

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
TESE DE DOUTORADO**

ESCUITA PORTÁTIL E APRENDIZAGEM MUSICAL:
um estudo com jovens sobre a audição musical mediada pelos dispositivos portáteis

SÍLVIA NUNES RAMOS

PORTO ALEGRE
2012

SÍLVIA NUNES RAMOS

ESCUITA PORTÁTIL E APRENDIZAGEM MUSICAL:

um estudo com jovens sobre a audição musical mediada pelos dispositivos portáteis

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Música. Área de Concentração: Educação Musical.

Orientadora: Profa. Dra. Jusamara Souza

PORTO ALEGRE

2012

In memoriam de minha mãe Onea. Palavras de incentivo ainda ecoam dentro de mim.

Ao meu pai Sidney, pela compreensão silenciosa e conselhos valiosos.

A minha irmã Liz, pelo carinho e objetividade nos momentos difíceis.

Ao meu cunhado Giacomo, um grande amigo.

Ao meu sobrinho Adriano, pelas performances de bateria.

AGRADECIMENTOS

Muitos foram os amigos que participaram desta minha caminhada, durante os quatro anos de doutoramento e sou grata a eles.

Gostaria de expressar, particularmente, meus agradecimentos:

A CAPES, pela concessão da bolsa de estudos, que me proporcionou tranquilidade para que pudesse me dedicar somente às tarefas acadêmicas.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música, da UFRGS, em especial, às professoras Any Raquel Carvalho, Maria Elizabeth Lucas, Liane Hentschke e Ney Fialkow.

À minha orientadora Profa. Dra. Jusamara Souza, companheira de ideias inovadoras. Sua competência acadêmica vislumbrou a possibilidade deste estudo, iniciado em março de 1996, lançando as bases, a partir do *Tazo na aula de música*; a seguir descortinamos a *Música da Televisão no Cotidiano de Crianças*, em 2002, e, finalmente, chegamos à *Escuta Portátil dos jovens*.

Aos meus jovens entrevistados, Febehco (Lucas Medeiros), Luiza Bilhalva, Júlia, Bruno, Paula Demarco, Lucas, Paola, Roberta, Fernanda Schöer Moraes, que me permitiram conhecer suas vivências musicais, através de seus dispositivos portáteis. Com critérios musicais, sem lógica, sem preconceitos e com pós-conceitos, eles escutavam, compunham, armazenavam e organizavam *playlists* com música eletrônica, samba, *rap*, *rock*, pagode, *jazz*, *blues*, sertanejo universitário e música popular brasileira. Ter convivido com eles e ter seguido seus passos musicais, será sempre a grande experiência de minha vida.

Aos meus ex-colegas, hoje amigos de dezesseis anos, do Grupo de Pesquisa Educação Musical e Cotidiano, pelas inúmeras contribuições. A base epistemológica do Grupo e o “soldadinho tocando tambor” estarão ao meu lado, na minha trajetória acadêmica. Para falar e saber sobre este Grupo é necessário ir às nascentes da sua fundação.

À Aline, por compartilharmos o som da *Carroça Vazia*.

À Jacira e ao Ivanor, por todas as reuniões familiares que renovavam minhas forças.

Às professoras Cristina Woffenbüttel e Maria Guiomar Ribas, que formaram minha Banca de Qualificação, apontando sugestões. E por terem aceitado fazer parte da Banca de Defesa.

À professora Gilka Girardello, por aceitar o convite para ser Banca da Defesa desta pesquisa.

À professora Elena Dill Berg Cattani, muito além do aprendizado do francês e traduções de longas horas, foram os momentos de apoio: “Toda pedra no caminho você deve retirar”.

À professora Eneida Menna Barreto, que, durante as correrias das correções do português, ainda deixou tempo para me escutar.

À Eunice, que me mostrou que posso ser feliz, pensando e cuidando de minhas causas.

À amiga Marilaine Gonçalves, presente e fiel nos momentos difíceis, vividos em 2011. Revelou-se uma grande ouvinte.

Ao meu afilhado Charles Gonçalves Bombelli, pelo companheirismo na reta final. Foi o amigo certo, da hora certa, que trabalhou com muita dedicação em tarefas que consumiam o tempo destinado à reflexão teórica.

À Lourdez Rejane, pelos recados engraçados que me faziam descontraír. Sua casa, em Itajaí, foi um refúgio de alegria que me fez recordar os “velhos e bons tempos” de Coral e de Faculdade.

À professora Sônia, pelo apoio nas traduções em inglês.

À Joana, porque “as pessoas passam pela vida da gente, mas ficam os ensinamentos; não podemos mudar o passado, mas podemos modificar o presente”.

À Celita, ao Rodrigo e à Patrícia, pelas palavras de conforto e os abraços de afeto. É possível mudarmos os rumos da nossa trajetória de vida, basta acreditarmos e não termos medo de mudar.

Um abraço a todos que estiveram comigo nesta caminhada. Até a próxima.

É o meu amigo inseparável, arte da tecnologia
É sempre indispensável pra fazer minha poesia
Todo o dia, o dia todo, morro quando acaba a pilha
Me conhece muito mais do que os membros da família
Largo nele fragmentos de mim que tem em cada som
Faço a minha seleção, escolho a dedo, só do bom
O volume é sempre alto, quem tá do lado escuta
Preenche um vazio, trilha sonora pra labuta
Me ajuda a refletir, a lapidar os meus conceitos
Já tá quase estragado, todo cheio de defeitos
Mas Sílvia, com certeza de uma coisa eu sei
Nunca vou abandonar enquanto funcionar o Play

(Febehco, 2011, p. 1).

RESUMO

O presente estudo investiga a escuta musical de nove jovens, com idade entre 14 e 20 anos, considerando suas vivências musicais e aprendizagens mediadas pelos dispositivos portáteis. A pesquisa teve como objetivo central identificar o potencial educativo da escuta musical dos jovens, por meio das tecnologias portáteis do formato de mp3. O referencial teórico foi construído a partir de três eixos: o primeiro, desenvolve o conceito de escuta musical, destacando as tipologias dos modos de escuta (IAZZETTA 2009, STOCKFELT, 2009). O segundo eixo refere-se às perspectivas teóricas da sociologia da música de Bull (2000), Thibaud (1992, 2003), Green (2004), Williams (2007), Pecqueux (2009a; 2009b), Granjon e Combes (2009) sobre as experiências auditivas na vida cotidiana contemporânea, bem como, DeNora (2000) com investigações sobre a forma como as pessoas incorporam a música no dia a dia. O terceiro eixo teórico está situado no campo da educação pelas mídias, focando os meios de comunicação, aprendizagem musical e juventude. Nesta perspectiva, os desenvolvimentos das diversas mídias são analisados numa visão mais ampla, enfatizando a flexibilidade, as múltiplas funções e a acessibilidade (KLÜBER 2003; SCHLÄBITZ 1997; MORDUCHOWICZ, 2008), assim como as abordagens que tratam o tema mídia e aprendizagem musical, como Souza (2004; 2011). A partir das perspectivas teóricas de Passeron e Revel (2005) e Leplat (2002), a metodologia adotada foi o estudo de caso. A análise dos dados revelou que a escuta portátil contribui para a construção de conhecimentos musicais. A escuta portátil fornece à aprendizagem musical aspectos particulares: desconstrói a linearidade da apreciação, proporcionando ao ouvinte a diversidade de gêneros musicais que constituem as *playlists*; transforma “espaços sociais” em “espaços musicais” e de aprendizagem; transita entre escutar, avaliar, perceber e compor. O estudo contribui para um novo olhar sobre o uso destes aparelhos na escuta portátil de jovens, sugerindo aos educadores musicais a criação de novas metodologias, a partir da compreensão dos procedimentos envolvidos nesta escuta.

Palavras-chave: Educação musical. Escuta portátil. Jovens. Dispositivos portáteis.

ABSTRACT

The present study investigated the music listening habits of nine youngsters aged between 14 and 20 years, by considering their musical experiences and learning by the use of portable devices. The main focus was to identify the educational potential of music listening in youth, mediated by portable MP3 player technology. The theoretical framework was developed along three axes. The first axis is based on the concept of music listening, highlighting the types of listening modes (IAZZETTA 2009; STOCKFELT 2009). The second refers to the theoretical perspectives of Sociology of Music according to Bull (2000), Thibaud (1992, 2003), Green (2004), Williams (2007), Pecqueux (2009a; 2009b), and Granjon and Combes (2009), on the auditory experiences in contemporary everyday life, and also to DeNora (2000), on the investigations of how people incorporate the music in their daily activities. And the third axis is based on education through the media focusing on the means of communication, music learning and youth. In this perspective, the developments of various media are analyzed in a broader view, emphasizing the flexibility, the multiple functions and accessibility (KLÜBER 2003; SCHLÄBITZ 1997; MORDUCHOWICZ, 2008) as well as the studies that address the issue of media and music learning as did Souza (2004; 2011). This is a case study based on the theoretical perspectives of Passeron and Revel (2005) and Leplat (2002). The data analysis showed that the portable listening contributes to the construction of musical knowledge. Portable listening provides specific aspects to musical learning: it deconstructs the linearity of enjoyment, providing the listener with the diverse array of musical genres that make up the *playlists*; it turns the “social spaces” into “musical and learning spaces”; it passes through listening, evaluation, understanding and composing. The study allows a new look at the use of these devices in the portable listening of youth and suggests the creation of new methods based on the understanding of the procedures involved in this listening.

Keywords: Music Education. Portable listening. Youth. Portable devices.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Fases da coleta de dados, 48

Quadro 2: Adesão dos jovens, 49

Quadro 3: Jovens participantes do estudo, 50

Quadro 4: Ferramentas da coleta de dados, 51

Quadro 5: Detalhamento das entrevistas e trocas de mensagens por *MSN* e *Orkut*, 52

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: José Azel/Contact-Cosmos in Chion, Michel 1994, 16

Figura 2: Capa do CD de *raps* de Febehco 2012, 197

Figura 3: Capa e contracapa do CD de *raps* de Febehco 2011, 197

LISTA DE SIGLAS

CD – Compact Disc

DVD – Digital Versatile Disc

ESEF – Escola Superior de Educação Física

LP – Long Play

MP3 – MPEG (Motion Picture Expert Group)

MPB – Música Popular Brasileira

MSN – Microsoft Service Network

MTV – Music Television

SMS – Safety Manegement System

UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

UNIVALI – Universidade do Vale do Itajaí

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO, 15

1 REFERENCIAL TEÓRICO, 23

1.1 SOBRE A ESCUTA MUSICAL, 23

1.1.1 Ouvir ou escutar, 23

1.1.2 Abordagens e tipologias dos modos de escuta musical, 24

1.2 A EXPERIÊNCIA DA MÚSICA PORTÁTIL, 29

1.3 SOBRE MÍDIAS, APRENDIZAGEM MUSICAL E JOVENS, 38

2 METODOLOGIA, 42

2.1 SOBRE O ESTUDO DE CASO, 42

2.1.1 O que é um estudo de caso?, 42

2.1.2 Música portátil: o caso desta pesquisa, 45

2.1.2.1 A singularidade do caso, 45

2.1.2.2 Tornar-se parte integrante do caso, 46

2.2 INSERÇÃO NO CAMPO, 47

2.2.1 Sobre a coleta de dados, 48

2.2.1.1 Fases da coleta, 48

2.2.1.2 Quem são os jovens participantes, 48

2.2.1.3 Técnicas utilizadas para a coleta de dados, 50

2.2.1.4 Sobre as entrevistas, 53

2.2.1.5 Outros recursos: revista *Noize* e mp4 Edgar, 64

2.3.2 Procedimentos éticos, 67

2.3.3 Mantendo a conexão, 67

2.4 A ORGANIZAÇÃO E ANÁLISE DOS DADOS, 69

2.4.1 A organização do material, 69

2.4.1.1 Transcrição das entrevistas, 69

2.4.1.2 Organização audiovisual, 71

2.4.2 Análise dos dados, 72

3 CONTEXTUALIZAÇÃO DA PESQUISA: VIVÊNCIAS E SOCIALIZAÇÃO MUSICAL DOS JOVENS, 74

3.1 APRESENTANDO OS JOVENS ENTREVISTADOS, 74

3.2 O CONTEXTO MUSICAL FAMILIAR, 81

3.3 MÚSICA NA ESCOLA, 86

3.4 O COTIDIANO COM A MÚSICA, 89

4 DISPOSITIVOS PORTÁTEIS E JUSTIFICATIVAS PARA ESCUTAR MÚSICA, 92

4.1 SOBRE OS DISPOSITIVOS DE OUVIR MÚSICA, 92

4.1.1 Sobre o mp3, 92

4.1.1.1 A participação do mp3 na vida cotidiana, 93

4.1.1.2 A importância do mp3 na relação dos jovens com a música, 96

4.1.1.3 Em que a escuta portátil se diferencia das outras, 98

4.1.1.4 Música ideal para os fones, 103

4.1.2 Outras mídias para escutar música, 104

- 4.1.2.1 MTV, 104
- 4.1.2.2 Rádio, 106
- 4.1.2.3 Mídias em conexão, 108
- 4.2 PORQUE E PARA QUE ESCUTAM: das especificidades da escuta portátil, 110
 - 4.2.1 Sobre o isolamento, 110
 - 4.2.2 Os fones ajudam a discernir e a concentrar, 113
 - 4.2.3 Porque é tão importante para os jovens ficarem conectados?, 114
 - 4.2.4 Sobre a portabilidade, 115
 - 4.2.5 Escutar o mp3 para decorar as músicas, 118
 - 4.2.6 Escutar para dançar, 119
 - 4.2.7 Música e passatempo, 119
 - 4.2.8 Músicas de filme para aprender inglês, 120

5 MINHA PLAYLIST, 122

- 5.1 EXISTE UM REPERTÓRIO ESPECÍFICO, 122
 - 5.1.1 Fases de vida e repertório, 122
 - 5.1.2 Repertório e rotinas de trabalho, 125
 - 5.1.3 Repertório para se ouvir na rua e com os amigos, 125
- 5.2 O QUE ENTRA NO MP3?, 126
 - 5.2.1 A variedade de gêneros e estilos, 126
 - 5.2.2 As justificativas: qual é a vantagem de ter tantos gêneros musicais variados?, 129
 - 5.2.3 A dificuldade em escolher uma música preferida, 134
 - 5.2.4 Músicas que não podem faltar, 137
 - 5.2.5 Filmes e trilhas sonoras, 138
- 5.3 O QUE NÃO ENTRA NO MP3, 140
 - 5.3.1 Estratégias apelativas de Lady Gaga e Beyoncé, 140
 - 5.3.2 Música comercial, 143
 - 5.3.3 As letras dos *funks*, 144
- 5.4 PORQUE ESTÃO NO MP3? CRITÉRIOS PARA A *PLAYLIST*, 145
 - 5.4.1 Porque personalizar a *playlist*?, 145
 - 5.4.2 Porque atualizar a *playlist*?, 146
 - 5.4.3 A organização da *playlist*, 148
- 5.5 COMO CLASSIFICAM AS MÚSICAS QUE ESCUTAM, 151
 - 5.5.1 Música da hora no mp3: música da mídia, 151
 - 5.5.2 *Som foda, música frau e música bala, música boa*, 154
 - 5.5.3 Música eletrônica, 157
 - 5.5.4 Música e geração: *Música velha*, 158
- 5.6 HÁ DIFERENÇAS ENTRE AS MÚSICAS ESCOLHIDAS, PARA OS FONES DE OUVIDO?, 158

6 TEMPOS E ESPAÇOS DA ESCUTA PORTÁTIL, 161

- 6.1 A ESCUTA CONCENTRADA NOS ELEMENTOS MUSICAIS, 161
 - 6.1.1 A letra e a batida, 161
 - 6.1.2 Maneiras de escutar diferentes gêneros, 166
 - 6.1.3 Porque escutar música alta?, 173
- 6.2 COMPARTILHAR O QUE OUVI, 174
 - 6.2.1 Compartilhar a *playlist* com o irmão, 176
 - 6.2.2 Os jovens mostram suas músicas para os pais, 177
 - 6.2.3 Música com os colegas e amigos, 178

- 6.2.4 Do compartilhamento à apreciação ou aprendizagem, 181
- 6.2.5 *Alerta* – música compartilhada durante uma entrevista, 184
- 6.2.6 Repertório compatível ou não com o dos colegas, 184

7. A ESCUTA PORTÁTIL SE TRANSFORMA EM COMPOSIÇÕES: AS VIVÊNCIAS DE FEBEHCO E BRUNO, 188

7.1 SOBRE O *RAP*, 188

7.1.1 *Rap underground* e *rap mainstream*, 189

7.1.2 Falando de *hip hop*, 191

7.2 MÚSICAS DE AUTORIA: A UTILIZAÇÃO DO MP3 NA COMPOSIÇÃO DE *RAPS*, 196

7.2.1 Explicando o processo de composição de um *rap*, 197

7.2.2 O que é necessário para compor *rap*, 201

7.2.3 Escutar música para compor e interpretar, 205

7.2.4 Escrever um *rap*: ritmo e poesia, 213

7.2.5 Divulgação das composições e futuro profissional, 221

CONSIDERAÇÕES FINAIS, 224

REFERÊNCIAS, 231

FONTES ELETRÔNICAS, 238

ANEXOS, 239

INTRODUÇÃO

Delimitação do tema e problematização

O cenário musical dos jovens vem sofrendo modificações em relação à audição musical. Percebe-se, na atualidade, a presença maciça e diversificada dos dispositivos com tecnologia digital, incluindo o mp3¹, tornando-se fundamentais para a escuta de músicas. Esse ambiente proporciona um tipo de escuta denominada pela literatura de escuta portátil (WILLIAMS, 2007).

A audição portátil tem acompanhado a vida diária de jovens em discursos, situações e locais, como: metrô e outros transportes públicos; shoppings; supermercados; lojas de departamentos; plataformas tecnológicas específicas; tecnologia *Bluetooth*,² que auxilia no compartilhamento de músicas; escuta musical, ajudando na concentração durante as tarefas escolares; atividades físicas ou rachas musicais realizadas com os iPods dentro de trens do metrô, com a finalidade de medir a potência dos seus tocadores portáteis.

As situações acima podem ser vistas pela educação musical, desde que se observem questões mais específicas, especialmente aquelas que contemplam “uma educação musical contemporânea”, como destaca Souza (2000, p. 45). Isso reflete um novo pensamento a respeito da importância do cotidiano e da mídia, como elementos que desafiam a educação musical a pensar em novos rumos do ensino de música. Pergunta-se, então, qual a contribuição dada à educação musical por essa geração iPod, cujas vivências permitem a conexão permanente com a música? Como exemplo, o quanto a escuta musical se transforma numa produção de música?

Este estudo investiga a escuta musical de jovens, considerando o advento dos dispositivos portáteis, com o objetivo de compreender o potencial educativo dessa audição portátil, que utiliza fones de ouvido. Sob o ponto de vista da educação musical, a pesquisa traz uma série de questões sobre os interesses e as justificativas de escutar música portátil, contemplando a utilização do formato mp3, nas experiências musicais de jovens; por que o mp3 é importante e quais os critérios musicais utilizados para a montagem das *playlists*³.

Foram entrevistados nove jovens com idades entre 14 e 20 anos, em que oito são residentes em Porto Alegre/RS e uma jovem residente em Itajaí/SC. São eles: Febehco, Luiza, Júlia, Bruno, Paula, Lucas, Roberta, Paola e Fernanda.

A coleta de dados foi realizada utilizando alguns procedimentos: gravações em áudio visual, observações, diário de campo, entrevistas presenciais com roteiros semiestruturados

¹ A sigla mp3 significa MPEG-1[...]. O MPEG (*Motion Picture Expert Group*) é um consórcio formado por engenheiros [...]”. Disponível em: <http://www2.inescporto.pt/utm/projecto/casos-de-sucesso/mpeg2013-201cmotion-picture-expert-group201d/>. Acesso em: 03/09/2012. É um formato de compressão de arquivos digitais, onde é possível obter arquivos de áudio menores. A versão mp4 é acrescida de vídeo.

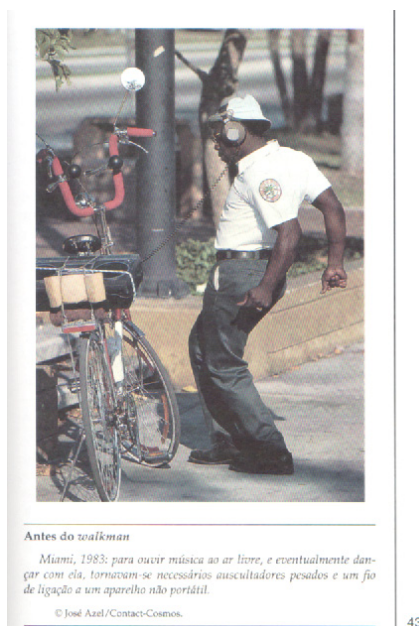
² Tecnologia que permite a troca de informações e arquivos musicais ou imagens, entre dispositivos portáteis e outras tecnologias móveis.

³ *Playlist*: é uma lista de arquivos musicais podendo ser armazenada e executada no mp3 e no computador.

(Anexo 3) e troca de mensagens virtuais através de redes sociais. Para as trocas de mensagens virtuais foram abertas duas páginas em redes sociais: uma relacionada às mensagens instantâneas (*MSN*) e outra em um *site* de relacionamentos (*Orkut*). Estas páginas foram destinadas apenas aos participantes da pesquisa.

Os tocadores portáteis se tornaram presentes na vida diária das pessoas e, especificamente, na dos jovens. Compactos no tamanho e ampliados na qualidade sonora, somados à praticidade e à capacidade de armazenamento das músicas, os mp3 se converteram em recursos significativos para aqueles que desejam a companhia da música. É comum os jovens acrescentarem novas músicas semanalmente, em vez de permanecerem sempre com as mesmas. Existem *playlists* com 1.800 canções, e isto só é possível pela tecnologia dos mais atuais tocadores de mp3.

O fator que possibilita ainda mais a prática diária de ouvir música em qualquer lugar é a portabilidade dos tocadores, uma vez que estes dispositivos já nasceram para atender a essa necessidade. Nada comparado aos grandes aparelhos de som portáteis, pesados e de relativa qualidade sonora. Estes, há bem pouco tempo, se via nos ombros de participantes dos grupos de danças de rua, animando as coreografias de *break* em esquinas, praças e calçadas de grande circulação de pessoas. Na Figura 1, se observa um aparelho não portátil, instalado numa bicicleta, servindo como diversão para um único homem, em um espaço público, em Miami.



43

Figura 1: José Azel/Contact-Cosmos in Chion, Michel 1994.

Com o advento dos tocadores portáteis, foram iniciados os primeiros estudos sobre a importância destes dispositivos na vida diária das pessoas. Destacam-se os autores: Thibaud, 1992; Bull, 2000; 2007, DeNora; 2000; Green 2004; Levy, 2006; Williams, 2007 e Pecqueux 2009a, 2009b. Estes estudos contribuíram para discussões sobre o uso da tecnologia portátil na audição musical de jovens e para a compreensão de procedimentos que envolviam a escuta móvel, embora não estivessem focados na educação musical.

Nesse contexto, o presente estudo propõe verificar como questão central: Qual o potencial educativo da escuta musical dos jovens mediada pelos dispositivos portáteis? Como subquestões estão as seguintes perguntas: Porque os jovens escutam música por meio de tecnologias portáteis? Quando escutam suas músicas no mp3, em que estão interessados? O que estimula os jovens a escutarem música com as tecnologias portáteis? É diferente escutar música através destas mídias? De que maneiras os jovens escutam por meio das tecnologias portáteis digitais? Porque é importante para os jovens personalizar sua *playlist*? O que os jovens fazem com o formato mp3 em suas vivências musicais cotidianas? Como ocorre a apropriação musical? Quais são os procedimentos utilizados na apropriação? O fato do mp3 ser portátil contribui para a escuta musical? Como essa escuta portátil se transforma em aprendizagens?

Para este estudo, especificamente, tomo como pressuposto o fato de que “as transformações tecnológicas e sociais configuram novas formas de aprender e ensinar música presentes na educação musical contemporânea” (SOUZA, 2008, p. 8). Assim, esta pesquisa apoia-se, no campo da sociologia da educação musical, nas ideias de Souza (1996, 2000, 2008), abrindo possibilidades de reflexão sobre a importância do tema da escuta portátil e aprendizagem musical para a área.

