios FM:

Depois durante minhas aulas, no início da minha carreira assim de professor, eu toquei muito. Tempos depois eu parei por quinze anos, sabe, parei não, deixei de ser conhecido dos contratantes. Comecei a fazer um trabalho mais assim, mais intelectualizado, coisa assim sabe, na minha ignorância, ingenuidade. Comecei a ouvir mais Elis Regina, essas coisas assim, comecei a... enjoei de tocar assim na marra, muito embora ainda o faça. Parei de tocar como eu tocava na década de



oitenta. Aí fiquei só com a Renata [referindo-se à sua esposa, à época], de vez em quando a gente se apresentava por aí, mas era mais difícil, por que com esse tipo de música era muito mais difícil.

Esses projetos, construídos ao longo de sua vida, foram fundamentais no contato que Marco foi tendo, gradualmente, com o que poderíamos chamar de “outro mundo musical”, distante das referências vinculadas a sua classe ou posição social; com gostos e padrões musicais que fizeram com que ele sentisse uma lacuna em sua formação, por tudo aquilo que não pôde sonhar para si em seu projeto:

Mas nunca pra mim, era uma coisa muito aparte assim, eu achava que, Roberto Carlos, por exemplo, pra mim era o Roberto Carlos que, não sei em que lugar que eles viviam na minha mente... Na minha mente não, que lugar que eles viviam no mundo aí fora... devido a minha ignorância, ingenuidade. Que eu achava que jamais eu poderia ser um artista como o Roberto Carlos, ou um pintor como o Pablo Picasso. Estava longe disso, isso era descartado da minha vida, isso é muito ruim, muito ruim...

Marco Chaves, no entanto, tem consciência das condições sociais que dificultaram seu aprendizado musical:

O que me faltou foi ver pessoas que soubessem teoria, na minha volta. O que me faltou foi escolaridade, de música, se eu tivesse ido para uma escola, como o Belas Artes⁴ por exemplo, teria sido diferente a minha trajetória, bem diferente. Até hoje, há bem pouco tempo atrás é que eu fui me flagrar da real, enquanto eu brinquei de música, durante vinte e tantos anos e ganhando dinheiro, com meu trabalho de professor, enquanto eu brinquei com isso tudo, brinco até hoje, os caras estavam aí, profissionais já, gravando disco, CD's, dando o maior valor para o trabalho deles em si. No meu caso foi diferente, eu tive que cantar parabéns a você. Até hoje canto parabéns a você e cirandinha, para sobreviver aqui em Rio Grande. [referindo-se às suas aulas de música].

O CONCEITO DE *HABITUS*

Para entender melhor a trajetória de Marco Chaves, e suas reflexões acerca de sua própria vida, cumpre se deter sobre o

conceito de *habitus*. Esse conceito não surge com Pierre Bourdieu nas Ciências Sociais. Inscrito na tradição escolástica que remonta à noção grega de *hexis*, tal como a empregava Aristóteles, esse conceito foi utilizado também por outros importantes sociólogos como Émile Durkheim em “A evolução Pedagógica” (2010), Marcel Mauss em seu célebre ensaio sobre as técnicas corporais (2003), assim como por Norbert Elias (1995), ao tratar do drama da vida do músico de corte Wolfgang Amadeus Mozart.

No caso de Bourdieu, embora o conceito já se faça presente em seu prefácio à uma obra de Panofsky e nos seus estudos sobre a sociedade Cabila, a crítica mais sistematizada na qual Pierre Bourdieu situa sua posição frente ao estruturalismo, delineando sua teoria do ator em torno do conceito de *habitus*, encontra-se em seu “Esboço de uma Teoria da Prática” (Bourdieu 1983), texto que segundo Sergio Miceli é a “obra matriz da etapa afirmativa de seu projeto intelectual” (Bourdieu 2005, p.19). Escrito nos anos setenta, esse texto é dividido basicamente em duas partes, num primeiro momento Bourdieu expõe as teses antropológicas que compõem os modelos teóricos de conhecimento do mundo social, para num segundo momento apresentar a sua teoria contrastando-a frente a esses instrumentais teóricos.