Como objetivos específicos o estudo pretende: a) contextualizar a escuta portátil na vivência musical diária de jovens; b) desvelar as maneiras da escuta de música dos jovens por meio das tecnologias portáteis digitais; c) analisar de que forma acontece a apropriação musical nesta escuta mediada pelas tecnologias digitais; d) identificar procedimentos de apropriação musical por meio da escuta mediada pelas tecnologias digitais; e) analisar a participação da portabilidade e da acumulação na apropriação de música; f) compreender como a portabilidade e o armazenamento de música contribuem para a aprendizagem musical.

São de interesse da educação musical contemporânea, discutir o tema da escuta de música portátil, através dos fones de ouvido e analisar a adesão de jovens aos dispositivos portáteis, como componentes ativos na audição de música, considerando o surgimento de uma pedagogia das mídias, em que alguns estudos dão conta de explicar os manuseios e a aquisição de conhecimentos musicais. Conforme afirma Schläbtiz (1997), com a juventude cada vez mais midiática, se faz necessário que as pesquisas voltem seus esforços para a compreensão dos fenômenos, envolvendo questões que, segundo Bastian (2000, p. 80), representam “as maneiras de recepção e de relação com ela [mídia], bem como suas justificativas”. Kaiser (1983) citado por Kraemer (2000), advoga para a educação musical contemporânea as seguintes funções:

[...] o conhecimento científico que a pedagogia da música quer produzir é para: 1. poder entender melhor, isto é, de modo mais completo e seguro o que ocorre no fenômeno da aquisição musical; 2. poder dizer, como podem ocorrer os futuros processos de aquisição musical e 3. fomentar melhor estes processos de aquisição; em resumo: poder realizá-los de uma maneira pedagógica mais responsável e objetivamente mais adequada (KAISER, 1983 *apud* KRAEMER, 2000, p. 66).

Não se trata, portanto, de defender ou criticar a participação das mídias portáteis na vida cotidiana da juventude. Ir além do “certo” ou do “errado”, nessa relação dos jovens com os dispositivos portáteis, pode contribuir para a compreensão de como eles escutam, aprendem e se relacionam com a música, contando com os avanços tecnológicos que se desenvolvem em uma rapidez extraordinária. O papel da pesquisa, em educação musical, é entender o interesse das pessoas por diversos estilos de música, quais seus procedimentos de aprendizagem e o que os levam a adquirir dispositivos portáteis de reprodução de música.

Nesse sentido, Palheiros (2006) levou em conta as perspectivas das crianças ao investigar sobre a sua escuta musical, considerando importante escutar os jovens em suas expectativas, entendendo os significados da escuta móvel, a fim de distinguir as maneiras como essa escuta contribui na aquisição de um conhecimento musical. Sabe-se que esse conhecimento, aos poucos, vem sendo construído juntamente com a mídia, em outros ambientes virtuais, porém é necessário um maior investimento sobre a escuta musical móvel no âmbito da educação musical.

Revisão de literatura

Estudos sobre mídia e jovens na educação musical

No Brasil, os estudos sobre mídia e jovens na educação musical começaram a ser difundidos a partir da década de noventa, do século passado. Alavancando os estudos sobre as teorias do cotidiano, no campo da educação musical, Souza (1996, 2000, 2008) propõe que “aprender e ensinar música” na contemporaneidade deve incluir a compreensão e participação da mídia na educação musical e na vida dos jovens. A autora defende que “mudanças sociais e tecnológicas” se encontrariam por trás das mudanças nas experiências musicais, o que estaria “configurando novas formas de aprender e ensinar música presentes na educação musical contemporânea” Com isso, é necessário pensar em “modelos de formação musical” (SOUZA, 2008, p. 8).

Em uma coletânea, Souza (2008) discute os conceitos de aprender e ensinar, ao fazer seus relatos de pesquisas e examinar suas reflexões. Os textos que integram a coletânea desvelam relações complexas entre os jovens e a música. Ajudam a entender que antes de “aprender e ensinar música”, na contemporaneidade, se deve ter o entendimento do que é aprender e ensinar. Tendo a vida cotidiana como ponto de partida, “os estudos buscam compreender como as pessoas dão sentido às músicas que ouvem e ‘veem’ no dia-a-dia (*sic*) e que, de certa forma, lhes oferecem um sentido para si próprias” (SOUZA, 2008, p. 8). Para chegar a essa compreensão é importante pensar em alguns questionamentos trazidos pela autora: a) Por que a música é tão importante para as crianças e os jovens? b) Como eles utilizam os meios de comunicação para aprender e compartilhar músicas? c) Que novas formas de aprender e ensinar música estão se desenvolvendo? d) O que se modifica na socialização musical? e) Como os profissionais da música estão lidando com a música em relação a essas questões?

Os estudos apresentados nessa coletânea respondem parte das questões propostas por Souza (2008). As investigações sobre a escuta, nas experiências musicais de jovens, pretendem detalhar os procedimentos utilizados e o manuseio das tecnologias na aprendizagem musical.

Silva (2008) faz uma análise sobre o consumo de música entre os jovens. O texto vai além das questões de preferências musicais, que estariam por trás das escolhas de repertório. Tourinho (1996), ao falar sobre a presença de *discman* e *Walkman*, na vida diária dos jovens, deixa claro que há muito se analisa outras formas com as quais os jovens ouvem música.

Corrêa (2000) investigou a autoaprendizagem de violão, realizada por cinco jovens que estudam música sem a orientação de professores. Nessa tarefa, o estudo procurou compreender os processos, os procedimentos e as práticas de autoaprendizagem, tendo na internet o recurso necessário, que disponibiliza um acervo de cifras e tablaturas, tornando possíveis a percepção, a reprodução e a imitação de músicas. Ao final, o autor vai além de esclarecer os procedimentos de aprendizagem de música via internet, quando propõe aos educadores musicais pensar nas seguintes questões: “como tentar ensinar o que não se conhece ou compreende? Deve-se tentar aprender o que eles já sabem para daí ensinar? Ensinar o quê?” (CORRÊA, 2000, p. 37). Seguindo essa direção, Schmeling (2005) investigou o canto intermediado pelas mídias eletrônicas e os processos de aprendizagem de cinco jovens. A autora buscou compreender as funções pedagógico-musicais que exercem as mídias sobre as práticas músico-vocais dos jovens, questionando sobre as mídias eletrônicas que são utilizadas para o auxílio do canto e quais as maneiras que os jovens realizam a prática vocal. Os resultados desse estudo mostraram a forma como aprendem, a identificação e a autonomia nas escolhas musicais, como particularidades no contexto midiático dos entrevistados.

A participação da tecnologia na vida dos jovens tem despertado um interesse crescente nas investigações da educação musical, como demonstram os estudos de autores, como: ARALDI 2004; LEME e BELLOCHIO 2007; SUBTIL, 2007; GOHN 2008. Alguns trabalhos recentes, apresentados nos encontros específicos da área (PETERS, 2010; GOHN, 2011; TORRES, 2011), procuram compreender a participação das tecnologias como ferramentas didático-pedagógicas no desenvolvimento da criatividade, assim como a sua contribuição no surgimento de uma pedagogia musical. Gohn (2011), em seu estudo, considera que a “evolução tecnológica dos sistemas de gravação gerou novas ferramentas didático-pedagógicas na área musical”. Na perspectiva construtivista, Peters (2010) pretende compreender “a construção do conhecimento musical quando associada às possibilidades de edição e manipulação de áudio”, além de investigar a participação do “software de gravação no processo de criação musical” da juventude (PETERS, 2010).

Audição e escuta portátil

Os trabalhos acima citados mostram as contribuições das tecnologias na aprendizagem musical, evidenciando um interesse crescente da área, nesses assuntos, e na participação da construção de conhecimentos musicais. Porém os autores não tratam diretamente do envolvimento das tecnologias na audição musical de jovens.

Na literatura revisada foram encontrados poucos estudos que analisam a escuta portátil relacionada à aprendizagem musical, mesmo porque essa tecnologia é muito recente.

Ao investigar sobre a utilização dos fones de ouvido na “experiência individual” com música, Pereira (2009) faz uma breve introdução à participação da música na vida dos adolescentes, através da utilização dos “aparelhos portáteis de reprodução musical” (p. 1435). A intenção é “analisar as eventuais consequências do advento de aparelhos portáteis de reprodução musical nas funções sociais da música na adolescência”, e “verificar se estes equipamentos tornaram a escuta musical mais individualizada”.

Ao discutirem aspectos sobre a audição musical de jovens na contemporaneidade, Souza e Torres (2009) partem inicialmente dos conceitos de ouvir e escutar, tendo como referência os autores Granja (2006) e Brito (2003). Souza e Torres (2009) esclarecem a forma como cada mídia é tratada pelos jovens. Assim, o rádio, CDs e aparelhos portáteis, computador, internet e a combinação de mídias são tomadas como partes integrantes da audição juvenil. Esses aparelhos contribuem para o surgimento de “novas maneiras de ouvir música”, e trazem novas questões “para a educação musical com jovens” (p. 46).

Popolin (2011) investiga em sua pesquisa de mestrado, como os jovens de ensino médio aprendem música através de suas escutas cotidianas. O autor ressalta os aparelhos com maior destaque, utilizados pelos jovens para escutar música: “Mp3/iPod⁴, celular, aparelho de som, rádio” (POPOLIN, 2011, p. 278). Os principais resultados do estudo mostram as contribuições dessas escutas diárias na aprendizagem musical. Os jovens percebem diferenciações de gêneros musicais, bem como os elementos constitutivos da estrutura de cada gênero e outras particularidades, por exemplo, a participação de instrumentos musicais e suas sonoridades. Tornam-se “críticos” quanto ao repertório selecionado para suas apreciações diárias.

Na literatura internacional, o tema da escuta portátil vem sendo objeto de estudo de diversos autores. O trabalho desenvolvido em 2004 pela *The Knowledge Agency* para o OFCOM, na Grã-Bretanha, destacou que “a programação atual das estações” de rádio não chama a atenção da geração de jovens entre 18 e 24 anos. Alguns fatores contribuem para que esses jovens optem pelo seu dispositivo portátil de mp3:

O estudo destaca a questão da mobilidade dos aparatos tecnológicos de utilização individual, especialmente pelo grande envolvimento com a música (rádio incluída) e a sua portabilidade, no carro, a pé, de bicicleta e nos transportes públicos, permitindo, por um lado, reduzir a solidão e, por outro, a introspecção e o retorno da sensação de *cocooning*, fechando o indivíduo para o mundo exterior, dado que a escuta se faz através de headphones (<http://netfm.wordpress.com>).

Levy (2006), ao analisar o uso do iPod nos campos do comércio, cultura e moda, observa que os mesmos possibilitam o entendimento do fenômeno cultural que se transformou este tocador portátil, além de modificar o modo de relação do ser humano com a música. O autor

⁴ Por se tratar de citação, foi mantida a grafia sugerida pelo autor para mp3 e iPod.

também chama atenção para o surgimento de um vocabulário próprio. Na área específica da música, o estudo examina a montagem da *playlist* como uma questão de personalidade.

Crispin e Pymm (2009) investigaram a tecnologia do iPod e a forma como a mesma contribui na aprendizagem do aluno. Com as demandas tecnológicas na sociedade contemporânea, os autores propõem que os professores se adaptem às inovações e criem novas maneiras de engajar os alunos nas vivências do processo de aprendizagem. Ressalta-se, no entanto, que os autores não defendem a utilização do iPod e suas tecnologias no contexto educacional.

Simun (2009) analisou o modo como os usuários de mp3 incorporam suas músicas nas experiências diárias de locomoção em Londres, entrevistando oito DJs moradores da cidade. Simun acredita que o mp3 contribui para que os ouvintes “formem suas experiências de espaço, local, de si mesmos e de outros, enquanto se movem pela cidade”⁵. A autora adota as teorias sociais de Simmel (2003), Adorno (1976, 1991, 2003 [1967]) e Lefebvre (1991, 2002) para compreender a questão da autonomia, identificada, de forma clara, nas experiências dos ouvintes sobre o controle do mp3, quando se referem à personalização da *playlist* (SIMUN, 2009).

A investigação de Williams (2007), que abrange quinze estudantes de música, estuda as razões de as pessoas usarem a música portátil, os diferentes modos como é empregada e o papel dessa audição na vida diária. Os entrevistados expõem seus motivos de gravar e ouvir a música em diversas funções, inclusive para a aprendizagem. Ainda ressalta o autor alguns aspectos importantes na escuta musical mediada por *Walkman*:

Usando iPods ou *CD Player* portátil, milhões de pessoas fazem seu dia a dia com música e modificam suas experiências diárias. Encapsulados com fones de ouvidos, eles ouvem música para entretenimento, mas também a usam, entre outras coisas, como um abafador entre eles mesmos e o mundo externo e para gerenciar seus humores. O que acontece com a música que a torna útil de diferentes modos para tantas pessoas? As pessoas sempre usaram a música destes modos, ou foi somente a tecnologia do *Walkman* e do mp3, que fez a música portátil? (WILLIAMS, 2007, contracapa) [trad. nossa]⁶.

O autor, ao avaliar a função de escutar música na vida cotidiana, lista onze funções da música portátil, atribuídas pelos entrevistados à audição da música móvel: a escolha dos sons, aprendizagem, estética, controle do ambiente, demarcação do limite, mediação interpessoal, companhia, *aural mnemonic*, administração do humor, administração do tempo e movimentação. Apoiado em DeNora (2000), o autor busca “o entendimento de como os ouvintes constroem suas experiências musicais e os propósitos para que eles usem a música”, focando na “prática

⁵ No original: “shape their experiences of space, place, others and themselves while moving through the city” (SIMUN, 2009, p. 921).

⁶ No original: “Using iPods or portable CD players, millions of people take their music with them every day to modify their daily experiences. Encased in headphones, they listen to music for entertainment, but also use it, among other things, as a buffer between themselves and the world outside, and to manage their moods. What is it about music that makes it useful in different ways to so many people? Have people always used music in these ways, or only since the technology of the Walkman and then the mp3 player made music portable?” (WILLIAMS, 2007, contracapa).

musical pessoal, nas formas privadas ou uma a uma das formas de interação da pessoa com a música” (WILLIAMS, 2007, p. 46) [trad. nossa]⁷.

A partir da revisão na literatura, compreende-se a necessidade de ampliação de estudos teóricos que valorizem e revelem o potencial educativo da relação dos jovens com a escuta portátil e a possível existência de uma “pedagogia do iPod” (CRISPIN; PYMM, 2009) no âmbito da educação musical.

Partes do trabalho

Esta tese está dividida em nove partes: na introdução apresento o tema, a questão central e as subquestões norteadoras do estudo, bem como uma breve contextualização da produção bibliográfica de interesse para a pesquisa. O capítulo 1 expõe as perspectivas teóricas que serviram de apoio para o desenvolvimento deste estudo. O capítulo 2 descreve os percursos metodológicos, feitos no campo empírico, com a participação de nove jovens. O capítulo 3 enfatiza as vivências e a socialização musical dos participantes, seu contexto familiar e o cotidiano com a música, bem como a relação dos jovens com os dispositivos portáteis. O capítulo 4 analisa as várias finalidades e justificativas que os jovens encontram para escutarem suas músicas portáteis. O capítulo 5 trata, especificamente, sobre a formação da *playlist* portátil, em que são assinalados os critérios de escolha das músicas que fazem parte do repertório. O capítulo 6 analisa as diversas maneiras que os jovens escutam música, focando a atenção nos elementos musicais que constituem a estrutura do repertório armazenado. O capítulo 7 descreve como a escuta portátil se transforma em composições de *raps*. Escutar para compor e escutar para interpretar são o foco deste capítulo. Nas considerações finais, apresento os principais resultados, contribuições e desdobramentos da tese.

Na transcrição dos depoimentos dos jovens participantes da pesquisa mantive o tom coloquial das falas, a fim de conservar sua originalidade. Quanto à ortografia e erros de português que aparecem em alguns depoimentos, procurei mantê-los, uma vez que dizem respeito a uma escrita específica utilizada nas redes sociais. Ao corrigir os erros ortográficos, estaria sendo alterada a originalidade dos depoimentos. Serão mantidas em itálico todas as falas êmicas dos jovens como, por exemplo, as expressões *música frau*, *música bala*, *música foda* e *música da hora*. Quanto aos *sites* musicais utilizados para consultas, optei por deixá-los disponíveis em notas de rodapé. A sigla EC significa entrevista coletiva e indica, nas citações, as entrevistas realizadas com as duplas Febehco e Bruno; Paula e Lucas e no grupo Júlia, Paola e Roberta.

⁷ No original: “intimate musical practice, on the private or one-to-one forms of human-music interaction [...]” (WILLIAMS, 2000, p. 46).

1 REFERENCIAL TEÓRICO

Este estudo visa a analisar e a problematizar a audição de jovens, mediada pelos dispositivos portáteis de música. Procura focalizar, mais especificamente, o potencial educativo dessa audição – como se transforma em aprendizagens musicais –, bem como as maneiras com que os jovens se apropriam do repertório eleito.

No âmbito teórico da educação musical é necessário compreender a participação da música na vida diária das pessoas, além de buscar o entendimento das relações estabelecidas entre “música(s) e pessoa(s)” (KRAEMER, 2000). As bases para as articulações teóricas que se seguem estão firmadas em três eixos: o primeiro, se estabelece a partir do conceito de escuta musical, destacando as tipologias dos modos de escuta; o segundo, se refere às perspectivas teóricas da sociologia da música de Bull (2000), Thibaud (1992, 2003), Pecqueux (2009a; 2009b), Green (2004), Granjon e Combes (2009) sobre as experiências auditivas na vida cotidiana contemporânea, bem como DeNora (2000), nas investigações de como as pessoas incorporam a música no dia a dia, auxiliando na administração de suas tarefas mais simples, até as mais complexas, no campo da aprendizagem de música, enfatizadas por Williams (2007), ao abrir espaço para a participação da música portátil nesse campo; o terceiro eixo teórico está situado no campo da mídia-educação focando os meios de comunicação, aprendizagem musical e juventude. Nessa perspectiva, os desenvolvimentos das diversas mídias são analisados numa visão mais ampla, ressaltando a flexibilidade, as múltiplas funções e a acessibilidade (KLÜBER 2003; MORDUCHOWICZ, 2008). Para entender o processo de escuta musical, através das tecnologias digitais como uma atividade de interação social, serão também úteis as teorias que abordam o tema mídia e aprendizagem musical com Schläbitz (1997), Kübler (2003) e Souza (2011).

1.1 SOBRE A ESCUTA MUSICAL

1.1.1 Ouvir ou escutar

Na literatura corrente sobre a escuta musical, os sentidos de ouvir e escutar são considerados diferentes. A diferenciação entre ouvir e escutar é feita por Granja (2010), a partir de dois elementos distintos: o ouvir estaria relacionado com a percepção física do som, enquanto que o escutar é um processo que envolve um “refinamento da audição”, capaz de estabelecer uma relação com a estrutura da música e como perceber seus elementos constitutivos. Isso inclui, segundo Granja (2010), a decodificação de “sinais sonoros extremamente complexos, dando a eles um significado que nenhuma outra espécie é capaz de dar”, como por exemplo, a escuta de “tons sucessivos, como melodia, tons simultâneos, como harmonia, padrões de acentuação e duração, como ritmo” ou as “mudanças de intensidade, dinâmicas, timbres, consonâncias e dissonâncias” (GRANJA, 2010, p. 66).

O autor acrescenta que “quando o contexto demandar uma diferenciação no grau de refinamento da audição distinguiremos escutar de ouvir”, uma vez que o “escutar [é] um processo mais elaborado que o ouvir”, o que demanda “a dimensão interpretativa da percepção”. Dessa forma, a escuta estaria no âmbito de perceber os sons e dar a eles uma “significação” (GRANJA, 2009, p. 65).

Granja (2010) afirma que, nos dias atuais, “vivemos num mundo de muita música e pouca escuta”, referindo-se à “oferta de música”, destacando especialmente “a facilidade de acesso”, o que não acontecia nos períodos anteriores à “revolução tecnológica”, marcada pelas inovações que o “registro e reprodução” sonora trouxeram:

O mesmo não acontecia no passado, quando o único meio físico de registro musical era a partitura. Antes da revolução tecnológica que permitiu o registro e a reprodução sonora em larga escala, havia poucas maneiras de ter acesso à música: ou se praticava a música diretamente, ou se assistia à apresentação de um grupo musical (GRANJA, 2010, p. 67).

Diante da complexidade que essa temática tem exigido, devido aos avanços tecnológicos dos tocadores de música, entre eles o mp3, faz-se necessária uma abordagem mais abrangente sobre a escuta musical na atualidade, uma vez que esses avanços têm sido os responsáveis por outras maneiras de escutar música e falar sobre música. Assim, essa temática é objeto de estudo de muitos autores, entre eles: Wisnik (1989); Dupont (s/d); Williams (2007); Stockfelt (2009) e Iazzetta (2009). Esses trabalhos mostram conceitos que diferenciam o *ouvir* do *escutar*, necessários para a compreensão das mudanças de escuta musical, além de propor tipologias para analisar e compreender os modos de escuta.

1.1.2 Abordagens e tipologias dos modos de escuta musical

Wisnik (1989) desenvolve uma tipologia de escuta, que abrange cinco modos. De acordo com o autor, a relação diversificada que o ouvinte estabelece com a música, na sociedade contemporânea, é que deu origem a um estudo sobre os cinco modos de escuta, quais sejam: escuta repetitiva, escuta indiscriminada, escuta única, escuta sacrificial e escuta contemplativa. Desses modos de escuta, considera-se, para este estudo, a escuta repetitiva, detalhada por Granja (2010, p. 69-71) como “um modo de escuta típico da sociedade atual, na qual a música se tornou um bem de consumo reprodutível em qualquer tempo e local”. Trata-se da escuta das “chamadas ‘músicas de massa’” que “são tocadas repetidamente pelos meios de comunicação durante algum tempo, sendo logo descartadas em função do lançamento de novas músicas”.

Após revisar e sistematizar os conceitos propostos por Wisnik (1989), Granja (2010) detalha os três modos de escuta derivados das “categorias semióticas de Peirce: o emotivo, o corporal e o intelectual” (p. 71-72):

Escuta emotiva: corresponde à percepção sonora em nível de primeiridade, ou seja, como experiência do som apreendida como se nosso corpo fosse um único órgão sensorial. É a percepção da qualidade sonora pura antes de qualquer reflexão ou interpretação. [...] Quando a música provoca uma escuta confortável, passiva, levando o ouvinte a uma esfera sensível próxima àquela obtida nos sonhos. Seria um estado de espírito semelhante ao que alguns monges tibetanos atingem por meio da recitação de mantras e da meditação.

Escuta corporal: é a percepção sonora em nível de secundidade, resultante da interpretação do som pelo nosso corpo, mediado pelo nosso sistema sensorial. É o momento quando a música afeta diretamente o ouvinte provocando algum tipo de reação corporal, desde um simples batucar de dedos até a dança propriamente dita.

Escuta intelectual: Nesta dimensão, acontece a escuta especializada de um ouvido educado musicalmente, atento para sutilezas dos sons percebidos. Neste estágio, o ouvinte é capaz de perceber os sons como estrutura musical significativa (GRANJA, 2010, p. 71-72).

Granja (2010) adverte que a escuta intelectual “não se restringe somente ao domínio do músico especialista”, pois esta seria “uma escuta própria do ser humano, que sempre busca atribuir significado aos sons à sua volta, em particular aos sons musicais.” Além disso, o autor recomenda que:

é preciso considerar que esses modos de escutas não acontecem isoladamente uns dos outros. Em qualquer situação de escuta os três modos se articulam continuamente. A dominância de um ou outro modo dependerá do tipo de música ouvida (dançante, popular, erudita, experimental) e da perícia auditiva do ouvinte (músico, leigo) (GRANJA, 2010, p. 72).

A vida contemporânea trouxe mudanças na escuta musical e, com isso, houve a necessidade de adequar a análise auditiva à vida cotidiana. Stockfelt (2009) sugere que novos modos de escuta devem ser desenvolvidos pelo ouvinte, independente do local onde se encontra. Stockfelt (2009) parte do conceito de “competência” do ouvinte para criar as condições necessárias à escuta. O autor expande esse conceito, baseado especialmente, nas situações cotidianas do ouvinte:

Cada ouvinte que escuta rádio, vê TV, vai ao cinema, vai dançar, come em restaurantes, vai a supermercados, participa de festas, constrói, é *forçada* (para poder lidar com suas percepções de som) – a construir uma apreciável competência em traduzir e usar impressões musicais que jorram de alto-falantes em cada espaço vivo (STOCKFELT, 2009, p. 89) [trad. nossa]⁸.