Definindo o modo de conhecimento *fenomenológico*, Bourdieu aponta que este se basearia num conjunto de teses nas quais as relações estabelecidas com o mundo social se instituiriam a partir da familiaridade com ele, na naturalização

4 A Escola de Belas Artes Heitor de Lemos é a instituição de ensino musical mais tradicional da cidade de Rio Grande.



dessa relação fundada na “experiência primeira”, experiência que antecede a relação objetiva com o mundo social. O conhecimento *objetivista*, ao contrário - e, por isso, em oposição paradigmática com relação ao primeiro -, entende as estruturas objetivas como definidoras das práticas e de suas representações, rompendo, a esse preço, com a naturalização do mundo social assumida pela perspectiva fenomenológica.

O conhecimento *praxiológico* - no qual o autor insere sua teoria da prática – teria como finalidade a relação dialética entre as estruturas objetivas e sua inscrição nos agentes na forma de disposições, ou em outras palavras, no “duplo processo de interiorização da exterioridade e de exteriorização da interioridade” (Bourdieu 1983, p.47), agregando as duas teses anteriores, simultaneamente renegando-as e superando-as. Bourdieu está particularmente interessado na forma como essas estruturas objetivas são reatualizadas nas práticas, no retorno à questão da maneira como o social se inscreve no sujeito, pautando a sua análise nessa “dupla translação teórica” que inverteria a problemática inscrita no programa estruturalista⁵.

O *habitus* se constitui, então, num todo coerente característico de um repertório de significantes, acionado pelos agentes em contextos específicos de ação, produzindo nesse campo de significados uma estrutura condizente com ele a partir do princípio de ações e simbolizações característico de um ethos de classe. Essa inscrição se dá principalmente no processo de socialização

primária, no curso da interiorização do mundo social por parte dos agentes inseridos em um contexto particular de interação⁶.

Seus integrantes “vestem os hábitos” constitutivos desse grupo, ao passo que também adornam eles mesmos essas práticas. Essa coerência do *habitus* se dá na forma que os grupos se apresentam uns aos outros. Ou seja, os processos socializadores constitutivos da educação primária particular de cada classe social circunscrevem nos gestos, nas maneiras, nos gostos e visões de mundo de seus agentes as formas de representação peculiares do grupo.

Nessas características particulares de uma condição de classe, as disposições ou *habitus* são como estratégias nas quais os atores, em suas condutas incorporadas, percebem e antecipam suas possibilidades a partir da atualização das experiências passadas na forma dessas disposições. E embora as situações às quais esses indivíduos estejam se defrontando possam ser novas, a possibilidade de inteligibilidade dessas ações reside justamente no acionamento de um repertório comum de *habitus* a partir do qual as práticas significam e representam uma estrutura referencial compartilhada por um grupo caracterizado pelas mesmas condições materiais de existência. O agenciamento desse universo simbólico, todavia, não poderia ser tomado como uma avaliação operada em vista de se estabelecer um cálculo racional em torno dessas condutas, não obstante Bourdieu não descarte a possibilidade de o *habitus*

5 O principal problema apontado por Bourdieu no objetivismo, consiste justamente no fato de entender o mundo social em vista de uma espécie de “estrutura estruturada sem princípio estruturante”. No entanto, a teoria estruturalista teria o mérito de ter conseguido se afastar de um subjetivismo no qual os agentes, donos de sua vida e destino a construiriam como uma espécie de “trem que produz seus próprios trilhos” (Bourdieu 1983, pp. 56-73).

6 Sobre as definições em torno de socialização primária e socialização secundária, ver Berger e Luckmann (1999).



acompanhar em algumas circunstâncias essa intencionalidade estratégica de forma “quase consciente”:

ele [*habitus*] é história feita natureza, isto é, negada enquanto tal porque realizada numa segunda natureza. Com efeito, o “inconsciente” não é mais que o esquecimento da história que a própria história produz ao incorporar as estruturas objetivas que ela produz nessas quase naturezas que são os *habitus* (...) A parte das práticas que permanece obscura aos olhos de seus próprios produtores é o aspecto pelo qual elas são objetivamente ajustadas às outras práticas e às estruturas (BOURDIEU 1983, pp.65-73).