Então, de acordo com esse conceito de competência, proposto por Stockfelt, o próprio ouvinte cria situações de apreciação, levando em conta: o espaço físico frequentado; os meios de

⁸ No original: “Each hearing person who listens to the radio, watches TV, goes to the movies, goes dancing, eats in restaurants, goes to supermarkets, participates in parties, has built up, has been forced (in order to be able to handle her or his perceptions of sound) – to build up an appreciable competence in translating and using the music impressions that stream in form loudspeakers in almost every living space” (STOCKFELT, 2010, p. 89).

reprodução musical como TV, rádio, cinema e gêneros musicais apreciados. O autor não prioriza nenhum modo de escuta, mas vários, desde que estes, venham a contemplar a apropriação da estrutura de alguma peça musical.

A “competência” de desenvolver modos de escuta é construída através de práticas do ouvinte, na sua cotidianidade, independente das fontes de onde são extraídas as músicas. E, geralmente, essa competência não é desenvolvida no ensino formalizado de música. Na competência, referida por Stockfelt (2009), o ouvinte abstrai informações da música, independente do meio de reprodução. O autor afirma que a competência resulta de “diferentes processos de aprendizado no cotidiano” (*different everyday learning processes*) (STOCKFELT, 2009, p. 89), que seriam formados por músicas advindas das paisagens sonoras das cidades, e, dentre elas, haveria algumas que abarcam um significado maior. Ainda sobre esses “diferentes processos”, o autor busca respostas, pois os “diferentes tipos de música se correlacionam com qual atividade e com qual subcultura; que tipo de significados intramusicais estão ligados a diferentes tipos de som em diferentes contextos musicais” (STOCKFELT, 2009, p. 89) [trad. nossa]⁹.

No contexto dos “diferentes processos de aprendizado cotidiano”, Stockfelt advoga que a *mass media* musical estaria criando uma cultura musical comum a todos, transcendendo as fronteiras de cultura, classes e idades:

A corrente de *mass media* musical (no senso mais amplo da expressão) tem inclusive se tornado algo como uma língua franca não verbal, um repertório cultural comum transcendendo a cultura tradicional, classe e fronteiras de idade. Junto com esta competência cultural comum, muitos ouvintes também vivem em uma ou em muitas subculturas mais ou menos esquematizadas com uma linguagem musical mais especializada (STOCKFELT, 2009, p. 89)¹⁰.

Stockfelt não institui um modo de escuta específico, o que é determinado são modos de escuta desenvolvidos a partir das “competências” do ouvinte em definir suas escutas com base nas vivências diárias. A flexibilidade da concepção de Stockfelt está em permitir que o ouvinte seja o mandatário ou o criador de seus modos de escuta.

Na interpretação de Iazetta os “modos adequados de escuta”, propostos por Stockfelt “estariam pautados por uma relação de adequação entre a escuta e as convenções socioculturais de uma subcultura em que uma determinada música ocorre”. Portanto, escutar adequadamente não se refere a um modo de escuta particular, mas a uma habilidade do ouvinte de criar uma *competência* de escuta adequada a determinados contextos e gêneros musicais (IAZZETTA, 2009, p. 40).

⁹ No original: “different types of music correlate with which activity and which subculture; which type of intramusical meanings attach to different types of sound in different musical contexts” (STOCKFELT, 2009, p. 89).

¹⁰ No original: “The mass-media musical mainstream (in the widest sense of the phrase) has hence become something of a non verbal lingua franca, one common cultural repertoire transcending traditional culture, class, and age boundaries. Alongside this common cultural competence, many listeners also live in one or several more or less profiled subcultures with a more specialized musical language” (STOCKFELT, 2009, p. 89).

Iazzetta (2009) expande a perspectiva de Stockfelt, de que a estratégia de escuta, desenvolvida pelos ouvintes tem uma relação direta com os contextos em que a música é reproduzida. Assim, o ouvinte adapta sua escuta a repertórios e locais. Para Iazzetta, “haveria um sentido de retroalimentação entre a formação de gêneros e estilos musicais e a consolidação de ambientes e modos de escuta” (IAZZETTA, 2009, p. 41).

Escutar é um exercício, é prestar atenção a alguma coisa, é uma atitude em relação a um conteúdo sonoro. É também uma atitude multisensorial. Não há escuta sem visão, sem tato, sem olfato. Num certo sentido, a tradição estabelecida pela música de concerto buscou isolar a escuta de outras experiências, como se fosse possível compreender a música destacada de seu contexto e isolada de outras sensações (IAZZETTA, 2009, p. 37).

Segundo Iazzetta (2009), a complexidade das transformações tecnológicas modificaram, de forma significativa, as maneiras de escutar música e, também, provocaram mudanças na “relação que os ouvintes estabelecem com a música” (IAZZETTA, 2009, p. 37). Nesse contexto, em que a relação ouvinte/música está sendo “mediada” pela tecnologia, os modos de escuta devem ser priorizados, uma vez que estes estabelecem desafios ao ouvinte, no seu contato com a estrutura da música. Para o autor, a “escuta focada e concentrada” se estabelece numa relação direta com as qualidades estruturais da música:

A escuta focada e concentrada é também resultado de uma hierarquização das qualidades da música: escutar bem é escutar as estruturas engendradas pela composição. De certa forma, isso cria uma tensão entre um fruir sensível e entender relações abstratas nas formas, nas conexões entre as partes, na classificação e reconhecimento de estruturas sonoras (IAZZETTA, 2009, p. 38).

Ao trabalhar o tema da escuta musical, Iazzetta (2009) cita diversas tipologias que foram desenvolvidas por teóricos da música, como Adorno, em *Introdução à Sociologia da Música*, ao fazer referência a “algumas atitudes de escuta, criando uma espécie de tipologia de ouvintes em que claramente privilegia uma escuta estrutural praticada por um ouvinte especialista ‘plenamente consciente, a quem, em princípio, nada escapa e que toma conhecimento ao mesmo tempo do que é escutado a cada instante. [...] Este comportamento, plenamente adequado, poderia ser denominado escuta estrutural’” (IAZZETTA, 2009, p. 38). Dentro das tipologias, Iazzetta (2009, 38-40) introduz outros autores engajados nas discussões sobre as tipologias de escuta, como Eduard Hanslick, Igor Strawinsky, Schoenberg, Peter Szendy, Barry Truax e Pierre Schaeffer.

De interesse para a presente pesquisa é a posição de Szendy, trazida por Iazzetta (2009, p. 38-39), que “questiona se não haveria uma perda na imposição de uma escuta atenta em detrimento de uma distração”, ao comentar a tipologia de ouvintes de música – “tipos de comportamentos musicais” – proposta por Adorno. Para Iazzetta (2009):

Essa colocação reverte a posição geralmente aceita de que, especialmente com a cultura de massa, tendemos a uma regressão da audição, como enfatizou Adorno, o que só poderia ser amenizado com a busca de uma escuta estrutural, atenta e intencional [...]. Szendy argumenta em favor de uma “arte de escuta distraída” e questiona: “os ouvidos displicentes são também uma surdez (talvez maior do que suspeitaríamos) na plenitude, e mesmo na totalidade, que busca a escuta estrutural?” (IAZZETTA, 2009, p. 38-39).

Iazzetta (2009, p. 45) analisa que “a complexidade do discurso musical no final do século XIX levou a uma separação entre músicos (quer dizer, aqueles que faziam música) e não músicos (aqueles que recebiam música, os ouvintes)”, o que poderia talvez justificar uma classificação hierarquizada, proposta por Adorno, que iria de um ouvinte *expert* a um ouvinte distraído (ADORNO, 2011, p. 55-84).

No entanto, “a gravação e as tecnologias sonoras que se desenvolvem no século XX reintroduzem os ouvintes na cadeia do *fazer musical*” (IAZZETTA, 2009, p. 38-39). Isso significa que os chamados músicos amadores e as pessoas em geral passaram “a ter à disposição ferramentas mais sofisticadas para intervir no processo de produção musical”, como é o caso dos DJs e uma geração de jovens “que está aprendendo a escutar e a organizar seu material de escuta em computadores conectados em rede”. Com isso, “um novo conhecimento [musical] emerge paralelamente ao conhecimento tradicional” e torna-se “difícil negar a emergência em novos processos de interação e produção musicais baseados em novas tecnologias que têm proliferado com rapidez” (IAZZETTA, 2009, p. 45-46).

Nesse sentido, vários estudos da sociologia da música, como Hennion (2003, 2007, 2008) têm se dedicado a uma teoria pragmática do gosto, a partir de práticas de escuta musical de amadores. O autor define “amadores” (*amateurs*) como os não profissionais da música. Em seu artigo *Les usages de la musique: L'écoute des amateurs* (Os usuários da música: a escuta dos amadores), Hennion (2003) buscou entender como os usuários da música, a partir de sua escuta, se posicionam diante de uma obra ou de um pequeno trecho. A metodologia foi desenvolvida com entrevistas, observações e experiências com um grupo de amadores.

Entre outros aspectos, Hennion (2003) observou a interação que os usuários têm com os novos meios de reprodução da música e a “manipulação instantânea de músicas diferentes”. Para Hennion os ouvidos desses “amadores” não podem ser considerados “inferiores, incompetentes, passivos”, pois demonstram ouvidos “ativos, criativos”. Hennion pondera a respeito do amor desses ouvintes pela música, observando que as investigações devem contemplar o gosto musical “mais perto de suas práticas reais (ou seja, as suas experiências comuns)”. Como analisam Granjon e Combes (2009):

Antoine Hennion insiste no fato de que a música não é um dado conjunto que pode ser uma atividade isolada, mas o que vem com ela, através dela. Se interessar pela música (ou por qualquer outro campo cultural) é prestar atenção às formas de fazer do amador ‘menos o que ele gosta [...] mais suas formas de escutar [...] seu prazer, que o detém, as formas que toma suas práticas, técnicas surpreendentes

que ele desenvolve para criar as condições de sua felicidade, sem a garantia de sucesso' [...] (GRANJON e COMBES, 2009, p. 290) [trad. nossa]¹¹.

Qualquer que seja a tipologia adotada para entender as dimensões presentes na escuta musical ela estará associada ao relato verbal dos ouvintes sobre suas experiências auditivas. A investigação de Dupont aponta para a necessidade de se tentar compreender como cada ouvinte fala e situa suas experiências musicais particulares. Dupont afirma que existem “maneiras de escutar, maneiras de discriminar, de organizar e dar um sentido ao som, o que, em outras ocasiões, chamei de ‘formatos de escuta’, – e essas maneiras variam de acordo com os tempos e lugares” (DUPONT, s/d, p. 2) [trad. nossa]¹². A autora desenvolveu os “formatos de escuta”, a partir de estudos sobre a escuta, enfocando o modo como as pessoas falam a respeito daquilo que escutam. A partir da verbalização das escutas dos entrevistados, a autora estabeleceu os seguintes termos que ajudam a sustentar “os formatos de escuta”: escutar-avaliar é montado sobre “palavras plenas”, mais significativas, definindo as obras escutadas, por exemplo: “contemporânea, música, obras, amar, gostar, compositores, vigésimo, compreender, época, sinfonias, familiar, coisas, gostos, questão, adorar, estudar, pensar, preferir, barroco, Beethoven, Brahms, concerto, Schubert, francesa” [...] (DUPONT, s/d, p. 12) [trad. nossa]¹³.

Dupont esclarece que em escutar e avaliar surge o campo do “gosto” (gostos, amar, gostar, tocar, preferir...) (DUPONT, s/d, p. 10) [trad. nossa]¹⁴ e da “avaliação”. Em escutar-contextualizar, os ouvintes citam uma série de palavras que estruturam as formas de suas escutas. Trago alguns exemplos listados pela autora: “última, anos, circunstâncias, concerto, descoberta, vez, ocasião, peça, versão, comprar, conhecer, lembrança”. Aliado a estas palavras específicas, o espaço temporal surge com evidência, quando os ouvintes se referem a: “ano”, “mês”, “data”, “vez”, “recentemente...” (DUPONT, s/d, p. 12) [trad. nossa]¹⁵.

1.2 A EXPERIÊNCIA DA MÚSICA PORTÁTIL

A música tornou-se acessível e móvel, podendo ser apreciada em diferentes tempos e espaços. Se em décadas passadas se discutia o que a Revolução Industrial provocou de modificações na escuta musical, tema debatido por Adorno e Benjamin, autores como Bull,

¹¹ No original: “Antoine Hennion insiste ainsi sur le fait que la musique n’est pas ‘un donné fixe qu’on pourrait isoler de l’activité, mais ce qui surgit avec elle, à travers elle’. S’intéresser à la musique (ou tout autre domaine culturel), c’est prêter attention aux manières de faire de l’amateur, ‘moins ce qu’il aime ... que ses façons d’écouter ... son plaisir, qui le tient, les formes que prennent ses pratiques, les techniques étonnantes qu’il développe pour réunir les conditions de sa félicité, sans garantie de succès’ [...]” (GRANJON e COMBES, 2009, p. 290).

¹² No original: “manières d’écouter, manières de discriminer, d’organiser et de donner un sens au sonore, – ce qu’en d’autres occasions j’ai nommé des « formats de l’écoute » –, et que ces manières varient en fonction des époques et des lieux” (DUPONT, s/d, p. 2).

¹³ No original: “contemporaine, musique, oeuvres, aimer, compositeurs, vingtième, comprendre, époque, symphonies, familier, choses, goûts, question, adorer, étudier, penser, préférer, baroque, Beethoven, Brahms, concerto, Schubert, française” (DUPONT, s/d, p. 12).

¹⁴ No original: “(« goûts », « aimer », « adorer », « accrocher », « préférer »)” (DUPONT, s/d, p. 10).

¹⁵ No original: « ans », « année », « mois », « date », « fois », « récemment » (DUPONT, s/d, p. 12).

Williams e Thibaud examinam as transformações na escuta musical, causadas pelo advento das tecnologias portáteis ou “objetos transportáveis” (THIBAUD, 1992, p. 26), criando na atualidade, uma nova denominação para a música e inscrevendo definitivamente como “música portátil”.

Em sua tese de doutorado intitulada “O ouvinte no espaço público urbano: ensaio sobre a instrumentação sensorial da interação social”, defendida em 1992, Thibaud analisa práticas e percepções dos “ouvintes portáteis” (*auditeurs-baladeurs*), questionando a relação entre som e espaço.

Thibaud defende que a mudança da paisagem urbana provocou novas sociabilidades. Para testar “a pertinência e a validade” (*la pertinence et la validité*) dessa hipótese, Thibaud se interessou pelo uso do aparelho portátil musical no espaço público – o *walkman*, que surgiu em 1979 – por considerá-lo “um objeto de estudo empírico suficientemente preciso” para perceber “fenômenos locais e circunstanciados, relativos à interação social e ao mesmo tempo suficientemente amplo para aproximar a diversidade das situações de copresença utilizadas no espaço público” (THIBAUD, 1992, p. 26) [trad. nossa]¹⁶. A copresença é uma categoria social que, segundo Bull (2007), é relevante na cultura urbana por vivermos e coexistirmos num espaço social. O uso de mídias no espaço social é relacional e traz no seu bojo a dimensão ética (Bull, 2007, p. 10).

Além disso, outro motivo para a escolha do objeto era a crença de que “a percepção do meio ambiente é frequentemente percebida silenciosamente na análise das formas de sociabilidade urbana, sob pretexto de que ela é evidente” (THIBAUD, 1992, p. 26) [trad. nossa]¹⁷ e, por isso a pesquisa “deveria permitir problematizar este tema, a fim de ir além do processo social de naturalização do qual ela é o objeto” (THIBAUD, 1992, p. 26) [trad. nossa]¹⁸. Por fim, Thibaud procurava “explicitar as formas das relações em público tais como elas se apresentam na época contemporânea” e por isso a decisão de “trabalhar sobre um fenômeno particularmente significativo de nosso tempo” (THIBAUD, 1992, p. 26) [trad. nossa]¹⁹.

Para Thibaud (1992), a aparição do *walkman* foi um fenômeno que constituiu uma etapa importante e reveladora do posicionamento dos indivíduos, em relação ao ambiente sensorial urbano, como também foi percebido, mais tarde, por Green (2004). Thibaud escreve:

A introdução das mediações técnicas no espaço público constitui sem dúvida, um dos traços mais marcantes de sua evolução atual. Em particular, o meio-ambiente sensorial urbano é cada vez mais “musicalizado” por meio de técnicas de difusão eletroacústicas de toda espécie. Referimo-nos aos dispositivos de organização sonora de um lugar (“música ambiente” nos aeroportos, nos elevadores, nos centros comerciais, etc.) ou ao uso personalizado de objetos transportáveis (aparelho estéreo portátil, autorrádio ou *walkman*), o espaço

¹⁶ No original: “des phénomènes locaux et circonstanciés relatifs à l’interaction sociale et em même temps suffisamment large pour approcher la diversité des situations de coprésence mises en jeu dans l’espace public” (THIBAUD, 1992, p. 26).

¹⁷ No original: “la perception de l’environnement est bien souvent passée sous silence dans l’analyse des formes de sociabilité urbaine sous prétexte qu’elle va de soi” (THIBAUD, 1992, p. 26).

¹⁸ No original: “devait permettre de problématiser ce domaine afin de passer outre le processus social de naturalisation dont elle est l’objet” (THIBAUD, 1992, p. 26).

¹⁹ No original: “explicitar les formes des relations en public telles qu’elles se donnent dans l’époque contemporaine”, [...] “travailler sur un phénomène particulièrement significatif de notre temps” (THIBAUD, 1992, p. 26).

público parece tranquilamente submetido a um fenômeno de mediatização sonora. [...] este fenômeno vai além de uma requalificação estética da paisagem urbana, ele participa de uma verdadeira redefinição dos modos de sociabilidade em público (THIBAUD, 1992, p. 26) [trad. nossa]²⁰.

O fenômeno da mediatização sonora, segundo Thibaud (1992), promove trocas interpessoais no espaço público. O uso individualizado de mídias sonoras e a possibilidade de transportar os aparelhos de escuta musical produzem situações híbridas, em que se superpõem dois tipos de sociabilidade, uma por contato direto e outra mediatizada. Isso porque, citando Flichy (1991), Thibaud acredita que:

o ‘ouvinte móvel’, os telefones celulares, como o passeador de *Baudelaire* transporta seu espaço privado com ele. Ele está na multidão anônimo e preso à música que ele gosta. Ele está ausente de seu domicílio e território e em telecomunicação potencial com o mundo inteiro [...]. Assim, ‘a comunicação móvel constitui o ponto de finalização de uma transformação de longa duração do espaço público e do espaço privado’ (THIBAUD, 1992, p. 28) [trad. nossa]²¹.

Além da quebra da dicotomia espaço público/espaço privado, o uso de aparelhos portáteis, como uma modalidade de “comunicação nômade” (THIBAUD, 1992), também quebra as dimensões espaciais ou temporais, uma vez que a escuta da música portátil, pela sua mobilidade, foge dos regulamentos espaciais. Assim, os aparelhos abrem a possibilidade de uma discussão a respeito das condições acústicas e auditivas mínimas para uma interação social em público. Nesse sentido, aponta-se para a escuta com fones em volume alto, nos transportes ou espaços públicos, juntamente com a questão de um possível isolamento do mundo social.

Para Thibaud, o ouvinte móvel provoca ou traz em si uma série de pontos críticos, entre eles:

[...] vivendo simultaneamente em vários mundos de uma vez, entre a realidade urbana e o imaginário musical, ele tem mais que outro, a possibilidade de passar de uma ‘província de singularização’ a uma outra. Essa oscilação entre diversas ordens de realidade fragmenta sua percepção de tempo e mistura os momentos de afastamento com os momentos de atenção a outro. Sua

²⁰ No original: “L’introduction de médiations techniques dans l’espace public constitue sans doute un des traits les plus marquant de son évolution actuelle. En particulier, l’environnement sonore urbain est de plus en plus “musicalisé” au moyen de techniques de diffusion électroacoustique de toute sorte. Que l’on se réfère aux dispositifs d’aménagement sonore d’un lieu (“musique d’ameublement” dans les aéroports, les ascenseurs, les centres commerciaux, etc.) ou à l’usage personnalisé d’objets transportables (chaîne stéréo portative, autoradio ou baladeur musical), l’espace public semble bel et bien soumis à un phénomène de médiatisation sonore. Comme nous allons le voir, ce phénomène va au-delà d’une requalification esthétique du paysage urbain, il participe d’une véritable rédefinition des modes de sociabilité en public” (THIBAUD, 1992, p. 26).

²¹ No original: “le ‘baladeur’, le téléphoniste mobile, comme le flâneur de Baudelaire, transporte son espace privé avec lui. Il est dans la foule anonyme et branché sur la musique qu’il aime, il est absent de son domicile, de son bureau et en télécommunication potentielle avec le monde entier. [...] L’évolution sociale actuelle est sans doute moins celle de l’hypertrophie de l’espace privé” (THIBAUD, 1992, p. 28).

experiência vacila de maneira muito variada no sentido da presença ou na ausência do outro e da absorção (THIBAUD, 1992, p. 29) [trad. nossa]²².

[...] sua escuta secreta é, por sua vez, uma prática individual e uma prática social na medida em que partilha com os outros. Nem completamente, tomado no jogo do teatro social, nem jamais, totalmente fora do grupo, o ouvinte itinerante se coloca principalmente no limite da sociedade e ele constrói um universo de reserva que o posiciona na margem da vida social sem excluí-la totalmente (THIBAUD, 1992, p. 29) [trad. nossa]²³.

A partir desses pontos, a educação musical se interessa pelos “ouvintes itinerantes” (THIBAUD, 1992) por ser um fenômeno contemporâneo que traz outras condições da escuta musical e que, por consequência, apresenta outras condições de aprendizagem musical. A singularidade, a individualidade e o nomadismo dessa prática musical pode se constituir em um caso que problematiza as experiências e as formas de contato com a música no espaço público/privado e o que a caracteriza.

Thibaud (1992) considera a mobilidade espacial dos ouvintes – em uma conjugação de música e movimento -, como fator importante de investigação da escuta portátil. Assim, ao escrever sobre o uso do *walkman*, Thibaud (1992, p. 32) retoma as palavras de Hosokawa (1985), quando menciona esse aparelho “como a forma mais acabada de *musica mobilis*”²⁴. Desse modo, refere-se a esse tipo de música, que se movimenta de um lado para outro e cuja fonte, ligada ao corpo do ouvinte, pode também valer para as tecnologias portáteis contemporâneas:

Graças às operações complementares de miniaturização e de autonomização, o *walkman* pode ser potencialmente utilizado não importa onde e não importa quando; é o objeto transportável por excelência. Questionando a relação entre espaço sonoro e espaço de trânsito, ele nos remete a nossa primeira hipótese. Mais que ver neste objeto um simples aparelho sem interesse, nós o consideramos como um objeto de estudo, na total complexidade que é a sua (THIBAUD, 1992, p. 32) [trad. nossa].²⁵

Thibaud (2003, p. 2), no capítulo *The Sonic Composition Of The City* (A composição sonora da cidade), menciona um “nó interfônico” (*Interphonic knot*), referindo-se à “interferência de mundos sonoros” (*an interference of to sonic worlds*), fato que acontece quando uma pessoa

²² No original: “vivant simultanément dans plusieurs mondes à la fois, entre réalité urbaine et imaginaire musical, il a plus que tout autre le loisir de passer d’une “province de signification” à une autre. Cette oscillation entre divers ordres de réalité fragmente sa perception du temps et entremêle des moments d’égarement à des moments d’attention à autrui. Son expérience vacille de façon très variable dans le sens de la présence à autrui ou dans le sens de l’absence et de l’absorption” (THIBAUD, 1992, p. 29).

²³ No original: “son écoute secrète est à la fois une pratique individuelle et une pratique sociale dans la mesure où il la partage avec d’autres. Ni complètement pris dans le jeu du théâtre social, ni jamais totalement en dehors du groupe, l’auditeur-baladeur se place plutôt à la lisière de la société et se ménage un univers de réserve qui le positionne à la marge de la vie sociale sans l’exclure totalement” (THIBAUD, 1992, p. 29).

²⁴ No original: “comme la forme la plus achevée de *musica mobilis*” (THIBAUD, 1994, p. 32).

²⁵ No original: “Grace aux opérations complémentaires de miniaturisation et d’autonomisation, le baladeur peut être potentiellement utilisé n’importe où et n’importe quand; c’est l’objet transportable par excellence. En questionnant la relation entre espace sonore et espace de transit, il nous renvoie à notre première hypothèse. Plutôt que de voir dans cet objet un simple gadget sans intérêt, nous le considérons comme un objet d’étude à part entière dans toute la complexité qui est la sienne” (THIBAUD, 1994, p. 32).

caminha pelas ruas ouvindo música. Thibaud ainda observa que se “a caminhada ouvindo música envolve(r) tempo, podemos falar sobre os diferentes espaço-fônicos”. Nesse sentido, o autor assinala seis tipos de práticas de deslocamentos a pé com música, que não são absolutamente separados, mas que, muitas vezes, se sobrepõem: 1. obter experiências novas para cada trajeto diário, ouvindo diferentes tipos de música; 2. sincronizar, ritmicamente, os passos dos ouvintes com a música; 3. controlar a marcha do ouvinte, através dos estéreos portáteis, podendo acelerar ou desacelerar para seguir a música; 4. construir uma coreografia para a música ligeira, fazendo a cena de/na rua para a sua expressão estética; 5. escolher um desvio para evitar áreas de ruído que possam perturbar a sua audição 6. encorajar o ouvinte a encurtar a volta para casa. Segundo o autor, essa tipologia pode colaborar com a especificação de opções de comportamentos dos ouvintes no espaço urbano.

O tema importante das investigações de Thibaud (2003) é a sensibilização da vida urbana, em que são registradas novas formas de comportamentos, com combinações de experiências audíveis e visíveis. Como interpreta Pecqueux (2009a), “o ouvinte não está totalmente isolado, ele está sempre em contato com a música que ele está escutando, mas ele não está totalmente distante, porque, por vezes, o ouvinte tira os fones e percebe os sons a sua volta”. Assim se justifica o que o autor entende por *Ajustamentos auditivos e instabilidades sensoriais entre a escuta da música e o espaço sensorial urbano*. Com isso, o ouvinte equilibra a escuta, tanto da música, quanto dos sons do espaço urbano, demonstrando que não está completamente dominado pela música. Ele escuta sua música e logo volta sua atenção ao espaço urbano.

Os estudos de Bull (2000, 2004, 2007) evidenciam que os modos de escuta musical cotidiana das pessoas mudaram, significativamente, uma vez que milhões de ouvintes, todos os dias, não dispensam seus fones de ouvido, dando outro caráter ao trajeto diário da casa para trabalho e, ao final do expediente, na volta para casa. Além disso, muitos usuários também vivenciam a música portátil no ambiente de trabalho.

Bull (2000) trabalha com uma teoria crítica da experiência urbana auditiva, vinculada a uma etnografia baseada na compreensão fenomenológica da construção da vida cotidiana. Através da análise detalhada do material etnográfico, Bull demonstra como os aparelhos portáteis se tornaram ferramentas fundamentais para os ouvintes, na administração do espaço e do tempo, bem como nas construções identitárias e espaço de fantasia e memória. O autor apresenta, como uma de suas ideias centrais, a mobilidade dos ouvintes, uma vez que transitam, no dia a dia, por diversos espaços urbanos. Essas experiências têm significados cognitivos, estéticos e éticos, que são relacionais porque nos informam sobre as maneiras pelas quais os ouvintes interagem com seu entorno, com os outros e consigo mesmos.

No livro *Sounding Out the City: Personal Stereos and the Management of Everyday Life (Sonorizando a cidade: estéreos pessoais e a administração da vida cotidiana)* Bull (2000) analisa o significado dos aparelhos estéreos de uso pessoal, na vida cotidiana dos usuários. Bull considera o estéreo pessoal como “a primeira tecnologia de consumo verdadeiramente móvel”. Sua análise sobre a importância desse artefato é centrada em três questões: a natureza

e a influência do auditivo na vida cotidiana; o papel da tecnologia na construção da experiência auditiva; o papel que desempenham os estéreos pessoais na gestão da vida cotidiana dos usuários.

Ao analisar a experiência cotidiana dos usuários de estéreo pessoal, Bull (2000) incluiu a questão sonora em suas investigações críticas da vida urbana, por constatar que os estudos anteriores, sobre o comportamento urbano, haviam privilegiado o aspecto visual. Nesse sentido, Pecqueux (2009) lembra, apropriadamente, também que a ausência de estudos sobre as experiências urbanas auditivas nas ciências sociais é justificada pela dificuldade de observar os elementos auditivos.

Ao trabalhar nessa direção, Bull (2000) pondera sobre o número reduzido de estudos acadêmicos direcionados à percepção do som na cidade e na vida cotidiana. O autor chama a atenção para a necessidade de um novo olhar para a literatura produzida sobre os sentidos, a tecnologia e a experiência cotidiana. O som, então, para esse autor, seria captado observando suas qualidades próprias, e distintas da visão no que tange aos aspectos relacionais. Assim, Bull (2000) propõe a criação de uma epistemologia auditiva da vida urbana cotidiana, a partir da escuta portátil. Importante ressaltar que Bull não escreve sobre a música, mas sim sobre a experiência de ouvir, a fim de criar uma fenomenologia do uso do estéreo pessoal.

A presença dos aparelhos portáteis, que permitiu a experiência auditiva móvel, revolucionou o cotidiano das pessoas, ao redor do mundo, uma vez que estão sendo cada vez mais utilizados por um grupo amplo de indivíduos, além de adolescentes e viajantes que os utilizam regularmente como parte de sua rotina. Dessa forma, a mobilidade é inscrita na própria concepção de estéreos pessoais, pois possibilitam aos usuários se movimentarem no dia a dia, sempre acompanhados de suas *playlists*.

A mobilidade, portanto, é uma das características do uso dos aparelhos portáteis e, segundo Bull (2000), a maneira como as pessoas os utilizam permite uma análise da ‘web sem costura’ da vida cotidiana. O autor pretende, com essa abordagem, discutir a natureza do social e do público e o influxo do uso diário de estéreos pessoais. Vê-se, pois, o interesse de Bull em examinar os tipos de estratégias que os ouvintes adotam e como eles administram as diversas experiências musicais, identificando o significado dessas experiências, para a construção de uma teoria crítica da vida cotidiana urbana.

No estudo de Bull (2000), os termos público e privado estão associados a um conceito de experiência tecnológica da música portátil do ouvinte. O autor acredita que os conceitos “público” e “privado” são insuficientes para responder as questões mais específicas da música. Seus estudos debatem os aspectos em relação às experiências da música portátil. Bull, citado por Williams (2007), reconhece:

O conceito de experiência ‘tecnológica’ elimina estes problemas, no entanto, continua insuficiente na descrição da experiência da música portátil. Como observado anteriormente, durante o curso do estudo, Bull não se envolve com os aspectos musicais da experiência de escuta móvel e o conceito de experiência ‘tecnológica’, enquanto que supera os problemas associados à obsolescência do ‘privado’ e ‘público’, em face da nova tecnologia, ainda falha em tratar de questões musicais relevantes. Há elementos da experiência da música portátil,

que podem somente ser entendidos em termos de experiência musical (BULL, 2001 *in* WILLIAMS, 2007, p. 53-54)²⁶.

Talvez no contexto de uma experiência musical o público e o privado possam ser explicados e justificados, uma vez que uma experiência musical demanda ações – ouvir, aprender, analisar e experimentar – que podem ser realizadas de forma privada. Uma experiência musical, envolvendo tais ações, não, necessariamente, precisa ser compartilhada ou pública.

O estudo de Bull sobre a forma como os usuários experimentam os aparelhos estéreos portáteis, tem o grande mérito de justapor tecnologia e subjetividade. Embora o foco de seu estudo esteja nos processos de mediação, com o uso da tecnologia, o objeto de atenção não é a música, mas a análise das estratégias hábeis do “olhar auditivo” ou a produção de trilhas sonoras e o agenciamento do tempo e do espaço pelos ouvintes. Para a análise de dados desta pesquisa sua teoria contribui, especialmente, nos aspectos cognitivos da apreensão musical pela escuta portátil.

Como o objeto desta pesquisa está localizado na área de educação musical, procurei não ignorar as músicas de interesse dos entrevistados. Muitos depoimentos focavam a música e os efeitos que geravam sobre os jovens, não estritamente no ato da escuta, mas na ação de reproduzir, criar ou compor outras músicas.

No artigo *Automobility e o poder da música*, Bull (2004) discute a presença das tecnologias de comunicação em automóveis, destacando o movimento de privatização da escuta musical. Este trabalho dá sequência às suas pesquisas anteriores (BULL, 2000) sobre a natureza e o significado dos aparelhos portáteis na cultura urbana. Mais uma vez, Bull analisa o uso de sistemas de som em automóveis, de uma forma dialética em que os ouvintes constroem ativamente o significado do seu espaço, utilizando uma série de estratégias, como o uso de músicas em volume alto, dando um caráter de caixas acústicas aos carros:

As vivências musicais dos ouvintes ao deslocar sua música para espaços públicos e o modo como transformam essas vivências, ganham uma importante análise no livro *O Som em movimento: cultura iPod e a experiência urbana* (*iPod culture and urban experience*, BULL, 2007). A cultura iPod refere-se, não somente ao deslocamento da música, pelo ouvinte, no espaço urbano, como também, ao pertencimento de tecnologias móveis, que fazem parte da vida na atualidade. O texto diz respeito, primeiramente, ao modo como os indivíduos solitários traçam seus caminhos no cotidiano, ao se apropriarem das tecnologias auditivas. De uma forma mais clara, o autor sintetiza:

²⁶ No original: “The concept of technological experience eliminates these problems; however, it remains inadequate in the description of the experience of portable music. As noted previously during the course of this study, Bull does not engage with the musical aspects of the experience of mobile listening, and the concept of ‘technological’ experience, while it overcomes the problems associated with the obsolescence of ‘public’ and ‘private’ in the face of new technology, still fails to address relevant musical issues. There are elements of the experience of portable music that can only be understood in terms of musical experience” (WILLIAMS, 2007, p. 53-54).

Este é um estudo de como o solitário cidadão urbano estabelece raízes no espaço urbano móvel, de como adquirem seu ‘estar no mundo’ através da criação dos ambientes sonoros privatizados. É um estudo dos processos das vias auditivas e dos filtros que personificam o mundo urbano que a maioria de nós ocupa. Primeiramente, este livro é uma exploração de como nós compartilhamos o espaço social com os outros na cultura urbana. (BULL, 2007, p. 11) [trad. nossa].²⁷

Os aparelhos portáteis, como mencionado, oferecem mobilidade aos usuários e uma liberdade para ouvir música da casa para a rua, para o carro e para o trabalho, sem que o ouvinte fique aprisionado em um espaço. Os usuários podem ouvir música a qualquer hora, dependendo apenas de apertar um comando. Nesse sentido, a tecnologia portátil promove a universalização do som móvel trazendo a possibilidade de os ouvintes criarem o seu próprio mundo auditivo móvel, levando-o para onde o desejarem. Além disso, ao privilegiar a vida privada, a cultura dos aparelhos portáteis oferece ao seu usuário a possibilidade de isolamento e desligamento do mundo, criando outro ritmo para a vida diária (BULL, 2007).

Por outro lado, o uso dos aparelhos portáteis estabelece uma relação dialética entre o isolamento e a conectividade ou entre o desejo de uma escuta íntima e o desejo de compartilhar a escuta, mantendo uma conectividade pessoal com o seu ambiente social. Bull (2007) observa que as tecnologias da mídia isolam e conectam ao mesmo tempo.

DeNora (2000, p. 46), embora reconheça a grande contribuição da escuta individualizada e a importância em estudá-la, ressalta que é necessário descobrir pontos que mostrem onde essa audição “solitária” e portátil é efetiva para a aprendizagem. Em seu livro *Música na vida cotidiana* (*Music in everyday life*, 2000), a autora realiza estudos etnográficos “em aulas de aeróbica, noites de karaokê, sessões de terapia musical e o uso da música de fundo no ambiente de trabalho”. DeNora demonstra como a música se tornou “um elemento constitutivo da ação humana”. Partindo das perspectivas da psicologia, sociologia e sociolinguística, a autora vai desenvolvendo conceitos que ajudam a compreender a participação ativa da música na “construção da vida social e pessoal e organizadora nas sociedades modernas” (DENORA, 2000, contracapa).

Para essa teórica, a música é como uma força organizadora da vida cotidiana procurando corrigir um descaso geral da dimensão estética, em estudos sobre o agenciamento humano. DeNora (2000) argumenta que a música “é construída socialmente por aqueles que estão engajados em sua *performance* ou audição”, sendo que a música também constrói muitas ‘realidades’, nas quais tanto a *performance* quanto a audição acontecem. Nesse sentido, a música é considerada um agente social vital para todos os que estão nela envolvidos, executantes ou ouvintes. Ao examinar o que as pessoas dizem sobre as suas

²⁷ No original: “this is a study of how the solitary urban citizen becomes rooted in mobile urban space, of how they acquire their ‘being in the world’ through the creation of privatised sound atmospheres. It is a study of the processes of auditory gating and filtering that embodies the urban world that most of us inhabit. Primarily this book is an exploration of how we come to share social space with others in urban culture” (BULL, 2007, p. 11).

interações com e através da música, é possível apresentar uma nova perspectiva sobre a experiência musical na vida cotidiana.

Tanto Bull como DeNora reconheceram as formas pelas quais a música está intrinsecamente ligada à vida cotidiana, caracterizando-se como força organizadora da vida social. Sendo assim, esses estudos, pela análise do material empírico e pelas orientações que forneceram, estimularam novas pesquisas, como as de Green (2004) e Williams (2007).

A relação das pessoas com a música sofreu uma importante alteração com as transformações técnicas de tocadores de música. Para compreender a extensão dessas modificações Green (2004) diz que a música se tornou “nômade”, reconfigurando o que a autora define como “espaços musicais”. Com a circulação da música em vários ambientes da vida urbana, a estudiosa sugere que se procure “apreender e analisar as novas formas de vida musical que se constituem com um objeto banal” (GREEN, 2004, p. 101) [trad. nossa]²⁸, referindo-se à “miniaturalização e ao surgimento do *Walkman*”. Com este aparelho, novos espaços sociais se constituíram em “espaços musicais”, além de criarem uma prática da audição comum.

O uso da música e da audição nômade permite que o ouvinte institua “seu espaço sonoro”, público ou privado, como no caso do espaço familiar. Green considera possível que o ouvinte, mesmo integrado ao espaço familiar, tenha “uma vida musical privada autônoma” (GREEN, 2004, p. 108).

Com a utilização dos tocadores portáteis, a autora afirma que a “noção de espaço público reservado à música”, se modificou. E cita, como exemplo, as salas de concerto, espaços destinados para o “saber escutar” determinada música e que legitimam as classes sociais. A autora questiona sobre “qual sentido tem então, a sala de concerto, quando se pode transportá-la a outros lugares?...” (GREEN, 2004, p. 109) [trad. nossa]²⁹. Agregado à transformação das fronteiras entre “espaço musical público e espaço musical privado”, as peças musicais de toda a história universal da música se tornaram acessíveis, podendo ser apreciadas em qualquer tempo e espaço.

Para Green (2004), a presença dos usuários que escutam música e o uso social do *Walkman* “em lugares incomuns nos obriga a pesquisar o sentido que tem este comportamento na sociedade global e, principalmente, compreender qual lugar a música tem em nosso universo cotidiano” (p. 110)³⁰.

Williams (2007) mostra as razões de as pessoas usarem a música portátil, os diferentes modos como é utilizada e o papel dessa audição na vida diária. Quinze estudantes de música são entrevistados e revelam os motivos que os levam a gravar e ouvir a música em diferentes funções. O autor levanta aspectos importantes da escuta musical, mediada pelo estéreo pessoal, nas experiências diárias das pessoas, por

²⁸ No original: “appréhender et analyser les nouveaux modes de vie musicaux qui se construisent avec un objet banal” (GREEN, 2004, p. 101).

²⁹ No original: “Quel sens prend alors la salle de concert, quand on peut la <balader> partout” (GREEN, 2004, p. 109).

³⁰ No original: “[...] dans des lieux incongrus, nous oblige à chercher le sens que prend cette conduite dans la société globale et bien davantage à comprendre quelle place le musical prend dans notre univers quotidien” (GREEN, 2004, p. 110).

exemplo, o entretenimento e gerenciamento dos seus humores. Destaca, ainda, o fato de a música ser usada de “diferentes modos para tantas pessoas”. Apoiado nas pesquisas de DeNora (2000), para entender “como os ouvintes constroem suas experiências musicais e os propósitos para que eles usem a música”, Williams foca na “prática musical pessoal, nas formas privadas ou particulares, uma a uma da interação da pessoa com a música”.

As funções da música portátil para seus ouvintes foram estudadas por Williams (2007), sendo que a análise de dados levantou onze funções da audição através da música móvel. São elas: “sons escolhidos, aprendizagem, estética, controle do ambiente, demarcação do limite, mediação interpessoal, companhia, *aural mnemonic*, administração do humor, administração do tempo, movimentação” (WILLIAMS, 2007, p. 4-5)³¹.

1.3 SOBRE MÍDIAS, APRENDIZAGEM MUSICAL E JOVENS

Schläbitz (1997) examina a importância das novas tecnologias para o ensino da música. O autor destaca a presença das mídias na sociedade e seu papel integrador na vida social dos jovens. A relação das pessoas com a mídia se processa de forma recíproca e, não como se pressupõe, de forma linear, unilateral, através de um simples modelo emissor-receptor.

As novas tecnologias digitais, que permitem ouvir música, migram de um tipo de mídia de eventos, que apenas emitem, para mídias de interação, que não apenas sustentam as múltiplas necessidades de comunicação, mas que também as estimulam e apoiam. Exemplo dessa interação é o computador, produzindo uma “competência midial” (KÜBLER, 2003), mesmo quando apenas serve para brincar, enviar e-mail, bate-papo ou surfar sem rumo. O que chama a atenção na “geração multimídia”, segundo Morduchowicz (2008) (‘generación multimedia’), é que os jovens dispõem não apenas de uma grande oferta de meios e novas tecnologias, mas, sobretudo, utilizam os meios de uma forma simultânea: “os jovens de hoje assistem à televisão, escutam música, falam ao celular e navegam na Internet... tudo ao mesmo tempo” (MORDUCHOWICZ, 2008, p. 12) [trad. nossa]³².

Em relação à mídia e à aprendizagem, Schäbitz (1997, p. 367) afirma que hoje é mais importante compreender e manejar o conhecimento, do que acumulá-lo. Isso equivale a educar a sensibilidade para a diferenciação, ou seja, para a percepção individual. O processamento das informações armazenadas nas diversas mídias propicia um entrelaçamento dos fragmentos do saber. Para o autor, “entrelaçar significa, então, cooperar na configuração de estados de saber,

³¹ No original: “Choven sounds, learning, aestheticisation, environmental control, boundary demarcation, interpersonal mediation, aural mnemonic, mood management, activation” (WILLIAMS, 2007, p. 4-5).

³² No original: “los jóvenes de hoy miran televisión, escuchan música, hablan por el celular y navegan por Internet... todo al mismo tiempo” (MORDUCHOWICZ, 2008, p. 12).

através da manipulação desses fragmentos e de oferecê-los a outras pessoas para que continuem a entrelaçá-los, [...] isto é, a ampliação do saber através da ação”. Para a educação musical isto significa desenvolver competências de ação que permitam ao aluno descobrir novos campos de probabilidades. O autor conclui que “conceitos pedagógico-musicais sempre devem levar em consideração a influência das novas mídias, de modo que a pedagogia da música também tem a tarefa de educar para as mídias”.

Kübler (2003) destaca, por outro lado, que o desenvolvimento digital das mídias acabou tornando-as mais flexíveis, multifuncionais e acessíveis, perdendo o caráter estático, monolítico, sob o controle dos pais, assim como tem sido o aparelho de TV na sala de estar. As novas mídias digitais, ao contrário, permitem o uso individual, sem o monitoramento dos pais, adaptando-se às atividades dos jovens, indo ao encontro de seus desejos de realização e decisão próprias.

Morduchowicz (2008) realizou, na Argentina, uma investigação com 3.300 jovens de 11 a 17 anos de idade, no âmbito do Programa Escola e Meios, do Ministério da Educação da Argentina (Programa Escuela y Medios del Ministerio de Educación). O objetivo foi analisar o papel da cultura popular na vida cotidiana de jovens. A autora acredita que a cultura popular é uma das esferas mais importantes na vida dos jovens, ao possibilitar um sentido à própria identidade (MORDUCHOWICZ, 2008, p. 13).

Para Morduchowicz (2008), os consumos culturais dos jovens, na contemporaneidade, fazem parte ativamente da construção de suas identidades, como explica:

A cultura popular, entendida como aquela que constroem os meios de comunicação, a música, o cinema, e outras expressões [Giroux, 1996], é um dos poucos espaços que, segundo a percepção dos adolescentes, pertence a eles, fala deles e fala para eles. Como resultado, [os meios de comunicação] lhes permite compreender quem são, como eles são socialmente definidos, e como a sociedade funciona e onde vivem (MORDUCHOWICZ, 2008, p. 9) [trad. nossa]³³.

Uma tendência observada em todos os países, tanto na investigação argentina como nas pesquisas europeias, refere-se ao consumo dos meios de comunicação de uma forma cada vez mais personalizada, individual e privada, sem a participação dos pais (MORDUCHOWICZ, 2008, p. 10).

Como Souza (2011) analisa, a diversidade e a disponibilidade de meios permitem que os jovens controlem sua própria socialização. Mesmo considerando que, em instâncias socializadoras como a família, a comunidade e a escola, possam surgir conflitos oriundos das diferenças ou dos valores e objetivos opostos aos de seus pais e outros adultos, os jovens negociam e tentam resolver essas dissonâncias, defendendo suas escolhas individuais e lutando pelos caminhos disponíveis para eles.

³³ No original: “La cultura popular, entendida como aquella que construyen los medios de comunicación, la música, el cine y otras expresiones [Giroux, 1996], es uno de los pocos espacios que, según la propia percepción de los adolescentes, les pertenece a ellos, habla de ellos y les habla a ellos. En consecuencia, les permite entender quiénes son, cómo se los define socialmente, y cómo es y funciona la sociedad en la que viven” (MORDUCHOWICZ, 2008, p. 9).

Escuta portátil e aprendizagem

Alguns resultados de pesquisa apontam para a variedade de experiências musicais cotidianas, incluindo também, as experiências de escuta com as tecnologias portáteis (SCHMELING, 2005; GRANJON e COMBES, 2009; WERNER, 2009).

Souza (2008) mostra que “a maioria dos jovens necessita da música não apenas como fundo musical, mas como uma experiência diária, que não pode ser separada.” Assim, “temas escolares, e também as diversões, tornam-se difíceis e quase impossíveis de serem realizados sem fundo musical, mas como elemento do cotidiano vivido, do qual ela não pode ser separada”. A autora conclui: “Se antes a música ‘distraía’ os alunos das tarefas escolares, agora parece ter-se transformado no oposto: a disposição e a capacidade de concentração são favorecidas com o som que acompanha as tarefas” (SOUZA, 2008, p. 9-10).

As práticas contemporâneas de envolvimento com a música – escutar música e ouvir música – com os aparelhos portáteis, têm facilitado sua presença massiva no cotidiano de jovens, como bem nota Souza (2011): “A onipresença do dispositivo portátil de música e seus fones de ouvido, nas mais diversas e privadas situações, indica a forma decisiva que a música está presente no cotidiano da juventude” (SOUZA, 2011, p. 105) [trad. nossa]³⁴. E “devido à portabilidade do equipamento, ouvir música aumentou e transgrediu os padrões habituais, o que se torna particularmente claro em lugares proibidos, como a sala de aula” (SOUZA, 2011, p. 105) [trad. nossa]³⁵.

Conforme Bull (2000), os ouvintes de músicas portáteis têm uma trilha sonora contínua, através da qual eles controlam seu tempo de maneira cognitiva e emocional. Para Souza (2011), “este tipo de escuta, no entanto, será mais do que provavelmente considerada impura e imprópria por muitos professores de música” [trad. nossa]³⁶. A autora acredita que

[...] os sistemas escolares não sabem ainda como lidar com música portátil. Isso é significativo, tendo em conta que a percepção comum de que estas formas individualizadas de ouvir produzem efeitos negativos, tais como a instabilidade, a superficialidade, a submissão à autoridade imediata e a herança de negação, particularmente, quando colocado contra as categorias tradicionais de cultura escolar. Muitos professores não podem ver os aspectos positivos dessas experiências, incluindo a aquisição de competências cognitivas e emocionais, bem como a criação de uma nova sociabilidade musical (SOUZA, 2011, p. 105) [trad. nossa]³⁷.