O *habitus* se apresenta, então, como um conceito que busca congrega duas concepções opostas sobre a forma como o mundo social se inscreve nos indivíduos, dialogando tanto com a tradição fenomenológica quanto com o estruturalismo de Lévi-Strauss (1970). É na dialética da ação nos moldes da estrutura e da estrutura transformada e atualizada na agência dos atores, que todo o *habitus* está vinculado, em sua ação, a um campo específico, ou, melhor dizendo, à incidência entre um *habitus* (ação) e um campo (estrutura).

DUALIDADE E REFLEXIVIDADE

Pierre Bourdieu, ao tratar do conceito de *habitus*, o faz a partir da ideia de uma pré-reflexividade das lógicas de tomadas de posição, uma “douta ignorância”, que faria, por efeito de “causalidade do provável”, com que as pessoas tivessem uma vaga ideia de seu campo de possibilidades e só agissem mediante esse mecanismo inibidor de suas ações. O caso de Marco, embora expressando em sua narrativa um sentimento de derrota frente às estruturas com as quais ele se deparou, parece, em certa medida, ser a de alguém que ao contrário do que Pierre Bourdieu afirma, mesmo não tendo as condições

objetivas, se colocou problemas para além de sua condição de classe:

O que me atrasou muito foi a ignorância. Eu sei por que, sei por que sim, o pai e a mãe têm que incentivar, para ser sincero para ti né? O pai e a mãe, muito embora, não me disseram por que não sabiam também, entendesse? Por isso que é perdoável. Mas eu, na minha cabeça, jamais pensei que podia ser alguma coisa na vida. Eu fui muito tolhido, incentivado por nosso meio, no máximo, mas não para ser um artista, ou um engenheiro, um doutor, não era para nós isso. E eu acreditei nisso aí, acreditei nisso e deu no que deu, estou aí, me arrastando, legal.

Se eu disser que meu pai não me incentivou seria mentira minha, senão ele não teria me dado o cavaquinho né? Mas meu pai também não sabia nada assim de... meu pai era muito humilde, muito ingênuo, muito humilde mesmo. Mas ele ouvia música sim, muita coisa que eu conheço era por causa dele, muita música boa por causa dele. Jackson do Pandeiro eu conheço desde criança, desde criança. Minha mãe também, minha mãe a mesma coisa.

Nathalie Heinich (2001) salienta as proximidades dos usos do conceito de *habitus* por Pierre Bourdieu e Norbert Elias e trata da relação de distanciamento/engajamento dos indivíduos com relação às circunstâncias cotidianas. Indagando-se sobre como podemos notar quando uma pessoa está “envolvida” ou não em uma situação particular, a autora cita Norbert Elias:

Quando Paulo fala de Pedro, ele sempre diz também alguma coisa de si mesmo. A declaração de Paulo é “engajada” quando, nela, suas características próprias eclipsam as características de Pedro ou, de maneira mais geral, quando, em sua declaração, as particularidades estruturais daquele que percebe, dominam as particularidades do percebido. Quando a declaração de Paulo começa a nos dizer mais sobre Pedro do que sobre si mesmo, o equilíbrio começa a se modificar em favor do distanciamento (ELIAS, apud HEINICH 2001 p.41).

A maneira com que Marco descreve seus pais, o relativismo com que fala das “perdoáveis” limitações destes, parece distanciar-se do que Bourdieu - quando trata das práticas, ou, melhor dizendo, dos



práticos - nos diz. Para esse tipo de agentes, a reflexão sobre as práticas se daria somente diante de crises, pois estes estariam submetidos às necessidades materiais que limitariam seu distanciamento com relação ao mundo. No caso de Marco Chaves, mesmo sabendo - devido ao processo de socialização a que esteve submetido - de suas limitações, investiu em direção a um objetivo em certa medida distante de seu mundo⁷.

Acredito que a escolha de se tornar professor e a sua experiência por dois anos como aluno de bacharelado em violão na Universidade Federal de Pelotas (UFPEl) tiveram implicações estruturais em sua vida. Toda a carga de significados que essa última experiência lhe trouxe, contribuiu, creio, ainda mais para que Marco não se sentisse um “músico de verdade”; ou para que percebesse com mais relevo ainda a distância que o separa desse universo da cultura musical erudita.

Pois, segundo Bourdieu, “não há nada que, tanto como os gostos em matéria de música, permita afirmar a ‘classe’ de cada um, nada também que tão infalivelmente o classifique” (2003:163), espaço onde se manifesta a extensão e a universalidade de uma cultura, do “homem cultivado”, ambiente no qual Marco afirma ter se sentido muito pouco à vontade:

Te digo uma coisa: é dez, é dez [referindo-se às aulas da universidade], eu se tivesse aposentado, eu estaria lá, se eu não tivesse que trabalhar aqui estaria lá com certeza, só deixei por causa disso, que eu passei a não viver mais, e tocando muito menos que se eu não estivesse lá. E não gostei de ter conhecido de perto vários egos desse tamanho [gesticula], e eu não gosto de pessoas egoístas. E o que tem

muito lá é isso, egos desse tamanho... me assusta, me assusta essas coisas assim, muito egoísta, muita gente egoísta assim... e muita gente educada. Eu me sinto mal é vendo, convivendo com as pessoas assim, eu me sinto mal, me sinto mal mesmo. Então eu prefiro ficar sozinho entendes? É, bem assim... Eu acho que as pessoas não agem certo, é loucura minha, mas eu penso assim, eu acho que as pessoas não podem ser assim tão egoístas, passar com o olhar por cima de ti assim sabe? As pessoas têm que respeitar umas às outras, não podem desprezar as outras, não pode, eu acho que não pode, tem que pensar um pouco mais nos outros. Eu acho isso.

A passagem acima diz muita coisa sobre como Marco se sente. O fato de preferir “ficar sozinho em seu canto”, seu sentimento de “não pertencer a lugar nenhum”, parece apontar-nos para o lugar que ele ocupa no espaço social. Indivíduo socializado em um bairro pobre, cresceu ouvindo as músicas que academicamente são classificadas de *kitsch*. Imerso nesse universo popular, sua “segunda natureza” foi, gradualmente, entrando em contato com padrões culturais exógenos ao seu meio. Residindo essa duplicidade justamente no choque de suas disposições de classe com outros padrões de referência culturais, como o dos amantes dos cânones da cultura dominante em música, que se refletiu na distância com relação à altivez dos integrantes do Conservatório musical, com seus contornos que lembram, muitas vezes, o cenário de distinção, tão bem ambientado por Norbert Elias das cortes europeias do antigo regime, ao tratar da sociologia da vida de Wolfgang Amadeus Mozart (1995).

⁷ No que se refere à propriedade reflexiva do conceito, Pierre Bourdieu afirma que: “Diferentemente das avaliações eruditas que se corrigem depois de cada experiência segundo rigorosas regras de cálculo, as avaliações práticas conferem um peso desmesurado às primeiras experiências, na medida em que são estruturas características de um tipo determinado de condições de existência que, através da necessidade econômica e social que elas fazem pesar sobre o universo relativamente autônomo das relações familiares (...) produzem estruturas do habitus que estão, por sua vez, no princípio da percepção e da apreciação de toda experiência anterior” (Bourdieu 1983, p. 64).



A UNICIDADE OU PLURALIDADE DAS SOCIALIZAÇÕES

Bernard Lahire, ao iniciar sua crítica ao conceito de *habitus* em seu “Esboço de uma Teoria do Ator Plural” (2002), aponta duas vertentes antagônicas dentro das ciências sociais, uma que pressupõe a unidade do indivíduo, outra a pluralidade, vinculando o *habitus* à primeira. De acordo com ele:

De modo semelhante ao globo terrestre, o conjunto das diversas teorias da ação tem dois grandes polos: o da unicidade do ator e o de sua fragmentação interna. Por um lado, se está à procura de sua visão do mundo, de sua relação com o mundo ou da “fórmula geradora das práticas” e, por outro lado, admite-se a multiplicidade dos conhecimentos e do saber-fazer incorporados (...), das experiências vividas, dos “eus” e dos “papéis” incorporados pelo ator (repertório de papéis, estoque de conhecimentos, reserva de conhecimentos disponíveis...). Nos dois casos, porém, a escolha da unicidade ou da fragmentação dá-se a priori; ela constitui um postulado não discutido e funda-se, em certos casos, mais sobre os pressupostos éticos do que em constatações empíricas (LAHIRE, 2002:17).