³⁴ No original: “The omnipresence of the portable music device and their headphones, in the most diverse-and deprived-situations indicates the decisive way music is present in the daily routines of youth” (SOUZA, 2011, p. 105).

³⁵ No original: “Due to the portability of equipment, listening to music has increased and transgressed usual patterns; which becomes particularly clear in prohibited places, such as the classroom” (SOUZA, 2011, p. 105).

³⁶ No original: “This kind of listening, however, will more than likely be considered impure and inappropriate by many music teachers” (SOUZA, 2011, p. 105).

³⁷ No original: “[...] school systems do not know how to deal with portable music yet. This is significant in light of the common perception that these individualized ways of listening produce negative effects-such as instability, superficiality, submission to immediate authority, and heritage denial – particularly when placed against traditional categories of school culture. Many teachers cannot see the positive aspects of these experiences, including the acquisition of cognitive and emotional competences, as well as the creation of new musical sociability” (SOUZA, 2011, p. 105).

Williams (2007) amplia o significado de escuta e a investiga no cenário musical portátil de jovens estudantes do curso de música da Universidade de Adelaide, na Austrália. O estudo acrescenta contribuições à música gravada, como também no gerenciamento da rotina, e, principalmente, destaca a importância no aprendizado de música. O autor assinalou que “o ouvinte pode aprender a estrutura e a forma da peça, tentar dar um sentido à informação teórica relativa à música, comparar as interpretações ou variações estilísticas, e, de modo geral, se familiarizar com a música” (WILLIAMS, 2007, p. 4) [trad. nossa]³⁸. Observou, ainda, que os jovens consideram a “conveniência” e a “portabilidade” da música portátil, como um fator positivo que auxilia a aprendizagem, pois permite que se estude em ambientes que os ouvintes considerem favoráveis.

Williams ressalta, também, que a relação dos jovens, com seus dispositivos, deve ir além das fronteiras do uso diário, para desvendar a aprendizagem construída através das escutas portáteis. Para a educação musical não basta desvendar a relação que os jovens estabelecem com seus tocadores de música. É necessário descobrir o valor educativo desta relação, ou seja, “a escuta por si só não constitui uma educação musical completa e deve ser acompanhada de outros estudos práticos e teóricos” (WILLIAMS, 2007, p. 15) [trad. nossa]³⁹.

Considerando a suposição de Williams, o presente estudo assinala o potencial educativo da escuta portátil de música. Nesse sentido, é importante que os educadores encontrem e explorem esse valor na relação ensino musical e aprendizagem com jovens que utilizam escuta portátil.

Desse modo, Souza (2011) retoma o significado desse potencial ao resumir: “como educadores em ambientes urbanos ou de outros espaços, é necessário levar em consideração as mudanças perceptivas promovidas pelas tecnologias que conectam as pessoas e que tornam a sua socialização possível [...]” (SOUZA, 2011, p.106) [trad. nossa]⁴⁰.

³⁸ No original: “The listener can learn the structure and form of the work, attempt to make aural sense of theoretical information regarding the music, compare interpretations or stylist variations, and generally familiarise her/himself with it” (WILLIAMS, 2007, p. 4).

³⁹ No original: “[...] listening alone does not comprise a complete musical education and should be accompanied by other practical and theoretical studies” (WILLIAMS, 2007, p. 15).

⁴⁰ No original: “as educators in urban or other environs, it is necessary to take into consideration the perceptible changes promoted by technologies that connect people and make their socialization possible” (SOUZA, 2000, p.106).

2 METODOLOGIA

Este capítulo apresenta os percursos metodológicos feitos durante a coleta de dados que viabilizaram a realização deste estudo. Também é mostrada a forma como ocorreu a inserção no campo empírico, descrevendo as técnicas utilizadas e o tratamento analítico destinado aos materiais empíricos.

As concepções teóricas sobre o estudo de caso são descritas nas perspectivas de Thibaud (1992), Passeron e Revel (2005). Ademais, as configurações qualitativas dos trabalhos de Bogdan e Biklen (1994), González Rey (2005) e Poupart (2008) fundamentam o percurso metodológico desta pesquisa.

Para González Rey (2005), a pesquisa qualitativa é um “processo permanente, dentro do qual se definem e se redefinem constantemente todas as decisões e opções metodológicas no decorrer do próprio processo de pesquisa, o qual enriquece de forma constante a representação teórica sobre o modelo teórico em desenvolvimento” (GONZÁLEZ REY, 2005, p. 81).

O interesse pela temática desta pesquisa surgiu de observações sobre a excessiva utilização do dispositivo portátil mp3, pelos jovens como mencionado. A escuta portátil tornou-se um fenômeno das sociedades contemporâneas, sendo estudado intensamente, na última década, por autores que desejavam compreender a participação e a utilização desse tipo de música na vida das pessoas. Assim, este estudo adota, como método, o estudo de caso, com o intuito de investigar um fato de tamanha dimensão na vida dos jovens na atualidade.

2.1 SOBRE O ESTUDO DE CASO

2.1.1 O que é um estudo de caso?

Faz-se necessário, primeiramente, entender “caso” no contexto deste trabalho. Pretendo fundamentar essa questão com base em uma gama de autores que discorrem sobre o assunto, como salientarei a seguir. Para Passeron e Revel (2005) o caso:

cria problema, chama a uma solução, isto é, há a instauração de um novo quadro de raciocínio, em que o sentido de exceção venha a ser, senão definido, mas colocado em relação às regras estabelecidas com outros casos, reais ou fictícios, suscetíveis de redefinir com ele, uma outra formulação da normalidade e de suas exceções (PASSERON e REVEL, 2005, p. 10-11)⁴¹.

⁴¹ No original: “fait problème; il appelle une solution, c’est-à-dire l’instauration d’un cadre nouveau du raisonnement, ou le sens de l’exception puisse être, sinon défini par rapport aux règles établies auxquelles il déroge, du moins mis en relation avec d’autres cas, réels ou fictifs, susceptibles de redefinir avec lui une formulation de la normalité et de ses exceptions” (PASSERON; REVEL, 2005, p. 10-11).

Portanto, segundo esses autores, a reflexão sobre um caso e os efeitos que o mesmo produz, também despertam questionamentos. Ao estudá-lo até sua base e em suas especificidades, talvez se consiga solucionar questões subliminares que afetam as emoções, os desejos e as opiniões do ser humano.

De acordo com Gil (2009), o estudo de caso é um dos “diversos modelos propostos para a produção de conhecimento num campo específico, assim como também o são o experimento e o levantamento” (p. 5). O autor esclarece ainda que o estudo de caso deve seguir uma série de procedimentos:

Mesmo sem apresentar a rigidez dos experimentos e dos levantamentos, os estudos de caso envolvem as etapas de formulação e delimitação do problema, da seleção da amostra, da determinação dos procedimentos para a coleta de dados, bem como dos modelos para sua interpretação (GIL, 2009, p. 5).

Outra percepção apresentam Bogdan e Biklen (1994), pois veem o estudo de caso como um detalhamento e aprofundamento de casos e fenômenos específicos. Buscando contextos e indivíduos “que possam ser objecto do estudo ou fontes de dados” (p. 89). Os estudos de caso:

Organizam e distribuem seu tempo, escolhem as pessoas que irão entrevistar e quais os aspectos a aprofundar. Podem pôr de parte algumas ideias e planos iniciais e desenvolver outros novos. À medida que vão conhecendo melhor o tema em estudo, os planos são modificados e as estratégias selecionadas (BOGDAN e BIKLEN, 1994, p. 89-90).

Leplat (2002) traz outra visão quando diz que “o caso é um objeto, um acontecimento, uma situação, constituindo uma *unidade de análise (unité d’analyse)*. Esta unidade é recortada da realidade e se inscreve, então, num contexto que não deve ser negligenciado⁴²” (p. 1). O autor esclarece que, “o estudo de caso como método de estudo foi objeto de múltiplas reflexões e utilizações pelas ciências humanas” (LEPLAT, 2002, p.1) [trad. nossa]⁴³.

O estudo de caso “como método” (*comme method*), é amplamente discutido por Leplat (2002) que traz alguns elementos gerais que o definem. Para esse autor, o caso é “um conjunto de dados empíricos”⁴⁴, os quais são observados e analisados dentro de realidades em que o mesmo está inserido. Por essa razão, as realidades ou contextos não devem ser extraídos dos dados, uma vez que estes darão forma ao caso estudado. Nesta visão, em um estudo de caso, contexto e realidades são partes integrantes de uma unidade de análise.

⁴² No original: “un cas est un objet, un événement, une situation constituant une unité d’analyse. Cette unité est découpée dans la réalité et s’inscrit donc dans un contexte qui ne doit pas être négligé” (LEPLAT, 2002, p. 1).

⁴³ No original: “l’étude de cas comme méthode a fait l’objet de multiples réflexions et usages dans les sciences humaines” (LEPLAT, 2002, p. 1).

⁴⁴ No original: “un ensemble de données empiriques” (BICHINDARITZ, 1995 *apud* LEPLAT, 2002, p. 1).

Conforme o autor, este tema foi referido por Hamel (1997) ao afirmar que:

[...] o estudo do caso consiste, então, em trazer um acontecimento para seu contexto e a considerá-lo sob este aspecto para ver como ele lá se manifesta e lá se desenvolve. Em outras palavras, trata-se por sua maneira de apreender como um contexto dá forma ao acontecimento que se quer abordar (p. 10) (LEPLAT, 2002, p. 2) [trad. nossa]⁴⁵.

Os casos apresentam um conjunto de singularidades, fatos únicos, inéditos. São situações localizadas em um contexto específico, trazendo à luz as singularidades dos fenômenos e como estas estão engrenadas entre si. Então, não se pode observar a música portátil, como um fato isolado de seu contexto, ela depende de uma série de ações individuais.

Referindo-se a uma palavra da moda, pode-se dizer que o caso é um acontecimento **situado**⁴⁶. Podemos considerar a noção de atividade como uma especificação daquela de caso. O contexto é, por sua vez, externo e interno. O primeiro é daqueles das condições externas nas quais se inscreve a atividade (condições físicas, técnicas, organizacionais, etc.). O segundo é definido pelas características do sujeito que determinam e dão sentido a sua atividade. Em particular, toda atividade toma lugar na história do sujeito que a produz. Esta história é definida por sua vez, pelo desenrolar temporal e observável do caso, mas, também pela maneira pela qual, ele é vivido e se insere na subjetividade do sujeito (LEPLAT, 2002, p. 2) [trad. nossa]⁴⁷.

Sabe-se que a realidade em que se vive, vista de forma mais ampla, também é formada por casos que fogem às regras de conhecimentos gerais. Sendo assim, surge o questionamento se é preciso ignorá-los ou não, se é necessário apreendê-los de uma maneira empírica ou se conhecê-los no seu núcleo e origem seria a decisão certa. As singularidades e especificidades somente serão possíveis captar se colocadas no contexto em que os casos se formaram e se desenvolveram. Nesse *habitat*, pode-se apreendê-los em seu âmago, origem e núcleo formador. Portanto, em relação ao estudo de casos, estes não podem ser considerados sob o ponto de vista de um estudo disciplinar único, baseado em regras e conhecimentos gerais, pois cada caso é classificado como um conjunto de situações diversificadas, em um contexto específico.

O estudo de caso, como o da atividade da escuta portátil, escapa a uma vista puramente disciplinar, pois o caso é uma confluência de determinantes múltiplas, que não surgem todas

⁴⁵ No original: “l’étude de cas consiste donc à rapporter un événement à son contexte et à le considérer sous cet aspect pour voir comment il s’y manifeste et s’y développe. En d’autres mots, il s’agit, par son moyen, de saisir comment un contexte donne acte à l’événement que l’on veut aborder” (LEPLAT, 2002, p. 2).

⁴⁶ Negrito no original (LEPLAT, 2002, p. 2).

⁴⁷ No original: “En se référant à un mot à la mode, on peut donc dire que le cas est un événement situé. On peut considérer la notion d’activité comme une spécification de celle de cas. Le contexte est à la fois externe et interne. Le premier est celui des conditions externes dans lesquelles s’inscrit l’activité (conditions physiques, techniques, organisationnelles, etc.). Le second est défini par les caractéristiques du sujet qui déterminent et donnent sens à son activité. En particulier, toute activité prend place dans l’histoire du sujet qui la produit. Cette histoire est définie à la fois par le déroulement temporel et observable du cas, mais aussi par la manière dont Il est vécu et s’insère dans la subjectivité du sujet” (LEPLAT, 2002, p. 2).

de um mesmo campo. As especialidades e as dificuldades de articulação entre elas rompem as estruturas de diferentes campos de conhecimento, pois o estudo do caso exige uma técnica aplicada a uma situação real, que conduz à interferência de vários domínios do saber.

Assim, devido à dificuldade e multiplicidade de fatores relacionados no estudo de um caso, a metodologia para sua análise deve ser múltipla. Conforme Leplat (2002), “a metodologia do estudo de caso sugere uma aproximação com aquela desenvolvida no estudo dos sistemas que se utiliza também da noção de triangulação” (p. 4) [trad. nossa]⁴⁸.

Autor mencionado por Leplat (2002), Le Moigne (1990), diz que “a definição de objeto se faz por triangulação: ela pondera uma definição funcional (o que o objeto faz), uma definição ontológica (o que o objeto é) e uma definição genética (o que o objeto torna-se)”⁴⁹ (p. 64). O pensamento de Le Moigne (1990, p. 65) refere “às três atitudes do modelizador – ou do observador, que sugerem o quadro no qual virá se inscrever a descrição do *objeto* a modelizar (o observado): estas três visões, a funcional, a orgânica e a histórica deverão se unir e se imbricar” (LEPLAT, 2002, p. 4) [trad. nossa]⁵⁰.

A partir dessas três visões, Leplat (2002) conclui: “O mesmo autor [Le Moigne] se refere também a ‘três visores’, a ‘três instrumentos de observação’, e ele observa igualmente que não se pode esquecer a ‘relação desse observador modelizante com o observado modelizado’. Esta interação sujeito-objeto não deve ser negligenciada no estudo do caso” (LEPLAT, 2002, p. 4) [trad. nossa]⁵¹.

2.1.2 Música portátil: o caso desta pesquisa

2.1.2.1 A singularidade do caso

A introdução das novas tecnologias portáteis é uma das características marcantes do desenvolvimento da audição de música. O uso de “objetos transportáveis” (*objets transportables*) – assim definidos por Thibaud (1992) – como o formato mp3 e outros modelos, contribuíram para consolidar as várias “maneiras de ouvir música”. Por trás dessa transformação na audição musical está a “requalificação do ambiente urbano” (*requalification de l’environnement urbain*) que, segundo Thibaud (1992), expressa “a evolução da função social da música na sociedade moderna, a evolução das técnicas de reprodução sonora e a evolução da esfera pública” (p. 28) [trad. nossa]⁵².

⁴⁸ No original: “La méthodologie de l’étude de cas suggère un rapprochement avec celle développée dans l’étude des systèmes qui fait aussi appel à la notion de triangulation” (LEPLAT, 2002, p. 4).

⁴⁹ No original: “la définition d’un objet se fait par triangulation: elle pondère une définition fonctionnelle (ce que l’objet fait), une définition ontologique (ce que l’objet est) et une définition génétique (ce que l’objet devient) (p. 64)” (LEPLAT, 2002, p. 4).

⁵⁰ No original: “trois attitudes du modélisateur - ou de l’observateur” qui suggèrent “le cadre dans lequel viendra s’inscrire la description de l’objet à modéliser (l’observé): ces trois visions, la fonctionnelle, l’organique et l’historique devront se joindre et s’imbriquer” (LEPLAT, 2002, p. 4).

⁵¹ No original: “Le même auteur parle aussi de ‘trois viseurs’, de ‘trois instruments d’observation’ et il note également qu’il ne faut pas oublier le ‘rapport de cet observateur modélisant avec l’observé modélisable’ (id.). Cette interaction sujet-objet ne doit pas être négligée dans l’étude de cas” (LEPLAT, 2002, p. 4).

⁵² No original: “l’évolution de la fonction sociale de la musique dans la société moderne, l’évolution des techniques de reproduction sonore et l’évolution de la sphère publique” (THIBAUD, 1992, p. 28).

A presença dos dispositivos portáteis na vida diária das pessoas e, muito intensamente, na vida dos jovens, é um fato já percebido. Assim sendo, a intenção deste estudo é compreender esse fenômeno e verificar como se estabelece a aprendizagem de música. Portanto, a escuta portátil e a aprendizagem de música tornam-se o “caso” desta pesquisa, tema que me proponho a examinar com o objetivo de descobrir o potencial educativo da escuta portátil.

O caso foi sendo elaborado a partir do momento em que observei a diferença entre escutar música com dispositivos portáteis e escutar parado na frente do computador. O computador aqui é tomado como referência importante de outro tipo de escuta dos jovens, visto que todos os entrevistados usam diariamente esta opção de escuta, enquanto estão teclando com os amigos em *sites* de mensagens instantâneas e nos *sites* de relacionamento.

Passeron e Revel (2005), ao tratarem sobre a “singularidade” que estaria por trás da criação do caso, explicam que:

A singularidade que ‘cria o caso’ então, tem na associação contraditória – ou ao menos, desconcertante – princípios ou dados de fato, quando eles se revelam capazes de desestabilizar a evidência perceptiva de um objeto, ou a consistência de uma convicção. Ela instaura a perplexidade do julgamento rompendo o fio da dedução ou da generalização e provoca assim, a reflexão, a bifurcação lógica, da ruptura de procedimentos ou uma mudança necessária do quadro de referência teórica sobre o caminho de uma conclusão (PASSERON e REVEL, 2005, p. 16) [trad. nossa]⁵³.

2.1.2.2 Tornar-se parte integrante do caso

Ao iniciar o trabalho de campo inseri-me como parte integrante do processo e não como um sujeito que observa o fenômeno de fora para dentro. Ao perceber que a escuta portátil está relacionada com os momentos vividos, foi necessário olhar para o entorno dos jovens e, com uma lupa imaginária, observar a família, a escola, as relações afetivas e o trabalho. Essas instâncias dão o suporte para afirmar que a escuta portátil só tem sentido a partir da conectividade entre fatos vividos e música. Para agregar todos os fatores que fazem parte da vida dos entrevistados, a expressão “catadora de objetos”⁵⁴ resume a minha postura metodológica: olhar e aproveitar todas as peças que fossem úteis à temática em questão, isto é, que ajudassem a explicar o contexto da escuta portátil.

⁵³ No original: “La singularité qui <fait cas> tient donc à l’association contradictoire – ou, à tout le moins, déconcertante – de principes ou de données de fait lorsqu’ils se révèlent capables de déstabiliser l’évidence perceptiva d’un objet ou la consistance d’une conviction. Elle instaure la perplexité du jugement encassant le fil de la déduction ou de la généralisation et provoque ainsi la réflexion, à la bifurcation logique, à la rupture de procédures ou au changement nécessaire du cadre de référence théorique sur le chemin d’une conclusion” (PASSERON; REVEL, 2005, p. 16).

⁵⁴ Catadora de objetos é uma denominação dada por mim mesma, inspirada nos antropólogos mencionados por Barros (2003) que ficam o dia inteiro escovando ossos em busca de vestígios de civilizações. Eu catava objetos em busca de vestígios que me ajudassem a entender a música portátil na vida dos jovens entrevistados. Stecanela (2010), logo após o prefácio de seu livro, cita Barros (2003) que faz referência aos arqueólogos escovadores de ossos (STECANELA, 2010, p. 10).

Apoiando-me em Barros (2003 *apud* Stecanela, 2010, p. 10), que se refere aos antropólogos como escavadores de ossos que buscam vestígios de civilizações antigas, é que me situei nesta pesquisa como “catadora de objetos”, procurando me apropriar de pertences dos jovens entrevistados, como revistas, CDs e DVDs e, principalmente, as *playlists* de músicas. Ou seja, era necessário reunir as informações de várias fontes, e esse elo se constituía na presença da música nesses objetos e a relação que os jovens estabeleciam com os mesmos. Meu papel era o de juntá-los, relacioná-los uns aos outros, e, posteriormente, situá-los em um contexto mais amplo, a fim de construir um campo empírico que desse respostas sobre o potencial educativo da escuta portátil.

Seguindo as orientações de Leplat (2002, p. 1), me mantive atenta ao contexto. Assim, nada deve “ser negligenciado” (*ne doit pas être négligé*). Antes de ser portátil, a música é manipulada em outras esferas: interesses musicais, relações interpessoais, formação de grupos sociais. A música torna-se portátil só depois de ser trabalhada no âmbito de cada uma das esferas. Nas considerações de Leplat, “podemos estudar um objeto com outros métodos que o da análise” (LEPLAT, 2002, p. 1) [trad. nossa]⁵⁵, e observá-lo em uma perspectiva mais geral do que o âmbito que o envolve. Assim, as técnicas de coleta de dados, deste estudo, não se resumiram às entrevistas e à análise das mesmas, conforme será detalhado no capítulo a seguir.

Além de descrever os procedimentos metodológicos do estudo, são pontuadas as relações afetivas, sedimentadas, em grande parte, em dois aspectos determinantes: 1) o tema de nossas conversas – a música portátil; 2) e uma comunicação “não-violenta”. Este último aspecto é enfatizado por Bourdieu (2007, p. 679), que chama a atenção para os bens culturais e linguísticos que estão dotados todos aqueles envolvidos numa relação de troca, como são as entrevistas. Para isso, evitei a utilização de uma linguagem acadêmica complexa, o que exigiu de minha parte uma adequação da linguagem oral e escrita, a fim de me apropriar do idioma particular, *capital linguístico*, da geração que é focada neste trabalho. Entender as expressões linguísticas, as gírias e os símbolos, sem deixar de lado minha formação acadêmica, foram, sem dúvida, meus maiores desafios.

2.2 INSERÇÃO NO CAMPO

Ao iniciar o trabalho de campo, não adotei a postura de pesquisador que sabe tudo, mas daquele que deseja conhecer e responder algumas pressuposições inicialmente estabelecidas.

⁵⁵ No original: “on peut étudier un objet avec d’autres méthodes que l’analyse” (LEPLAT, 2002, p. 1).

2.2.1 Sobre a coleta de dados

2.2.1.1 Fases da coleta

A coleta de dados constou de três fases distintas: contextualização, aprofundamento e encerramento. A primeira fase compôs-se de nove ações, a segunda fase, de nove ações, e a terceira, compreendeu oito ações. Segue abaixo o quadro de detalhamento:

1ª fase/Contextualização Dezembro/2009 a Junho/2010	2ª fase/Aprofundamento Agosto/2010 a dezembro/2010	3ª fase/Encerramento Janeiro/2011 a junho/2011
1) convite para participar	1) reinício das entrevistas	1) reinício das entrevistas presenciais
2) agendamento das entrevistas	2) ingresso de novos participantes	2) trocas de mensagens via sites de relacionamento
3) a primeira entrevista presencial com amostragem do <i>power-point</i> da pesquisa	3) agendamento das entrevistas presenciais	3) agendamento para a circulação do mp4 entre os entrevistados
4) entrevista presencial	4) trocas de mensagens via <i>sites</i> de relacionamento	4) transcrição das entrevistas
5) trocas de mensagens via <i>sites</i> de relacionamento	5) ingresso de um mp4 para os participantes montarem a <i>playlist</i> das músicas citadas nas suas entrevistas	5) envio por e-mail das entrevistas aos respectivos jovens
6) a transcrição das entrevistas	6) agendamento para a circulação do mp4 entre os entrevistados	6) revisão de literatura
7) envio, por e-mail, das entrevistas aos respectivos jovens	7) transcrição de entrevistas presenciais	7) categorização dos dados
8) montagem da <i>playlist</i> de músicas citadas nas entrevistas	8) categorização dos dados	8) análise final dos dados
9) análise parcial dos dados	9) análise parcial dos dados	

Quadro 1: Detalhamento das fases da coleta de dados.