A forma como Pierre Bourdieu chega à concepção do conceito de *habitus* em seus estudos sobre a sociedade Cabila, caracterizada por fraca diferenciação, possibilitou a construção teórica em torno da unicidade das disposições. Segundo Lahire, essa realidade poderia também, de forma paradoxal - devido à situação política de colonização a qual estava submetida – ter levado Bourdieu a pensar o estoque dos *habitus* desses atores como confrontados a processos de socialização que refletiriam lógicas heterogêneas de tomadas de posição (LAHIRE, 2002, p. 27).

No caso do polo oposto, a perspectiva plural das lógicas de ação e das socializações à qual Bernard Lahire se

filia, “Maurice Halbwachs já colocava no centro de suas reflexões sobre a memória” (LAHIRE, 2002, p.31), na qual os quadros sociais da memória seriam o estoque no qual os indivíduos trariam a heterogeneidade dos diferentes pontos de vistas adquiridos nos muitos espaços em que estes estariam simultaneamente inseridos⁸.

Contudo, Lahire aponta haver um tipo específico de pluralidade que a perspectiva da unicidade abarcaria: o da divisão do eu e dos sofrimentos identitários. E mesmo ressaltando não ser esse o modelo geral do ator plural, o autor admite que:

No caso daqueles que são chamados, conforme as situações de “trânsfugas de classe”, os “desclassificados pelo alto”, os “desenraizados”, os “autodidatas”, os “bolsistas”, os “portenhos”, e que saíram de suas condições originais pelo caminho escolar, trata-se de uma clara oposição entre duas grandes matrizes de socialização contraditórias (...) cujos valores simbólicos são socialmente diferentes no âmbito de uma sociedade hierarquizada (prestigioso/valorizado; alto/baixo; dominante/dominado...), que leva a heterogeneidade dos hábitos, dos esquemas de ação introjetados a se organizarem sob a forma da divisão do eu, de um conflito interno central que organiza (e embaraça) cada momento da existência. (LAHIRE, 2002, p.42).

Sendo assim, quando “cada situação é percebida, apreciada, julgada, avaliada a partir de dois pontos de vista opostos e concorrentes, a ambivalência cria o sofrimento”, pois, os indivíduos imersos “em universos onde os hábitos de gosto são diferentes e até socialmente opostos, os ‘trânsfugas de classe’ oscilam de maneira permanente – e às vezes mentalmente esgotante – entre dois hábitos e dois pontos de vista” (LAHIRE, 2002, p.43).

Bourdieu, em seu “Esboço de auto-

⁸ Lahire aponta também o fato de que Halbwachs, embora francês, teria, no entanto, tido uma influência mais predominante numa parte da sociologia americana “nascida do interacionismo” (LAHIRE, 2002, p. 32).



análise” (2005), refere-se a isso fazendo referência a seu próprio habitus como “clivado”, o que teria contribuído durante muito tempo para um sentimento de extrema solidão:

Prensado entre dois universos, e seus valores inconciliáveis (...) Essa experiência dual só podia reforçar o efeito durável de uma defasagem bastante forte entre uma elevada consagração escolar e uma baixa extração social, ou seja, o *habitus* clivado, movido por tensões e contradições. Essa espécie de ‘coincidência entre contrários’ contribui decerto para instituir de modo durável uma relação ambivalente, contraditória, com a instituição escolar, feita de rebelião e submissão, de ruptura e esperança, que talvez esteja na raiz de uma relação consigo igualmente ambivalente e contraditória: como se a certeza de si, ligada ao fato de sentir-se consagrado, fosse corroída, em seu próprio princípio, pela mais radical incerteza quanto à instância de consagração, espécie de mãe malvada, falha e enganosa (BOURDIEU, 2005, p.123).

Dessa maneira, ao invés de tomar partido em torno de uma perspectiva um tanto interacionista – como parece fazer Lahire - na qual os indivíduos estão constantemente inseridos em múltiplos espaços de socialização, adquirindo, por isso, repertórios também múltiplos de disposições ou *habitus*, acredito que Marco, não sendo muitos, um típico “Homem plural”, ele é, no entanto, pelo menos, dois. E da maneira como Pierre Bourdieu delinea seu conceito de *habitus* joga luz a muitos pontos de sua vida, no que se refere, por exemplo, ao conflito entre um repertório de *habitus* particular originário de um grupo e uma situação de inserção em um universo diferente. Ou seja: a contradição entre seus “velhos” e “novos” gostos e valores.

O CASO MOZART: A DUALIDADE DO HABITUS

Para entender um pouco melhor a forma como Marco parece se sentir mediante a

importância que dá à cultura erudita e o reconhecimento que ele possui das limitações que sua condição de classe lhe impôs ao longo da vida, seria pertinente aproximar a forma como Norbert Elias entende o conceito de *habitus* e a noção de estrutura social ao abordar a trajetória de Wolfgang Amadeus Mozart.

Mozart, na análise de Norbert Elias (1995), seria um exemplo típico de como uma posição contraída entre dois mundos sociais pode gerar sentimentos e práticas contraditórios. Músico burguês atrelado ao gosto cortesão e ao padrão musical da corte europeia, Wolfgang Mozart viveu essa ambivalência de uma forma particular. Inovador musicalmente, ele não encontrou em seu tempo as estruturas sociais condizentes com suas condutas profissionais. Foi, como bem salienta Elias, “um gênio antes do conceito romântico de gênio”; um músico com gosto musical afinado com o da cultura dominante da época - inculcado desde a infância pela educação dada por seu pai -, mas que manteve, em parte, o *habitus* pequeno-burguês distante da polidez e dos eufemismos característicos da tradicional nobreza de corte.

Segundo Norbert Elias (1995):

Leopold Mozart, serviçal de príncipes e burguês de corte, não apenas educou musicalmente o jovem Wolfgang nos termos do gosto cortesão, como também buscou conformar seu comportamento e sentimento ao padrão da corte. No que se refere à tradição musical, foi muito bem sucedido. Mas quanto ao comportamento e aos sentimentos, sua tentativa de fazer dele um homem do mundo fracassou lamentavelmente (...) Wolfgang Mozart continuou tendo um comportamento totalmente franco e direto (ELIAS, 1995, p. 22-3).

A tragédia de Mozart seria intensificada, também, pelo fato de ele ter



formado sua musicalidade em um período de transição, da passagem entre uma música “objetivista pré-romântica” para um novo modelo no qual o subjetivismo do “eu”, alheio a qualquer pressão exterior passaria a imperar podendo o músico a partir dessa emancipação “impor” seus gostos e padrões estéticos a uma classe subjugada de consumidores:

A decisão de Mozart de se estabelecer como artista autônomo ocorreu numa época em que a estrutura social ainda não oferecia tal lugar para os músicos ilustres. O mercado da música e suas instituições correspondentes estava apenas surgindo (ELIAS, 1995, p.32-33).

Para Norbert Elias é “do número de planos interligados de sua sociedade que depende o número de camadas entrelaçadas no *habitus* social de uma pessoa. Entre elas, uma certa camada costuma ter especial proeminência” (ELIAS, 1994, p.151). No caso de Mozart, essa camada principal seria seu “descortês *habitus* social”, que o “colocava numa relação paradoxal com sua obra. E este paradoxo, sem dúvida alguma, contribuiu consideravelmente para o seu fracasso social” (ELIAS, 1995, p.105), pois Mozart, “viveu a ambivalência fundamental do artista burguês na sociedade de corte, que pode ser resumida na seguinte dicotomia: identificação com a nobreza de corte e seu gosto; ressentimento pela humilhação que ela lhe impunha” (ELIAS, 1995, p.24).