2.2.1.2 Quem são os jovens participantes

González Rey (2005) destaca a importância dos “sujeitos do processo de pesquisa, tanto o pesquisador como os participantes, o que envolve a adesão à pesquisa como decisão pessoal” (p. 83). O autor considera que, por trás dessa adesão deverá haver o “interesse pessoal”. Ao construir

o “cenário” de investigação, o pesquisador qualitativo apresentará aos sujeitos interessados, as intenções de pesquisa, buscando com isso, obter a subjetividade necessária dos participantes.

Como já foi dito acima, participaram da pesquisa nove jovens convidados, com idades entre 14 e 20 anos. Dois critérios foram usados para a seleção de participantes. O primeiro critério era querer participar da pesquisa; o segundo critério, o jovem deveria ser ouvinte assíduo de música via fones de ouvido. Em relação ao primeiro critério, remeto-me a Gil (2009), quando levanta a questão sobre as razões que “motivam as pessoas a participar das entrevistas” (p. 65). Para o autor, a troca de informações não acontece gratuitamente. Ele acredita que “toda a relação social é uma relação de troca”, dessa forma, ao propor um tema, este pode ser a porta de entrada para discussões prazerosas, e, ao escolher por este estudo – a música portátil e suas implicações na aprendizagem – unem-se elementos de pertencimento comuns, que, para o pesquisador e para o pesquisado, estão no centro das discussões. O tema deste trabalho gerou expectativa nos jovens, uma vez que, iriam falar sobre um objeto de seu cotidiano, que contribui numa relação singular com a música portátil. Relação esta que determina uma série de conexões entre a música e os jovens com seus interesses, expectativas e a compreensão do que escutam diariamente.

As primeiras tentativas para encontrar jovens que pudessem participar deste estudo começaram por observar o condomínio onde resido. Outro modo, foi por adesão espontânea dos jovens que mostraram interesse em colaborar com a pesquisa. Ao utilizar as dependências de circulação social do prédio, percebia que os jovens, ali residentes, usavam com frequência seus fones de ouvido. Nesses momentos conversávamos sobre o meu tema de pesquisa.

O assunto foi bem recebido pelos jovens, que foram aos poucos apresentando amigos e colegas, configurando o efeito “bola de neve”. O quadro 3 sintetiza as informações sobre os jovens participantes, por ordem de adesão no período de 2009 a 2010.

Sílvia D. (mãe de Paula)	Apresentou Febehco (colega de trabalho de Sílvia D)	
Febehco	Apresentou Bruno (amigo)	
Paula	Convidada por mim	Apresentou Lucas
Júlia	Convidada por mim	Apresentou Roberta e Paola (colegas de escola)
Luiza	Convidada por mim	
Fernanda	Convidada por mim	

Quadro 3: Adesões dos jovens.

Os nove jovens que participam da pesquisa foram: Febehco, Luiza, Júlia, Bruno, Paula, Lucas, Roberta, Paola e Fernanda. Dos nove jovens convidados apenas dois, Febehco e Bruno, não me conheciam pessoalmente.

	Nome ¹	Idade ²	Escolarização ³	Ocupação Profissional
1	Febehco	17	Ensino médio – cursando	Estudante <i>Rapper</i>
2	Luiza	17	Ensino médio – cursando	Estudante e trabalha no setor de vendas em um frigorífico
3	Júlia	14	Ensino médio – completo	
4	Bruno	20	Supletivo 2º grau – cursando	Estudante <i>Rapper</i>
5	Paula	18	Ensino superior – cursando	Estudante
6	Lucas	17	Ensino superior – cursando	Estudante
7	Roberta	17	Ensino médio – cursando	Estudante
8	Paola	16	Ensino médio – cursando	Estudante
9	Fernanda	17	Ensino médio – cursando	Estudante

Quadro 4: Jovens participantes do estudo. ¹Foram mantidos os nomes reais dos participantes sem os sobrenomes em combinações prévias com os mesmos. ² As idades dos entrevistados referem-se àquelas quando se iniciaram as entrevistas. ³ A escolarização dos jovens diz respeito àquelas quando se iniciaram as entrevistas.

Foram mantidos os nomes reais, mas a única exceção é Febehco que preferiu seu nome artístico. Entre os nove jovens, Lucas foi o que participou apenas da primeira fase da pesquisa. As idades, escolarização e ocupação profissional referem-se à época do início das entrevistas, sendo que no decorrer da coleta de dados estes itens foram se modificando.

2.2.1.3 Técnicas utilizadas para a coleta de dados

A coleta de dados na pesquisa qualitativa abrange uma ampla variedade de instrumentos que possibilitam armazenar fatos e evidências a respeito do assunto. Assim, deter-se em um ou dois itens de coleta, seria desconsiderar um universo maior de possibilidades. Para Bogdan e Biklen (1994), na coleta de dados e nas “actividades de pesquisa”, as ações do pesquisador são centralizadas para “terrenos, sujeitos, materiais, assuntos e temas” (p. 90). A pesquisa qualitativa, portanto, faculta ao pesquisador maleabilidade na procura das melhores ferramentas interpretativas, adequadas ao seu trabalho.

Os procedimentos e as ferramentas adotadas neste estudo, para a coleta e interpretação de dados, distanciam-se da rigidez metodológica, procedimento não compatível com o do pesquisador qualitativo:

Havendo a necessidade de que novas ferramentas ou técnicas sejam inventadas ou reunidas, assim o pesquisador o fará. As opções de práticas interpretativas

a serem empregadas não são necessariamente definidas com antecedência. A ‘escolha das práticas da pesquisa dependem das perguntas que são feitas, e as perguntas dependem de seu contexto’ [Nelson et al.. 1992: 2], do que está disponível no contexto e do que o pesquisador pode fazer naquele cenário (DENZIN e LINCOLN, 2006, p. 18).

Para esta pesquisa foram utilizadas como ferramentas de coletas de dados: entrevistas presenciais, *site* de mensagens instantâneas, *site* de relacionamento, *e-mail*, gravações e observações.

Entrevistas presenciais	<i>Site</i> de mensagens instantâneas	<i>Site</i> de relacionamento	e-mail	Gravações	Observações
Semi-estruturadas	<i>Messenger</i> <i>MSN</i> ⁴	<i>Orkut</i>	Envio de mensagens	Imagens Áudio <i>Playlist</i>	Shows de Febecco e Bruno Vídeos da dupla vinculados no <i>youtube</i>

Quadro 2: Ferramentas de coleta de dados. ⁴A Rede Microsoft de Serviços criou um portal de mensagens instantâneas denominado de *MSN* (*Microsoft Service Network*).

Além das ferramentas mencionadas, este estudo utilizou outros recursos técnicos que contribuíram na coleta de dados. Durante o trabalho de campo, me propus a formar uma *playlist* das músicas mais citadas pelos jovens participantes. Para isso, adotei dois recursos: *site* de mensagens instantâneas e um mp4. O segundo foi mais utilizado entre os entrevistados, considerando a facilidade de manuseio e a intimidade dos jovens com o dispositivo e será detalhado no capítulo 2.2.1.5.

Para a coleta de dados, como já mencionado, utilizei como técnica as entrevistas presenciais e trocas de mensagens virtuais utilizando o *MSN* e *Orkut*⁵⁶, documentos impressos, audiovisuais, bem como, os diários de campo feitos ao longo das atividades.

Ao final do trabalho de campo foi possível somar vinte e três entrevistas presenciais; nove trocas de mensagem por *MSN*; cinquenta e uma trocas de mensagem por *Orkut* e uma mensagem por *e-mail*.

Todas as entrevistas presenciais eram agendadas de acordo com as disponibilidades de hora, dia e local. Desenvolvi uma tabela de agendamento das entrevistas presenciais, constando os nomes dos entrevistados e os dias da semana (Anexo 4). Ficou estabelecido que novas entrevistas só seriam agendadas, após a transcrição da entrevista anterior, pois poderiam surgir dados que talvez pudessem estar presentes nas próximas entrevistas.

⁵⁶ Foi aberta uma página especialmente para a pesquisa, sendo que os únicos a terem acesso eram os jovens participantes.

Nome	Dia da entrevista	Entrevista	Tempo	Troca de mensagens	Local
Febehco	15/12/2009	Presencial	02:00:00		Casa de Febehco-Porto Alegre
	22/12/2009	Presencial	00:53:49		Trabalho de Febehco-Porto Alegre
	13/03/2010	Presencial	00:23:15		Casa de Febehco
	17/03/2010	Presencial	66:19:00		Casa de Febehco
	07/04/2010	Presencial	01:15:00		Casa de Febehco
	10/05/2010	Presencial	03:00:00		Casa de Febehco
	30/08/2010			Virtual	Orkut
	14/09/2010		00:37:27	Virtual	Messenger/MSN
	10/09/2010	Presencial	01:06:00		Casa de Febehco
	17/09/2010		00:33:03	Virtual	Messenger/MSN
	06/10/2010			Virtual	Orkut
	07/10/2010			Virtual	Orkut
	10/10/2010			Virtual	Orkut
	20/10/2010	Presencial	00:51:66		Casa de Febehco
	11/11/2010	Presencial	02:23:00		Casa de Febehco
	01/12/2010		02:15:27	Virtual	Messenger/MSN
	18/12/2010			Virtual	Orkut
	21/12/2010	Presencial	00:55:00		Casa de Febehco
	08/02/2011			Virtual	Orkut
	14/03/2011			Virtual	Orkut
	27/04/2011			Virtual	Orkut
Luiza	22/12/2009			e-mail	Internet
	15/01/2010	Presencial	00:52:33		Casa de Luiza-Itajaí
	11/03/2010			Virtual	Messenger/MSN
	28/08/2010			Virtual	Orkut
	11/08/2010			Virtual	Orkut
	01/08/2010			Virtual	Orkut
	09/09/2010			Virtual	Orkut
	11/09/2010			Virtual	Orkut
	13/09/2010			Virtual	Orkut
	07/10/2010			Virtual	Orkut
	23/10/2010			Virtual	Orkut
	26/10/2010			Virtual	Orkut
	14/03/2011			Virtual	Orkut
	27/04/2011			Virtual	Orkut
Júlia	08/03/2010	Presencial	74:52:00		Casa de Júlia-Porto Alegre
	04/2010	Presencial	58:48:00		Casa de Júlia-Porto Alegre
	09/09/2010			Virtual	Orkut
	14/09/2010			Virtual	Orkut
	19/10/2010	Presencial	00:51:12		Casa de Júlia-Porto Alegre
	26/10/2010			Virtual	Orkut
	08/02/2011			Virtual	Orkut
	14/03/2011			Virtual	Orkut
	27/04/2011			Virtual	Orkut

Nome	Dia da Entrevista	Entrevista	Tempo	Troca de Mensagens	Local
Bruno	13/3/2010	Presencial	00:23:15		Casa de Febehco
	17/03/2010	Presencial	66:19:00		Casa de Febehco
	22/06/2010			Virtual	<i>Orkut</i>
	09/09/2010			Virtual	<i>Orkut</i>
	11/09/1010			Virtual	<i>Orkut</i>
	14/09/1010			Virtual	<i>Orkut</i>
	16/09/2010			Virtual	<i>Orkut</i>
	20/10/2010	Presencial	00:51:66		Casa de Febehco
	11/11/2010	Presencial	02:23:00		Casa de Febehco
	29/11/2010			Virtual	<i>Orkut</i>
Paula	10/03/2011			Virtual	<i>Orkut</i>
	27/04/2011			Virtual	<i>Orkut</i>
	08/10/2010	Presencial	00:59:20		Salão de festas do edifício- Porto Alegre
	14/09/2010		01:24:24	Virtual	<i>Messenger/MSN</i>
	26/10/2010			Virtual	<i>Orkut</i>
	01/12/2010		01:10:48	Virtual	<i>Messenger/MSN</i>
	31/01/2011		00:10:00	Virtual	<i>Messenger/MSN</i>
	14/03/2011			Virtual	<i>Orkut</i>
Lucas	27/04/2011			Virtual	<i>Orkut</i>
	08/10/2010	Presencial	00:59:20		Salão de festas do edifício- Porto Alegre
	09/09/2010			Virtual	<i>Orkut</i>
	30/11/2010				<i>Orkut</i>
	Roberta	19/10/2010	Presencial	00:51:12	
09/09/2010				Virtual	<i>Orkut</i>
11/11/2010				Virtual	<i>Orkut</i>
30/11/2011			00:02:07	Virtual	<i>Messenger/MSN</i>
01/12/2010			01:04:34	Virtual	<i>Messenger/MSN</i>
14/03/2011				Virtual	<i>Orkut</i>
27/04/2011				Virtual	<i>Orkut</i>
Paola	12/05/2011			Virtual	<i>Orkut</i>
	19/10/2010	Presencial	00:51:12		Casa de Júlia-Porto Alegre
	07/10/2010			Virtual	<i>Orkut</i>
	26/10/2010			Virtual	<i>Orkut</i>
	18/11/2010			Virtual	<i>Orkut</i>
	14/03/2011			Virtual	<i>Orkut</i>
Fernanda	27/04/2011			Virtual	<i>Orkut</i>
	27/10/2010	Presencial	00:45:00		Casa de Fernanda-Porto Alegre
	29/04/2011			Virtual	<i>Orkut</i>

Quadro 5: Detalhamento das entrevistas e trocas de mensagens por *MSN* e *Orkut*.

2.2.1.4 Sobre as entrevistas

A entrevista se torna uma das ferramentas que auxilia o pesquisador qualitativo a compreender e aprofundar o fenômeno estudado, apropriando-se de informações que dizem respeito ao modo como as pessoas vivem, suas crenças e como presenciam determinados fenômenos.

Para Denzin e Lincoln (2000a), a entrevista é uma conversa, na qual impera a arte de fazer questionamentos e ouvir. Além disso, devido à forte crença da sociedade no seu poder e geração de informações úteis, “a entrevista se tornou uma parte indubitável da nossa mediada cultura de massa” (p. 633).

Justamente por sua eficácia, as entrevistas vêm sendo amplamente aplicadas aos estudos de caso, tanto que alguns autores como Gil (2009) acreditam que “seria muito difícil, portanto, imaginar um estudo de caso que tivesse sido realizado sem o concurso de entrevistas” (p. 63). Poupart (2008) levanta “dois argumentos de ordem metodológica”, empregados para justificar o uso das entrevistas:

O primeiro, é válido igualmente para a entrevista estruturada, é o de que a entrevista de tipo qualitativo constituiria um meio eficaz para, apesar de toda a ambigüidade (*sic*) da expressão, “colocar informações” sobre as estruturas e o funcionamento de um grupo, uma instituição, ou, mais globalmente, uma formação social determinada (POUPART, 2008, p. 222).

O segundo argumento que justifica o uso das entrevistas, na abordagem qualitativa, segundo Poupart (2008), diz respeito “à eficácia deste método, quando se trata de dar conta do ponto de vista dos atores” (p. 223). Para Poupart (2008):

O entrevistado é visto como um informante-chave, capaz precisamente de ‘informar’ não só sobre suas próprias práticas e suas próprias maneiras de pensar, mas também – na medida em que ele é considerado como “representativo” de seu grupo ou de uma fração dele – sobre os diversos componentes de sua sociedade e sobre seus diferentes meios de pertencimento (POUPART, 2008, p. 222).

Leite (2008, p.104) acrescenta que “a entrevista não é apenas conversa sistemática, precisa, com objetivos predeterminados. É um diálogo orientado por um objetivo definido: recolher, através de interrogatório do informante, dados à pesquisa”. Para ele, o objetivo central da utilização de entrevistas é a “obtenção de informações do entrevistado” (LEITE, 2008, p.105) sobre temas, “assuntos ou problemas” estudados.

a) Entrevistas semiestruturadas

Para esta pesquisa adotei entrevistas flexíveis, uma vez que questões importantes, não previstas *a priori*, foram emergindo dos dados, durante os depoimentos dos entrevistados, sendo incorporadas no roteiro básico. Desde os primeiros contatos, os dados foram obtidos de forma acessível e as informações, aos poucos, ajudaram na construção das questões de pesquisa.

Destaco especificamente, um tema – a música da hora – , que não havia sido pensado, mas que adicionou conceitos sobre “a música da hora” e evidenciou posicionamentos dos entrevistados. Dessa forma, nem todas as músicas propostas pela mídia são incorporadas e acrescentadas nos dispositivos portáteis.

Ao adotar entrevistas mais flexíveis, o entrevistador propõe outros rumos ao assunto sem desconsiderar, no entanto, os dados emergidos das conversas. Para Leite: “A entrevista não-estruturada, despadronizada, dá ao entrevistador liberdade para desenvolver cada situação em qualquer direção que considere adequada, conforme o assunto focado” (LEITE, 2008, p. 106).

b) Roteiros

A intenção, neste capítulo, é mostrar de que forma as várias leituras contribuíram efetivamente para definir o foco da investigação e a construção dos roteiros de todas as entrevistas da pesquisa.

Os roteiros das entrevistas começaram a ser elaborados após alguns meses de revisão bibliográfica. Foram selecionados artigos de jornais, artigos científicos com divulgação em periódicos e na internet, assim como livros específicos em que a música portátil e o uso dos fones de ouvido vinham se tornando assuntos de investigação científica. As novas referências teóricas, além de esboçar novas questões que contemplassem o objeto de estudo, foram direcionando minhas reflexões.

Leite (2008) afirma ainda que a entrevista “é uma técnica que explora mais profundamente uma questão, embora exija maior capacitação de quem entrevista, criatividade e poder de seleção em relação aos rumos que deve escolher na continuidade da mesma” (LEITE, 2008, p. 106). Outro aspecto levantado por Leite (2008, p. 107), em relação às entrevistas, diz respeito à preparação das mesmas, no sentido de requerer do entrevistador “planejamento” e “objetivo” definido. Esse teórico também observa que por trás das entrevistas existem objetivos específicos que o pesquisador deverá levar em conta na obtenção dos dados advindos do entrevistado. Assim, evidencia seis tipos de objetivos: “1) Averiguação dos fatos; 2) Determinação das opiniões sobre os “fatos”; 3) Determinação de sentimentos; 4) Descobertas de planos de ação; 5) Conduta atual ou do passado; 6) Motivo consciente para opiniões, sentimentos, sistemas ou condutas” (LEITE, 2008, p. 105).

O autor alerta para outros pontos da preparação das entrevistas, um deles refere-se ao “grau de familiaridade com o assunto” de parte do informante. Durante as sessões de entrevistas, este “grau de familiaridade” com o tema estabeleceu o tempo de duração das sessões, sendo impossível fixar o seu término, uma vez que música portátil, dispositivos portáteis e *playlists* são temáticas dominadas pelos jovens. Mesmo que minhas leituras anteriores sobre estes assuntos fossem definindo o roteiro de questões, durante as entrevistas inúmeros aspectos surgiam e, de certa forma, iam ao encontro do assunto estudado.

Ao escrever sobre a importância da leitura para a pesquisa, Leite (2008, p. 75) chama atenção para “quatro tipos mais importantes de leituras”: a de passatempo ou entretenimento, a informativa, a cultural e a científica. Mesmo ao desenvolver um estudo científico, a leitura de passatempo não é totalmente descartada, uma vez que, a partir dela, é possível “ampliar seus conhecimentos em determinado ramo da cultura do saber”. As leituras mais utilizadas neste

estudo foram: as leituras informativas, de conhecimento geral e a leitura de pesquisa científica e tecnológica, buscadas em *sites* de divulgação de artigos acadêmicos nacionais e internacionais.

Ao fazer a leitura da obra de Williams (2007), fui buscar questões específicas em relação à aprendizagem, uma meta constante na educação musical. Em sua pesquisa de doutorado em etnomusicologia, o autor esclareceu que não era possível aprofundar questões referentes à aprendizagem, e, em especial a de música, uma vez que seu estudo não pretendia focar esse viés. Na análise de seus dados empíricos, emergiam a importância da música portátil para a aprendizagem, embora esse não fosse o foco central de sua pesquisa.

A elaboração dos roteiros aconteceu em dois momentos: 1) a partir das leituras teóricas e 2) através das entrevistas que estavam em andamento.

Era temerário aprofundar assuntos, num roteiro de entrevista, que não fazem parte da educação musical. Assim, a surdez precoce causada por fones de ouvido é tema que deve ser discutido fundamentalmente pela área da saúde. Em um evento acadêmico, em que apresentei parte desta minha pesquisa, fui questionada por um professor de música a respeito do volume alto com que os jovens escutam música, e se essa questão estava contemplada no estudo. Uma das decisões, então, foi abandonar radicalmente assuntos distantes da área e buscar maior conexão com as questões referentes ao tema. O volume alto só seria abordado, se representasse alguma tentativa dos jovens para melhor perceber sutilezas dentro da estrutura da música. Escutar música com volume alto e escutar música com fones de ouvido, para perceber sutilezas, tem diferença. Quando questionados sobre isso, não houve referência, por parte dos participantes, de que escutar alto ajuda a perceber nuances da música. Alguns jovens nem sequer sabiam os motivos que levavam seus amigos e colegas de escola a escutar música com volume alto. Foi importante, ao organizar roteiros das entrevistas, que as perguntas estivessem extremamente ligadas à questão central de pesquisa.

c) Os cenários das entrevistas

González Rey (2005) esclarece que o pesquisador insere-se no “campo de pesquisa”, considerando os elementos constitutivos do fenômeno analisado. O autor foca para a importância do “cenário da pesquisa”, esclarecendo que “sem essa condição o pesquisador não terá ideia de como aproximar-se dos sujeitos que ele deseja pesquisar, podendo dificultar assim a interação do grupo” (p. 86).

Os locais das entrevistas foram combinados previamente. A maioria dos jovens optou por realizá-las em suas residências. Apenas Paula e Lucas escolheram o salão de festas do prédio em que moram para a primeira entrevista, porque Paula também é moradora, assim como Júlia e Fernanda. Entre todos os espaços escolhidos para as entrevistas, o salão de festas tornou-se evasivo, amplo demais e dificultou uma maior aproximação durante a conversa. Por ser próximo a uma avenida de grande circulação, o salão era barulhento e possuía um eco que dificultava o entendimento de algumas falas de Paula e Lucas. Durante a transcrição da entrevista ficou evidente a dificuldade de entender o que havia sido dito.

Paola e Roberta, realizaram suas entrevistas na casa de Júlia, após negociação. Dois fatores contribuíram para que a casa de Júlia se tornasse uma espécie de “QG”, quartel general, das entrevistas com as três jovens. Primeiro, as meninas são colegas de ensino médio e habitualmente fazem trabalhos escolares na casa de Júlia. Segundo, as mães permitiram que as jovens fossem até a casa de Júlia para a realização das entrevistas. Por conhecerem os pais de Júlia, isto se tornou um ponto forte para a aproximação.

Os dispositivos portáteis dos jovens aparecem manipulados de formas diferenciadas, independente do local escolhido para as entrevistas. Na sala da casa de Júlia, o dispositivo portátil parece ser o centro de tudo, desconectado de fios e caixas de som, sua *playlist* entra mais rapidamente na conversa e é manipulada a todo o momento.

As entrevistas com Febehco e Bruno aconteceram no quarto de Febehco. Foi um dos lugares mais surpreendentes pelos quais passei. Ele guarda uma série de detalhes que, aos poucos, vão se revelando, adquirindo significados para seus ocupantes, usuários, porque Bruno também ocupa este espaço. Descobri, ao longo de doze meses, que o local não somente é ocupado, no sentido de habitar por algumas horas, mas que vai além da ocupação física: o quarto é um espaço pedagógico, em que cada objeto se torna parte integrante do contexto, todos os utensílios têm seu lugar e nada é por acaso. Foi, então, nesse ambiente e nesse período que presenciei o nascimento de músicas inéditas, a construção de novos *mixtapes*⁵⁷.

Um registro de meu diário de campo descreve como os jovens fazem do seu quarto um espaço de socialização, produção de conhecimento e *link* para o mundo exterior, como é o caso de Febehco:

Diário de Campo, 15 de dezembro, terça-feira, 2009.

Logo no primeiro dia de contato com Febehco, já tive a oportunidade de ser introduzida no seu *santuário*, expressão utilizada por ele. Segundo suas declarações por *site* de relacionamento, a falta de grana não permite que o deixe do jeito que gostaria, mas o considera como *processo final de criação de qualquer música*. Para ele, seu quarto é o processo final. Ao longo das entrevistas notei que o seu quarto também se torna público, devido à circulação dos amigos. O pessoal se reúne ali para escutar e compor *rap*, além de ver vídeos de cantores. Este espaço é destinado quase que exclusivamente para as relações com a música, embora tenha também momentos de “meditação meio longe do computador”, confidenciou-me num dos tantos recados pelo *site* de relacionamento em 18/11/2010.