Em “Gostos de classe e estilos de vida” Pierre Bourdieu (1983, p.82) afirma que as “diferentes posições no espaço social correspondem a estilos de vida, sistemas de desvios diferenciais que são a retradução simbólica de diferenças objetivamente inscritas nas condições de existência”. E relata que:

O que a ideologia do gosto natural opõe, através de duas modalidades de competência cultural e de sua utilização, são dois modos de aquisição da cultura: o aprendizado total, precoce e insensível, efetivado desde a primeira infância no seio da família, e o aprendizado tardio, metódico, acelerado, que uma ação pedagógica explícita e expressa assegura. O aprendizado quase natural e espontâneo da cultura se distingue de todas as formas de aprendizado forçado, não tanto, como o quer a ideologia do “verniz” cultural, pela profundidade e durabilidade de seus efeitos, mas pela modalidade da relação com a cultura que ele favorece. Ele confere a certeza de si, correlativa à certeza de deter a legitimidade cultural, verdadeiro princípio do desembaraço ao qual identificamos a excelência. (BOURDIEU, 1983, p.97).

E que, ao contrário desse ethos particular:

O estilo de vida das classes populares deve suas características fundamentais, compreendendo aquelas que podem parecer como sendo as mais positivas, ao fato de que ele representa uma forma de adaptação à posição ocupada na estrutura social: encerra sempre, por esse fato, nem que seja sob a forma do sentimento da incapacidade, da incompetência, do fracasso ou, aqui, da indignidade cultural, uma forma de reconhecimento dos valores dominantes. (BOURDIEU, 1983, p.100).

Embora Bourdieu empregue aqui um conceito de cultura popular encerrado numa negatividade frente à cultura dominante, generalizando as possíveis particularidades internas dos diferentes grupos “populares”, no caso de Marco Chaves o que o coloca em déficit consigo mesmo é, justamente, isso: o descompasso entre seus gostos atuais e seus *habitus* culturais de origem; ou, ainda, o descompasso entre suas disposições corporais e a de seus colegas músicos - que “sabem se impor” frente ao público e aos contratantes - que não é nada mais do que o reflexo desse sentimento de desapossamento característico de sua ambivalência consigo mesmo.



CONCLUSÃO

No meu caso específico, eu estou na música assim, mas eu não me sinto um músico. Engraçado, né? Estou aprendendo a tocar. Sinto que aprendo cada vez mais, mas não me sinto como os músicos mesmo, entendessem? Como eu te disse, eu me sinto mais como um cara que tem muito sentimento, isso é verdade, muita emoção, muita emoção, mas é voltado pra tudo que é coisa linda, coisas lindas da vida... Não posso ver essas artes antigas assim, que eu fico apaixonado, apaixonado, eu fico assim, babando de ver essas múmias (...) esses desenhos... coisas que me impressionam, sabe? Essas antiguidades, arte né... Eu estou na música por que tive peito, tive peito de fazer isso aí, por que tu não me vê no meio dos músicos aí, tu não me vê, duvido tu me ver no meio dos músicos, não me vê (...) não me acho assim na altura deles entendessem? Na maneira como eles se comportam, sabem se comportar, eu não sei... Então, eu faço esse meu mundo aí sozinho pra mim, só pra mim, tá bom entendessem, tá bom... Que loucura, né? (Marco Chaves)

Entre o “grande drama” de um músico como Mozart e o drama da vida de Marco, a distância existente é muito grande. Norbert Elias (1995), no entanto, coloca essa distância nos seus devidos termos, mostrando as condições sociais que possibilitaram que um gênio como o de Mozart pudesse se desenvolver. Ao mesmo tempo, apontou a falha do nosso estágio de civilização em reduzir, elevando alguns a categoria de “gênios”, as demais pessoas a uma espécie de “humanidade desumanizada”, sem gênio, como se este estatuto fosse um “presente dos deuses”, e não um fato social, que necessita também de condições objetivas para se desenvolver.