Na primeira entrevista, há um ano, observei a disposição dos móveis. Um teclado estava colocado sobre um móvel de madeira. Febehco declarou que gostaria de se dedicar mais ao teclado. Ao lado estava uma estante em madeira onde se acomodavam o computador, a impressora e *wooffer*⁵⁸ ao lado. É uma preferência de Febehco contar com sons graves quando escuta música, por isso, investe em *wooffer* de boa qualidade. O monitor de 22 polegadas apresenta na

⁵⁷ Coletânea de várias músicas de autoria, compostas a partir de alguns trechos de músicas já gravadas. Os *mixtapes* são idealizados e organizados por DJs e usados no movimento *hip hop*.

⁵⁸ *Wooffer*: É um auto-falante usado para reproduzir frequências graves e médias.

área de trabalho um grafite retirado do Google como papel de parede. Ao lado estão as pequenas caixas de som conectadas ao mp3 que apresenta bases e *raps*. Ao conectar o mp3 às caixas, o som passa a ser amplificado. Em alguns momentos Febehco cantou *raps* de sua autoria, lendo a letra no monitor e escutando simultaneamente a base que vinha do mp3 conectado às caixas de som. Os grandes fones de ouvido e o caderno com as rimas estão em meio a este aparato de fios, caixas de som e *wooffer*.

Durante os anos de 2009 e 2010, período em que frequentei o *santuário* de Febehco, raramente vi algum caderno com conteúdos da escola, mas vi caderno com páginas e páginas de letras de *raps* de sua autoria. Letras que estavam sendo buriladas ou letras inéditas que iam nascendo ao longo dos anos que marcaram a coleta de dados. Três vezes fui recebida com *clip* de algum *rapper* preferido. A escuta era feita diretamente do *youtube*. Enquanto se vê o *clip*, Febehco vai desenvolvendo uma explicação didática de cada música e de como seus artistas fundamentam suas carreiras.

Falar sobre música geralmente era por iniciativa de Febehco. Deixava-o livre para falar à vontade, apenas não deixava fugir muito, assim, eu poderia construir novas perguntas a partir do que ele me demonstrava. Febehco geralmente fala mais do que eu. Claro, ele é o entrevistado. Quando eu chegava para mais uma entrevista, a minha cadeira já estava pronta em seu lugar. Febehco optava em deixá-las de frente para a sua cadeira. Ele sentava na frente do computador, mesmo porque, durante o tempo da entrevista, precisava acessar muitas vezes *playlist* do mp3.

Além de cama, ropeiro, cadeira e televisão, o quarto parece como um estúdio pessoal. Tudo o que é necessário para as longas horas de editoração de um *rap* aparece no computador. Febehco usa um programa utilizado no trabalho minucioso de editoração de suas músicas. Humilde, ele esclarece que usa o *Audacity*⁵⁹ na tarefa de editar, por não ser complexo, além de ser um programa gratuito, que apresenta *bons resultados*.

A televisão, disposta aos pés da cama de solteiro, parece estar sem função alguma em comparação com o computador e o mp3, conectados entre si, responsáveis pela sonorização do ambiente quase que na maior parte do tempo. Mesmo assim, Febehco assiste quando pode filmes até altas horas. Tendo compromissos com o ensino médio e a preparação para concursos públicos, a rotina de algumas atividades foi alterada, inclusive assistir televisão até mais tarde.

Quando Bruno chega para a entrevista larga o *skate* no chão, cumprimenta o amigo e vai se acomodando pela cama de Febehco, utilizando a parede como encosto. Ali permanece até a entrevista finalizar. Observa com o olhar, enquanto o amigo fala. Aos poucos, vão respondendo cada uma das perguntas destinadas à entrevista.

O quarto de Febehco parecia um mundo a parte. Um local que passava a ideia de ser separado da casa, talvez pela importância que representa para seu ocupante e demais

⁵⁹ *Audacity*: É um software livre para editoração digital de áudio. Disponível em: <http://audacity.sourceforge.net/>. Acesso em: 22/12/2011.

convidados que ali circulam em torno da música. Ao definir o seu espaço privado, Febehco diz que nele acontece o “processo final de criação de qualquer música” de sua autoria (Febehco, 2010, p. 8).

A cada entrevista, era um cenário diferente que eu precisava me adaptar. As diferenças apareciam em dois aspectos: os locais – sala de visitas, cozinha e quarto – e a forma como os dispositivos portáteis, objeto deste estudo, eram integrados à conversa. Nunca deixados de lado, eles se tornavam o centro de nossas atenções. Sem eles na mão, era difícil falar sobre *playlist* e todo o contexto que envolvia os jovens e a música portátil. Em muitos momentos das entrevistas eu ouvia *peráí, deixa ver... hum... achei, tá'qui a música que te falei*. Os dispositivos não estavam distantes das nossas conversas. Se a entrevista acontecia na sala, os dispositivos portáteis estavam em cima da mesa de jantar. Se a conversa acontecia no quarto, o dispositivo estava conectado às caixas de som do computador.

Para os meus entrevistados, mais do que falar sobre a música portátil, era ouvir e mostrar o que estava dentro do dispositivo, que deveria estar ao alcance da mão. Seria incompreensível de minha parte, se nós mantivéssemos os equipamentos desligados, longe de exemplos sonoros que significariam mais do que parágrafos de transcrição. Entrevistar jovens significa estar atento aos seus símbolos.

Como as entrevistas foram feitas

a) Entrevistas presenciais

Todas as entrevistas com os jovens menores de idade foram realizadas com o consentimento dos pais.

Para iniciar as entrevistas, foi apresentado o *power-point* da pesquisa (Anexo 1), onde explicava os procedimentos que deveriam ser usados. O *power-point* preparado especialmente para os encontros iniciais, constava de onze *slides*: Título da pesquisa, imagens de jovens com fones de ouvidos⁶⁰; a audição portátil na vida dos jovens, questão central, subquestões, objetivos específicos, justificativas para a realização da pesquisa e a metodologia de coleta de dados. Sobre o *power-point*, vários foram os momentos em que os jovens responderam de imediato as subquestões e objetivos específicos, sendo importante manter o gravador ligado. Esses momentos marcaram o início de nossas conversas, não havendo interrupção nas falas dos entrevistados. Foi explicado aos jovens sobre a necessidade do gravador e da filmadora. Todos aceitaram o uso destes equipamentos, pois entenderam que eu não poderia contar unicamente com a memória, o que certamente comprometeria os depoimentos e a utilização destes no documento final. Ao explicar sobre a utilização dos depoimentos orais, esclarecia aos

⁶⁰ As imagens utilizadas no *power-point* foram retiradas do acervo pessoal sobre audição musical portátil via fones de ouvido.

jovens a importância da Carta de Cessão de Direitos (Anexo 2), uma vez que iria necessitar dos depoimentos que seriam transcritos, a fim de montar o corpo empírico.

As filmagens foram realizadas e editadas, seguindo o mesmo conjunto dos dados. Assim, as perguntas iniciais estruturaram as primeiras categorias na análise parcial dos dados.

As entrevistas presenciais com os jovens foram acontecimentos marcantes. Destaco a facilidade de comunicação estabelecida entre nós. Febehco e Bruno falavam por mais de três horas. Júlia, aparentando ser introspectiva, em suas entrevistas presenciais, manteve uma média de uma hora e quinze minutos. Paola e Roberta falaram por duas horas na única entrevista mesmo com a presença do gravador e da filmadora, fato que não gerou constrangimentos.

Nas entrevistas presenciais com Júlia, Paola e Roberta houve um misto entre seriedade e descontração, representadas pelas risadas entre uma pergunta e outra. Em algumas questões mais complexas, Paola levantava a mão direita pedindo – posso responder essa? Isso já era motivo para o espaço ser invadido por gargalhadas, pois lembravam que Paola na escola também tinha esse comportamento.

Apesar de um ambiente alegre, as perguntas foram respondidas e refletidas com profundidade. Numa entrevista em que questionei sobre – *qual a diferença entre escutar música com fones ou sem fones*, o grau de comprometimento de Júlia, Paola e Roberta foi tão envolvente, que me senti como em um fórum de discussões. Os depoimentos das três meninas remetem à ideia sobre a importância de uma escuta mais técnica, a fim de que se perceba os elementos estruturais da música. Os pontos de vista das jovens levou à reflexão sobre o modo como os fones contribuem, ou não, para uma escuta musical atenta, ou qual a participação desses objetos na escuta musical portátil.

Nas entrevistas presenciais, deixava espaço para os jovens falarem sobre aspectos que lhes fossem relevantes, como o tipo de ouvintes que se consideravam, seus mp3s, suas *playlists* e suas batidas: “deixa eu pensar um pouco sobre a questão da batida...” (Febehco, 2009, p. 12). Nada era esgotado, nem definitivo e algumas perguntas perseguiram os jovens por meses: “vou pensar sobre essa questão... refletir bastante” (Paula, 2010, p. 15). Muitas questões voltavam para as entrevistas após semanas e meses de reflexões. Os próprios entrevistados sentiam necessidade de falar um pouco mais sobre a música portátil, e isso não poderia ser feito com apenas uma pergunta. Era preciso compreender e montar o contexto diário do jovem, para só então, entender a música portátil.

b) As entrevistas presenciais e outros acontecimentos

Entrevistar em casa oportuniza o conhecimento do contexto em que vive o jovem. Porém é preciso estar atento para aspectos que podem alterar o rumo do encontro. O tempo real da conversa pode não corresponder ao tempo em que o pesquisador se encontra na casa do entrevistado, pois está na dependência de acontecimentos como interrupções para atender a porta, o telefone residencial, celular e receber amigos. Assim, o corte do raciocínio e da fala

trouxe obstáculos para a retomada de algumas respostas, e o jovem passava a simplificar o restante da ideia.

Não era comum que as entrevistas presenciais se transformassem em discussões de outros temas ou reunião familiar. Mas aconteceu, na última entrevista presencial de 2010, na casa de Febehco. Nesse dia, nossa conversa teve um ‘tema transversal’. Dona Rosângela, mãe de Febehco, mostrava-se bastante preocupada com o futuro do filho. Esclareceu que se ele tivesse estudado quarenta minutos a mais por dia, teria passado no concurso na área jurídica. Pela resposta defensiva de Febehco, percebi que seu entusiasmo pela música havia tirado o tempo de estudo do concurso. Sua defesa constou de uma frase: “mas eu estava fazendo alguma coisa, eu estava fazendo música!” (Febehco, 2010, 53). Riu e espalmou as duas mãos em direção ao caderno com suas rimas, enquanto olhava para mim.

Utilizando a web

Os encontros sobre a escuta portátil não se resumiam às entrevistas presenciais no quarto de Febehco. Tentando explorar os avanços da Internet e introduzi-los na metodologia de pesquisa para área, optei por utilizar as trocas de mensagens virtuais. O comunicar-se com os participantes da pesquisa, por meio de *softwares* de envio de mensagens instantâneas, estaria de acordo com “consumidor conectado”, conforme Denzin e Lincoln (2000). Assim, nossas conversas também prosseguiram pela Internet, onde nós usávamos os recursos do *site* de mensagens instantâneas, em menos proporção, e *site* de relacionamento, na maioria das vezes.

Logo na primeira visita ao *santuário* de Febehco, percebi a importância da *Web*, como porta de entrada para um mundo tão amplo, que possibilitava acesso a vários estilos musicais e artistas. Ao observar a desenvoltura dos jovens com a Internet, planejei possíveis trocas de mensagens virtuais. Meus entrevistados tinham computador em seus quartos, facilitando o acesso rápido e as trocas de outras informações referentes à coleta de dados, por exemplo: as imagens feitas na filmadora digital de Bruno, obtidas durante uma entrevista. As trocas de mensagens virtuais iniciaram na segunda etapa da coleta de dados, em março e término em vinte e um dezembro de 2010.

Outra razão que me levou a optar por trocas de mensagens virtuais está baseada nas responsabilidades escolares, pois as entrevistas presenciais poderiam provocar dispersão em época de provas e realização de trabalhos. Assim, para evitar qualquer tipo de desconcentração em relação aos estudos dos jovens, e, como sempre estava informada a respeito dos períodos de provas, não enviava, nesses dias, perguntas para serem respondidas.

Segundo Mann e Stewart (2004), as entrevistas *on-line*, via *chat* estão limitadas a um tempo mínimo de resposta, sujeitas à habilidade e à velocidade de digitação dos participantes, e a uma competição pela atenção do respondente, fazendo com que os esforços sejam mínimos, resultando em postagens breves, com poucas palavras. Os autores trouxeram como desvantagem o exposto por Paccagnella (1997), segundo o qual os discursos *on-line* carecem da profundidade obtida com o emprego de entrevistas *face to face*. Ainda se computa o tempo de digitação,

aliado a atrasos na troca da vez de “falar”, como fatores que modificam o humor da interação, dado que acaba geralmente perdido, quando da análise da entrevista.

As desvantagens das entrevistas *on-line*, referidas pelos autores, não são compartilhadas, no presente estudo, quanto à troca de mensagens pelos *sites* utilizados. A habilidade e a velocidade de digitação dos participantes provocaram depoimentos com várias páginas e com temas comuns ao objeto investigado. As trocas de mensagens também não careciam de profundidade. Percebendo a objetividade das respostas dos entrevistados, é que foi lançada, virtualmente, a maioria das perguntas deste estudo. Foram cinquenta e oito trocas de mensagens virtuais e vinte e três presenciais, como mostra o quadro de entrevistas no capítulo 2.2.1.3 referente à coleta de dados e às técnicas utilizadas.

Vantagens das entrevistas virtuais

Na literatura ainda existem controvérsias quanto ao uso ou não das entrevistas realizadas pela Internet. Para Parasuraman e Zinkhan (2002), o mais conveniente e eficaz é conduzir as entrevistas através de meios convencionais. Por outro lado, Gergen e Gergen (2000, p. 1040) argumentam que “a questão, então, é se nossos tradicionais métodos de pesquisa/representação estão rapidamente se tornando irrelevantes às condições contemporâneas”. De forma semelhante, Mann e Stewart (2004, p. 4), já alertavam que “é ao menos surpreendente que a convivência da Internet na condução de pesquisas permaneça relativamente inexplorada” e que “enquanto tem-se visto algumas iniciativas incipientes no quadro de pesquisa quantitativa, pouco se tem estudado de modo sistemático sobre como a Internet pode ser incorporada nas práticas de pesquisa qualitativa”.

As trocas de mensagens ocorridas, virtualmente, facilitaram a comunicação pela agilidade na obtenção e armazenamento dos dados. No caso desta pesquisa, ao longo do trabalho de campo, alguns imprevistos, como o computador danificado, não afetaram o andamento da coleta de dados.

Devido aos inúmeros compromissos escolares dos jovens ficou determinado que a coleta de dados aconteceria também pela Internet. Mesmo distante geograficamente, Bruno, em viagem, conseguiu ficar próximo de nós. Respondeu às perguntas e se manteve atualizado sobre o andamento do meu trabalho. Solicitava que fossem enviadas novas perguntas da tese. A permanência em solo americano durou de maio a agosto. Logo que chegou a Porto Alegre, Bruno foi informado do trabalho, sendo agendada uma entrevista presencial no *santuário* de Febehco.

Procedimentos de entrevista por site de relacionamento

O *Orkut* é um *site* de relacionamentos, cujos recursos possibilitam a seus usuários se comunicarem com amigos e conquistarem novas redes de amizade. Para isto, o *site* coloca à disposição opções como: recados, fotos, comunidades, aplicativos, bate-papo, temas,

compartilhar no *site*, e outros recursos⁶¹. Entre as demais opções, os usuários contam com um espaço privado para a comunicação, chamado de depoimento. As mensagens enviadas por depoimento permanecem em sigilo, até que o destinatário as aceite, estando disponíveis para leitura; caso houver recusa, a mensagem permanecerá privada. Foi nesse recurso de depoimento que grande parte das perguntas foi lançada aos jovens. Suas respostas eram enviadas também por depoimento. Logo após a leitura das mesmas, estas eram copiadas e enviadas para um arquivo de entrevistas.

Esse recurso assegura privacidade, rapidez e comodidade, mantendo o contato semanal, sem a necessidade de deslocamentos e reservas de horários, uma vez que os participantes não tinham disponibilidade regular de horário, pois eram estudantes ou se preparavam para o mercado de trabalho, fato que interferiu à época da coleta de dados.

Em combinação prévia com os entrevistados, as perguntas no *site* eram lançadas semanalmente, como depoimento. A utilização destes *sites* de relacionamento para as trocas de mensagens e mensagem instantânea mostraram as seguintes características: economia de tempo, devido ao deslocamento até a casa do entrevistado; rapidez no aproveitamento do material empírico, ficando disponível logo após seu término; evitavam-se as transcrições das entrevistas; objetividade nas respostas dos jovens às questões propostas. Os autores Mann e Stewart (2004) também listaram outros aspectos das entrevistas *on-line*, entre elas:

[...] ampliação do acesso a participantes; economia de custo e tempo – “uma das mais poderosas vantagens do uso da Internet por pesquisadores qualitativos” (Mann e Stewart, 2004, p. 21); eliminação do viés em que se incorre nas transcrições – tem-se, ao final, arquivo com a interação original, o que é prejudicado na transcrição de entrevistas *face to face*, devido a existência de muita linguagem não verbal, manuseio mais fácil dos dados (MANN e STEWART, 2004, p. 4).

Uma das vantagens da troca de mensagens por *MSN* era o recebimento de arquivos musicais dos jovens participantes. Foi desta forma que Luiza enviou quatro arquivos de músicas que habitualmente escuta em seu mp3. Recebi, igualmente, pela minha página de um *site* de relacionamento, uma lista das músicas do CD novo de Febehco. Na mensagem ele mandou recado: “Espero que goste, e acho que algumas tu até já conhece, mas como é o que eu tinha em mãos...” (Febehco, 2012, p. 23).

Os entrevistados tinham amplo acesso aos *sites* de relacionamento, contudo, precisei me adaptar às normas estabelecidas pelas mães das jovens menores de idade. As mães das meninas não permitiam o uso da Internet no período de provas, consentindo utilizar um *site* de mensagens instantâneas nos finais de semana. Júlia e Paola não acessavam estes recursos durante o período de provas, por determinação das mães. Os rapazes que participaram já eram maiores de idade e arbitravam por conta própria sobre o uso da Internet.

⁶¹ Expressão usada pelo próprio *site*. Outras informações acessar: <http://www.google.com/support/Site de relacionamento/bin/answer.py?hl=br&answer=11558>. Acessado em: 26/10/2010.

Quanto a Luiza, a jovem de Itajaí, a questão era a falta de tempo, uma vez que acabara de arrumar emprego. Com a chegada das festas natalinas, o trabalho aumentou consideravelmente, e Luiza chegava em casa muito cansada. A solução foi sugerir que eu mandaria as perguntas durante a semana, mas que poderia respondê-las no final de semana.

A apreciação de músicas durante as entrevistas

Nas fases da coleta de dados, trabalhei com uma vasta quantidade de músicas, apreciadas pelos jovens. Conforme eram citados os cantores e as músicas de suas *playlists*, a avaliação desse material se fazia de modo instantâneo nas entrevistas, tanto presenciais quanto virtuais. A audição das músicas transferidas era realizada com conexão instantânea, via *site* de mensagens. Nas entrevistas com Febehco e Bruno, invariavelmente, havia a participação do computador, assim, era possível fruir algumas músicas e artistas através de alguns *sites* específicos⁶². Foi dessa forma, que alguns dos *rappers* nacionais, até então desconhecidos por mim, tornaram-se frequentes neste estudo.

A busca por outras músicas mencionadas acontecia em momentos diferentes, através de *sites* musicais como: *vagalume*⁶³, *youtube*⁶⁴; *myspace*⁶⁵; *lyricsty*⁶⁶, *letras.mus.br*⁶⁷, que eram utilizados para atualizar o repertório, armazenar vídeos, músicas, letras e traduções de músicas.

2.2.1.5 Outros recursos: revista *Noize* e mp4 Edgar

Revista Noize

A *Noize* é uma revista musical mensal distribuída gratuitamente. Traz matérias sobre artistas nacionais e internacionais; bandas independentes e artistas desconhecidos; escreve ainda sobre moda e cinema.

Para a primeira entrevista com Febehco, utilizei uma reportagem da revista *Noize*⁶⁸, de agosto de 2008, número dezesseis. Em sua reportagem⁶⁹ na página 30, Febehco conta como iniciou a caminhada no *rap*, seus *rappers* preferidos, como utiliza o mp3 nas práticas de composição. Tive conhecimento desta revista através de Febehco, em seu primeiro encontro comigo para este estudo. Na ocasião, me presenteou com dois exemplares. Febehco teve contato com a revista através de uma colega de trabalho com um dos editores da revista. O editor escutou a sua música, gostou e o entrevistou.

⁶² O *youtube* é um dos sites acessados na busca de cantores e músicas preferidos.

⁶³ Disponível em <<http://www.vagalume.com.br/#ixzz0zPmbsde9>> Acesso jul. 2012.

⁶⁴ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=h0D_m21TrLs> Acesso jul. 2012.

⁶⁵ Disponível em <<http://www.myspace.com/>> Acesso jul. 2012.

⁶⁶ Disponível em <<http://www.lyricsty.com/>> Acesso jul. 2012.

⁶⁷ Disponível em <<http://letras.terra.com.br/>> Acesso jul. 2012.

⁶⁸ Disponível em <<http://noize.virgula.uol.com.br/>> Acesso jul. 2012.

⁶⁹ A entrevista digitalizada encontram-se em CD e impressa nos anexos da Tese.

Enquanto conversávamos em seu *santuário*, Febehco me mostrou, com um ar de satisfação, um exemplar da revista. Imediatamente pedi aquele, o qual me foi apresentado. Perguntei se não iria fazer falta, respondeu: “não, não, tenho várias” (Febehco, 2010, p. 5).

Aquele dia foi o ponto de partida para definir minha postura de pesquisadora. Sentia-me como uma catadora de objetos que fazem sentido aos jovens. Objetos que dão sentido à vida de cada um. Ao mostrar a revista *Noize*, Febehco se mostrou orgulhoso diante de sua entrevista. Uma semana mergulhada em atitude introspectiva, me perguntava como faria para engajar aquele objeto na fase inicial das entrevistas com o jovem. Lendo e relendo a matéria feita com Febehco, percebi que falaríamos sobre a mesma coisa, ou seja, música. Era a frase da matéria: “carrego algumas batidas no meu mp3, escuto no ônibus, e aí as rimas saem” (REVISTA NOIZE, 2008, p. 16).

Falei anteriormente que entrevistar jovens significa que se deve carregar junto todos os seus símbolos. Uma única frase resumiu o cotidiano de Febehco e mostrou seus símbolos – a música que ele carrega; onde carrega; como se desloca e como compõe. Este exemplo com Febehco me orientou para estar atenta aos “próximos símbolos” que poderiam emergir durante as entrevistas com os jovens. E novamente aconteceu com Bruno, quando numa entrevista me esclareceu: “fico doente sem meu mp3” (Bruno, 2010, p. 3).

A inclusão do mp4 Edgar, vulgo ED.

A partir das reflexões sobre outros recursos para a coleta de informações, percebi que, ao se falar em música, é interessante se deixar registros sonoros, porque é uma forma de se ter o acervo de canções dos jovens. Com a grande quantidade de músicas apreciadas, semanalmente, adotei uma metodologia para o armazenamento desse repertório: incluí um mp4, como um recurso a mais, que possibilitaria montar uma *playlist*, enquanto realizasse a coleta de dados. Este mp4 recebeu o nome de Edgar⁷⁰. A ideia era de que cada um dos entrevistados tivesse o seu arquivo com suas músicas preferidas. A minha intenção era que, ao terminar a coleta de dados, houvesse uma *playlist* das músicas que os jovens escutam. Tendo em vista a importância de conhecer essas músicas, me propus a montar uma *playlist*, baseada unicamente nas canções citadas nas entrevistas presenciais e das trocas de mensagens virtuais.

A montagem da *playlist* foi realizada por todos. O mp4 Edgar foi passando pelos entrevistados. O tempo mínimo de permanência com cada um era de quatro dias e o máximo de sete dias. Este prazo foi definido a partir de combinações prévias. Semanalmente o Edgar trocava de entrevistado. Com isso, houve um compartilhamento de canções ao longo da coleta de dados. Para Luiza, o mp4 foi enviado para Itajaí, para que montasse seu arquivo musical.