Mozart, como vimos, assimilou desde a mais tenra idade o gosto dominante em música, ditado pelos cânones do gosto cortesão. Com três anos já tocava peças musicais inteiras, incentivado por seu pai, que o ensinava com obstinada dedicação. Marco Chaves, ao contrário, cresceu em

um ambiente no qual a música, de certa maneira, estava em contraposição ao *ethos* masculinizado das classes trabalhadoras, tendo inclusive ouvido inúmeras vezes seu pai o chamar de “artista” da família, ironizando nessa expressão suas escolhas. No entanto, Marco (como Mozart), mesmo com todas as dificuldades objetivas, acabou se colocando questões que iam além de suas condições estruturais. E, também como Mozart, acabou, em parte, derrotado por elas.

Essa é a ambiguidade do sentido de fracasso dado à sua vida por Marco Chaves: nos termos de todas as dificuldades impostas ao longo dos anos por suas limitações de classe, sua trajetória foi de superação. De transformação, ruptura pessoal e, acima de tudo, vivida nos moldes de um projeto, que ao longo dos anos foi delineando, entre meandros e dificuldades, os horizontes aos quais endereçou sua vida.

E diferentemente da pré-reflexividade que pressupõe o *habitus* - da prática que é apenas um modo de fazer, e não um modo de pensar também esse fazer -, essas escolhas possibilitaram que Marco adquirisse com o tempo aguda percepção do caráter social de suas “limitações”. Percepção essa que faz Marco refletir sobre outros possíveis destinos de si, perdidos nas malhas do que poderia ter sido.

Foi isso que tentei, fundamentalmente, apontar ao longo do texto: os aspectos ambivalentes da existência de Marco Chaves, oscilante entre as formas e valores de dois mundos sociais. Até certo momento, as disposições oriundas de sua socialização primária - infância, família -,



não se contrapunham à de sua socialização secundária - escolar, profissional. No entanto, o seu trânsito por outros mundos sociais fez com que suas disposições tomassem, então, a fisionomia de um “*habitus* clivado”, prensados entre dois esquemas de percepção diferentes.

Um indicativo disso é sua identidade negativa do tipo “não me sinto um músico”, referência maior de sua solidão. Dela advém seu sentimento de ser estrangeiro a tudo e a todos os lugares de que possa, de alguma forma, fazer parte em certos momentos, e a partir do qual não há referência possível de ajustamento.

A experiência de conviver com ele para essa pesquisa foi um aprendizado. Quando eu o visitava em sua casa, ao invés de ser visto como um “pesquisador”, era, para ele, um “antigo” conhecido, talvez apenas o filho de um músico amigo seu, mas que, aos poucos, foi, também, tornando-se seu amigo. É pensando nisso que encerro este texto, tomando como minhas as palavras de Mintz (1984, p. 57) a respeito de sua relação com “Taso”: “Ele me escolheu. Trabalhando com ele, eu descobri mais sobre mim mesmo. Se alguém quiser imaginar que em nossa amizade havia, além de tudo isso, alguma ‘química’ de almas irmãs, sou inclinado a concordar com isso”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGER, Peter & LUCKMAN, Thomas. **A construção Social da Realidade**. Petrópolis: Vozes, 1999.

BOURDIEU, Pierre. **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1983.

BOURDIEU, Pierre. **A origem e a evolução das espécies de megalômanos**.

In: Questões de sociologia. Pierre Bourdieu, Lisboa, Fim de século, pp.163-168, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **Esboço de auto-análise**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CAMPOS, Álvaro. **Poesia**. São Paulo : Companhia das Letras, 2002.

DURKHEIM, Émile. **A evolução pedagógica**. In: FILOUX, Jean-Claude. Émile Durkheim. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

ELIAS, Norbert. **Mozart, sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição**. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

HEINICH, Nathalie. **A Sociologia de Norbert Elias**. Bauru, São Paulo: Edusc, 2001.

LAHIRE, Bernard. **Homem Plural: os determinantes da ação**. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

LÉVI-STRAUSS, Jean Claude. **Antropologia Estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MINTZ, Sidney. Encontrando Taso, me encontrando. In: Dados: **Revista de Ciências Sociais**, vol. n.1, pp. 45-58, 1984.