⁷⁰ O nome de Edgar surgiu a partir de uma conversa entre eu e as entrevistadas: Júlia, Paola e Roberta. Recebeu o apelido de ED. Com a capacidade de 2 GB de memória, ele foi adquirido em 18 de outubro de 2010, na segunda fase da coleta de dados. O aparelho, na cor laranja, com fones brancos, estilo esportivo e cobertura emborrachada, passou a circular entre os jovens.

Segue a mensagem enviada e as instruções para seu uso. Este texto foi copiado do diário de campo⁷¹ e o que aparece entre aspas são expressões que nasceram de nossas conversas:

Luiza, minha pesquisa recebeu uma ajudinha. Estamos contando com a participação de Edgar, cujo apelido é ED. É um mp4 na cor laranja. Cada jovem deverá montar um arquivo das trinta músicas mais apreciadas⁷², todas “aquelas que não podem faltar” nas audições diárias. Tu ficarás com o mp4 aproximadamente uma semana, preciso apenas que confirme seu endereço em Itajaí por depoimento. Após esse tempo, mande-o de volta para Porto Alegre. Segue abaixo as instruções que deverá seguir:

Instruções:

- Todos os custos de postagem serão pagos integralmente pela tese.
- O valor de postagem estará seguindo com o mp4.
- O Edgar será enviado numa caixa de SEDEX.
- Dentro da caixa estará o endereço de remetente: Sílvia Nunes Ramos.

A segunda ida a Itajaí foi para realizar a segunda entrevista com Luíza e recolher o Edgar, já que Luiza não o enviou pelo correio. Sabendo que minha estadia em Itajaí estava terminando, ela prometeu: “eu vou colocar, juro que vou colocar amanhã de manhã antes de ir embora, prometo” (Luiza, 2010, p. 26).

A aceitação, quanto à participação do Edgar, foi positiva. Uma mensagem enviada por Bruno definiu como se encontrava o mp4 na sua companhia: “aí Silvinha! o ED tá tranquilo, soh curtindo uns *reggae*, uns *rock* e uns *rapzão!*” (Bruno, 2010, 17). Bruno estabeleceu uma relação muito próxima com o ED. Ele estava sem dispositivo portátil, seu mp4 havia estragado há alguns meses. Para ele, música e *skate* são a combinação perfeita, fica *doente* quando não tem música.

A ideia de armazenar as músicas foi uma necessidade de encerrar a coleta de dados. Desse modo, todas as músicas mais referidas pelos entrevistados estariam resguardadas e eu poderia, em algum momento, ouvi-las novamente. Escutar o Edgar era saber que ali cada jovem deixou as músicas das fases que estiveram na coleta de dados. Na fase inicial das entrevistas alguns jovens escutavam certas músicas, no entanto, na fase seguinte, algumas músicas eram trocadas e não mais apreciadas, mas alguns jovens mantiveram suas convicções sobre as bandas e os gêneros preferidos. O armazenamento foi um registro importante – um ano e seis meses – para marcar a transformação dos jovens que conheci de um jeito e que se modificaram. Como afirma Luiza: “eu continuo igual, só mudaram as ideias um pouquinho” (Luiza, 2011, p. 8).

⁷¹ Anotações do dia 25 de outubro de 2010, referente a mensagem enviada para Luiza via depoimento para sua página no *site* de relacionamento.

⁷² Trinta músicas multiplicadas por nove (número de jovens) daria uma *playlist* de 270 músicas. Número suficiente para preencher os 2GB do mp4 Edgar.

2.3.2 Procedimentos éticos

Nas entrevistas, foi preciso observar procedimentos éticos. Destaco três elementos essenciais vividos durante o processo da coleta de dados: 1) a Carta de Cessão de Direitos, estabelecendo a utilização dos dados pelo pesquisador; 2) preservação da identidade dos entrevistados; 3) preservação da autoria das músicas de Febehco e Bruno, optando por não divulgá-las por meio de minha tese. Ficou estabelecido que a Carta de Cessão de Direitos não abrangeria a divulgação das músicas, que poderiam ser acessadas pelos *sites* musicais, fornecidos pelos autores, através de *links*. Ao ser redigido o texto da Carta de Cessão de Direitos, excluiria as citações de letras, *mixtape* e vídeos de músicas de autoria.

Em alguns encontros presenciais, Febehco e Bruno me trouxeram suas músicas inéditas. O compromisso foi de não divulgá-las através de meu trabalho, mesmo por que, estas não se constituíam em nenhuma questão deste estudo⁷³. Nessas ocasiões, os alertei para a possibilidade de plágio, caso divulgassem em *sites* musicais conhecidos, sem que estivessem devidamente registradas em seus nomes.

2.3.3 Mantendo a conexão

Como mencionado, o ano de 2010 e parte de 2011 foram destinados para o trabalho de campo. Nesse período, estive intensamente focada na busca por novas referências que dessem maior sustentação teórica às entrevistas e às reflexões sobre o tema. A minha página de relacionamento era o canal que havia para manter a conexão com os participantes. Conforme o tempo foi transcorrendo, ali se estabeleceram relações afetivas profícuas entre os envolvidos no trabalho. Combinei que mandaria notícias pelo *site* sobre o andamento da tese. Enviei, para todos, o seguinte recado:

Estarei dando notícias de todas as fases em que se encontra a tese, através das minhas duas páginas do *Orkut*. Faço questão de dar notícias, porque sem vocês tudo seria mais difícil. Vocês tornaram minha pesquisa mais leve. Sempre na página do perfil terá notícias semanais. Será quase um Jornal Semanal da tese. Bjs, sinto saudades (Diário de Campo, 27/04/2011).

Na página de cada membro do *Orkut* existe um espaço para deixarmos mensagens que gostaríamos que todos lessem. Não é um espaço privado como a página de recados. Através desse espaço, os jovens entrevistados tomaram conhecimento: da escrita, da sumarização, da descoberta de novos autores, a escrita dos capítulos, a digitalização das imagens para constituir o anexo, a edição das imagens das entrevistas presenciais, a correção ortográfica da tese, a diagramação da tese, a tese na copiadora e, finalmente, quando as cópias foram enviadas para a minha banca examinadora.

⁷³ Ao longo do trabalho de campo presenciei o surgimento de *raps* de Febehco. Minha questão de pesquisa não tinha como foco a questão composicional, embora tenha constatado a participação do mp3 na composição de *raps*.

Não penso que um pesquisador deva sair do trabalho de campo com o conteúdo, com o que buscava, deixando para trás pessoas que contribuíram e relações afetivas que se construíram. Quando criei o *Jornal Semanal da Tese* foi com a intenção de dar crédito a todos que viabilizaram os dados empíricos. Jamais deixaria meus jovens afastados de algo que ajudaram a elaborar. Este estudo foi realizado a várias mãos: o campo empírico; o corpo teórico e o trabalho de reflexão do empírico-teórico.

Em nossas conversas virtuais, fui acompanhando as angústias de cada um em relação ao ingresso no mercado de trabalho, à escolha de uma carreira, o término do ensino médio que acarreta uma série de dúvidas, expectativas em concursos públicos, atividades de *free lancer*, as dificuldades para encontrar trabalho – já dentro de uma formação inicial. Em relação à utilização da Internet e as possibilidades que representa, lembro Oliveira et al. (2009, p. 60) que “pela perspectiva do respondente, sua participação é mais amigável, pois a Internet constitui o ambiente de sua própria escolha, além de ele poder ser entrevistado mesmo sem parar suas atividades por completo [...]” (OLIVEIRA et al., 2009, p. 60).

Em uma das trocas de mensagem, Febehco enviou um depoimento sobre a importância das entrevistas para as suas reflexões a respeito do que vinha fazendo com o *rap*. Era a oportunidade que ele e Bruno estavam tendo por “um pouco mais de reconhecimento”, além de poder levar adiante o que pensavam sobre *rap*.

Durante os onze meses de 2010, acompanhei a intensa participação da música no dia a dia dos entrevistados, com o surgimento de várias composições de *rap*. Foi nessa comunicação semanal pelo *site* de relacionamento, que chegou um depoimento de Bruno me comunicando que a dupla havia formado uma banda. A banda iniciava, então, com duas guitarras, baixo, bateria e os dois jovens no vocal. Fiquei contente em saber que suas vivências musicais não mais se resumiam a apreciar, compor e cantar suas composições de autoria. Com a formação da banda, suas experiências atingiram também o campo da execução instrumental.

Continuávamos nos comunicando, mesmo que eu passasse distante, algumas semanas, envolvida com leituras teóricas e formulação de novas perguntas. O afastamento do campo não era impedimento para que alguns dos entrevistados escrevessem no meu *site* de relacionamento, solicitando entrevistas presenciais.

Tive surpresas também, como uma mensagem de Febehco. Era um convite para que um dia, junto com Bruno, pudéssemos sair à noite, “tomar uns destilados... e, finalmente, mostrar a minha *playlist*”. Naquele dia, durante nossa conversa pelo *site* de mensagens instantâneas, rimos muito com a possibilidade de conhecer os meninos em outros contextos, fora do *santuário* de Febehco. E, como seria para os meninos, me conhecerem fora da posição acadêmica que, até o momento, era a única referência que tinham?

Com a possibilidade que estava surgindo de frequentar algum bar, disse que, por causar fortes dores de cabeça, me mantinha distante de álcool, o que não impediria de mostrar a minha *playlist* de Chorinhos, uma paixão antiga.

Os *sites* de relacionamentos nos aproximaram no trabalho de campo. Mesmo durante as férias, nunca deixaram de me enviar convites de festas que estavam acontecendo na cidade. Paula enviou inúmeros convites de bandas e *shows*. Febehco e Bruno mandaram outros tantos

sobre um evento especial, promovido por um bar de Porto Alegre, localizado no bairro Cidade Baixa – *Conexão Hip hop*, que tem por objetivo promover disputas de rimas e apresentações de *rappers*. O local é destinado a jovens desconhecidos do movimento *hip hop*, que desejam mostrar seus trabalhos dentro da música. Fui observar os meninos em um desses *shows*. Certa vez, através de um *site* de relacionamentos, chegou um convite de Bruno, para um *show* naquele bar. No folder virtual de divulgação, seu nome estava confirmado como um dos artistas a subir no palco. Bruno escreveu: “Oi Silvinha, vê se vai nesse” (Bruno, 2010, p. 10).

Mesmo que o meu objeto de estudo não contemplasse as apresentações artísticas dos jovens, procurei acompanhar alguns *shows*. Isso facilitou a organização de um contexto de vivências musicais, proporcionando a montagem de um perfil de cada um deles. A música não estava unicamente na escuta musical portátil. Ao longo dos meses do trabalho de campo, os meninos me fizeram acreditar que o contexto físico por onde circulavam, participava na escuta musical portátil.

Ao entrevistar os jovens em *sites* de relacionamento, eram perceptíveis as mudanças de humor, de estilo musical, de vida. Febehco teve uma fase de recolhimento. Uma necessidade interna de afastamento do computador. Em uma das vezes que enviou recado para a minha página em um *site* de relacionamento, pediu desculpas pela demora em responder aos recados, justificando que estava tirando *um tempo de meditação meio longe do computador*. E também era pelo *site* que eu recebia notícias atualizadas sobre os desempenhos no palco de Febehco e Bruno. Em uma das vezes, um recado de Febehco dava notícias de seus *shows* no *Entre Bar*, também localizado na Cidade Baixa, em Porto Alegre: “... e sobre o *show*, noooossa, foi muito *foda!*”⁷⁴. Foi no espaço virtual que nossos laços de amizade se estreitaram. Numa das trocas de mensagem Febehco valorizou a minha ajuda em um momento difícil: “E obrigado pela força Silvia! Tu é uma grande amiga, e realmente, tinha muito concurseiro lá e fui melhor que muita gente até mesmo formada, que eu vi, hahaha” (Febehco, 2010, p. 32).

2.4 A ORGANIZAÇÃO E ANÁLISE DOS DADOS

2.4.1 A ORGANIZAÇÃO DO MATERIAL

2.4.1.1 Transcrição das entrevistas

As transcrições das entrevistas é um momento que, dentro da organização do material, apresenta duas fases. Uma, relacionada ao cansaço imposto pelas longas horas de trabalho. São horas e horas de liga-desliga o botão de pausa do gravador. Outra fase, diz respeito ao processo reflexivo que começa a ser desencadeado durante a escuta dos depoimentos. Embora esse período seja marcado de forma um pouco exaustiva, para mim sempre foi um momento

⁷⁴ Gíria adotada por jovens para definir algo legal e bacana, embora tenha outros sinônimos relativos a tarefas chatas de serem realizadas. Ver capítulo 5.5.2, sobre as gírias dos jovens.

desejado com ansiedade e grande expectativa. Dificilmente deixava para iniciar as transcrições no dia seguinte, uma vez que buscava descobrir ‘as pérolas’ dos meus jovens. Pérolas que aos poucos foram tirando a silhueta do meu objeto para torná-lo mais definido.

Após cada transcrição finalizada, sair à rua e ver um jovem mexendo num dispositivo portátil era sempre uma sensação diferente. Os depoimentos dos jovens entrevistados surgiam como *flash* na mente. Pequenos lampejos de luz iluminavam depoimentos como o de Luiza: “eu escuto música para não me sentir sozinha”, ao referir das suas caminhadas na rua, indo e vindo de algum lugar na companhia de seu dispositivo portátil. Quantos jovens devem buscar o mesmo que Luiza. Ou ainda, o que Febehco busca: “a gente precisa do contexto de fora” – ao me responder sobre as diferenças de escutar música com fones ou sem fones.

Também passei a escutar diferente a minha *playlist* de Chorinhos. Ouvir várias vezes para poder descobrir os detalhes, sempre tão difíceis na primeira escuta: escutava na rua, no deslocamento para a sede do programa de pós-graduação e entrava no “pós” ao som de um bandolim que vinha da minha *playlist*.

Atribuía muito sentido aos depoimentos. Conforme as transcrições evoluíam, muitas questões foram surgindo para as próximas entrevistas. Algumas vezes me surpreendia discutindo comigo mesma, observando as sutilezas dos depoimentos e os pontos em comum que havia entre nós. Se Febehco descobriu o *rap* na quinta série, eu havia descoberto o chorinho também na quinta. Agora, no doutorado, *rap* e chorinho estão armazenados em nossos dispositivos portáteis. E, mais curioso ainda, é a paixão por pagode que me direciona para Paula e Júlia.

As transcrições eram esperadas com ansiedade. Difícil fugir das reflexões que provocavam. Este binômio transcrição/reflexão me poupou esforços desnecessários na busca de novas perguntas. A cada página transcrita emergiam outras questões que seriam feitas nas entrevistas subsequentes. Os próprios entrevistados sabiam que a próxima entrevista dependia da anterior. Alguns se manifestavam espantados com algumas de suas ‘pérolas’: “bah! Eu disse isso? Não lembro disso. Bah, mas eu me puxei heim?”.

Ao final de cada fase, os jovens recebiam por *e-mail* a sua entrevista transcrita. Por combinações anteriores, já sabiam que somente eles – e nunca eu –, poderiam mexer em um depoimento. Tinham a liberdade de mudar alguma passagem que não estivesse do agrado. Uma única vez veio correção. Foi quando a Júlia corrigiu o nome de alguns cantores. Havia erro na digitação. Até então, esses cantores não eram de meu cotidiano musical. A partir daí, passei a conhecê-los: atualizei-me. Assim deveria refletir sobre os seus depoimentos, como também me apropriar de músicas, grupos, bandas de *rock*, Lady Gaga, Beyoncé, *rappers* nacionais e internacionais.

Esses e tantos outros nomes, que, ao longo deste trabalho serão expostos, foram encontrados nas buscas, em *sites* especializados em músicas e vídeos. A partir de então, ficava a semana inteira escutando os artistas citados e algumas de suas músicas mais tocadas nas rádios e exibidas nos *sites*.

O período de transcrições me trouxe uma carga quatro vezes maior de trabalho. Primeiro, transcrever; segundo, refletir; terceiro, formular novas perguntas a partir dos próprios depoimentos; quarto, buscar os *sites* musicais e me atualizar sobre quem eram os artistas citados. Depois de tudo isso ainda deveria escutar muita música.

Na terceira e última fase, as transcrições das entrevistas, adotei o procedimento de escutar as entrevistas gravadas, como se fossem músicas de meu mp4. Sendo o trabalho voltado para a escuta musical, eu mesma percebia a importância de apenas ouvir as entrevistas, sem a preocupação de corrigir erros ortográficos. A escuta atenta dá uma ideia ampla e coesa do contexto do entrevistado, do conteúdo que vai tomando corpo. As transcrições fragmentam demasiadamente o material da entrevista. O pesquisador se detém em ser fiel às nuances da voz, descrever risadas, olhares e gestos de mãos. Preocupa-se também com a ortografia e, posteriormente, com as limpezas das falas e retirada de expressões linguísticas que marcam as gerações de jovens. Escutar atentamente as entrevistas me levou à essência, ao âmago da pesquisa e me fez identificar o potencial educativo da escuta portátil: eu não precisava ler uma entrevista, se eu podia escutá-la.

Em uma investigação qualitativa, cuja relação é dialógica, deverá o pesquisador informar os participantes sobre seus depoimentos, fornecendo-lhes as transcrições das entrevistas e outros recursos utilizados pela coleta de dados. No transcorrer da investigação, os participantes puderam rever suas perspectivas e alterá-las, quando julgarem necessário, como foi o caso de Júlia, na leitura de uma de suas entrevistas.

2.4.1.2 Organização audiovisual

Como falei anteriormente, as transcrições das entrevistas foram marcadas pelo trabalho de atualização sobre os artistas que circulavam entre os jovens. Embora alguns desses artistas fossem desconhecidos para mim, não o eram para os entrevistados. Foi o caso dos *rappers* nacionais – Parteum e Paulo Nápoli – tantas vezes citados e escutados nos dispositivos portáteis de Febehco e Bruno.

Ao perceber a necessidade de me atualizar em relação a artistas e ao repertório, resolvi organizar um arquivo de músicas escutadas e citadas pelos meus entrevistados. Mesmo quando não ouvíamos alguma música durante a entrevista, bastava surgir algum nome diferente para buscá-lo em *sites*.

Em trocas de mensagens virtuais com Febehco a apreciação das músicas preferidas de seus *rappers* e vídeo acontecia através da transferência de arquivos. Era um processo que envolvia escuta, comentários e armazenamento, além de informações adicionais sobre aquelas músicas e vídeo apreciados. Utilizando o *Windows Media Player*, essa tarefa se tornou rápida. Com as músicas armazenadas no computador, a escuta no dia seguinte era facilitada, evitando-se realizar buscas demoradas nos *sites* musicais. Muito tempo foi economizado, a partir da utilização desse procedimento.

Todo o material de gravações ficava disponível para consultas a qualquer momento. Entrevistas filmadas possuíam duas cópias. Uma ficava armazenada no computador, podendo ser ouvida enquanto se trabalhava. Outra permanecia na memória interna da filmadora, que, por sua vez, estava conectada por cabos à televisão. O audiovisual tinha qualidade digital e podia ser assistido como um programa de televisão. Muitos programas semanais da TV foram substituídos pelas entrevistas com os entrevistados. Aconteceu, várias vezes, de interromper o vídeo de uma entrevista, por gostar de algum depoimento e retornar ao texto de tese, para reescrever ou acrescentar algo importante.

A sala de visitas de minha casa se transformou num estúdio. Equipamentos de gravação, filmagens e sessão de cinema. Era necessário viver intensamente o material das entrevistas. Não seria interessante deixar esse material unicamente para transcrever e, posteriormente, ler no papel. Assistindo a uma entrevista projetada na televisão ou no computador, se tem outra percepção dos depoimentos. Rever os gestos, os olhares, sentir a respiração e a cadência da fala, traz a sensação de terceira dimensão. Era como se estivesse novamente na cena da entrevista.

2.4.2 Análise dos dados

O processo de análise dos dados depende da organização dos materiais provenientes de entrevistas gravadas, filmagens, gravações de músicas e outros materiais que foram emergindo durante o trabalho de coleta de dados. Para a análise dos dados foram agrupados os depoimentos das transcrições das entrevistas, das mensagens do *site* de relacionamento, das mensagens instantâneas e material audiovisual das gravações. O material reunido, após o término da coleta de dados, em maio de 2011, foi encadernado, separando-o por cadernos específicos, com exceção das imagens de gravação, que passaram por editoração, ficando armazenadas em *pen-drive*⁷⁵. Posteriormente, fiz uma releitura dos dados para iniciar a categorização dos mesmos.

No entanto, a efetividade desse material, está relacionada ao que Bogdan e Biklen (1994) definem como categorias de codificação, ou seja, dar liberdade ao pesquisador para “classificar os dados descritos que recolheu”. Os autores afirmam ainda que “algumas das categorias de codificação surgir-lhe-ão à medida que for recolhendo os dados” (p. 221). Segundo essa conceituação, pode-se dizer que esta pesquisa contou com situações dessa natureza, quando os primeiros dados empíricos sugeriram categorias analíticas, como: a portabilidade – suas vantagens e desvantagens; a música eletrônica para os meninos; a musicalização e a socialização na família e na mídia; mais valor à música do que ao mp3. Outras categorias, no entanto, estavam inseridas na questão central e subquestões deste projeto. Bogdan e Biklen (1994) sustentam que:

⁷⁵ *Pen-drive* é um dispositivo portátil de armazenamento de dados. A ele é atribuído uma série de tarefas além de armazenamento. É considerado o sucessor dos disquetes e dos CDs. Disponível em: <http://www.tecmundo.com.br/844-o-que-e-pendrive-.htm>. Acessado em: 02/05/2011.

Ao desenvolver códigos procure as palavras e frases que os sujeitos utilizam e que não lhe sejam familiares, ou que são utilizadas de uma forma a que não está habituado. Este vocabulário especial pode indicar aspectos do meio que possam ser importantes explorar. Se as frases não constituírem por si só categorias de codificação, destaque palavras específicas e tente agrupá-las dentro de um código genérico (BOGDAN e BIKLEN, 1994, p. 233).

De acordo com a citação acima, gírias, palavras e frases usualmente utilizadas pelos jovens, formaram categorias mais amplas, sendo possível contemplar várias situações que vão ao encontro dos objetivos deste projeto. Como parte integrante do processo de construção coletiva de conhecimento, foi necessária a adequação às várias linguagens que formavam a comunicação entre pesquisador e pesquisado.

Destaco a importância do pensamento de Bourdieu (2007, p. 694), leitura profícua para este trabalho, em especial o capítulo *Compreender*, que trata sobre a “violência simbólica”, algo que deve ser evitado por pesquisadores. É preciso ter cuidado para que capitais linguísticos e culturais não interfiram na comunicação entre as pessoas envolvidas na pesquisa, sob pena de influenciar as respostas. Pretendo não ter incorrido em tal questão.

A categorização dos dados recebeu suporte teórico de Triviños e Neto (1999), valorizando os vários “assuntos e o significado” dos depoimentos (p. 130). O primeiro nível de análise foi estabelecido a partir da leitura atenta das transcrições das entrevistas, nas quais identifiquei os diferentes assuntos e o significado do que diziam os participantes, cujas anotações foram feitas na margem das transcrições. Essas anotações ocasionaram várias categorias, que geram “categorias temáticas emergentes”. As primeiras codificações dos dados consideraram também as perguntas do roteiro inicial das entrevistas, que constava de questões organizadas em três fases com quatro eixos de perguntas: o cotidiano com a música; o mp3, a *playlist* e a escuta portátil (Anexo 3).

Em leituras subsequentes, as categorias foram agrupadas por significados. Este reagrupamento acontece por conceitos ou conjuntos de significados mais amplos que são denominados categorias analíticas. Esse procedimento proporciona o destaque de assuntos e significados que são atribuídos pelos entrevistados, com o aporte teórico dado pela literatura específica. O agrupamento das categorias analíticas permitiu a organização do sumário que, depois de várias revisões e ajustes, serviu como guia para a interpretação e a escrita do texto final.

3 CONTEXTUALIZAÇÃO DA PESQUISA: VIVÊNCIAS E SOCIALIZAÇÃO MUSICAL DOS JOVENS

Este capítulo analisa a participação da música, na vida cotidiana dos jovens entrevistados da pesquisa. Assim, destaco a participação das famílias no contexto musical dos jovens, evidenciando aspectos geracionais, observados nos repertórios dos pais e filhos; os espaços sociais frequentados para escutar música; a participação dos amigos na relação com a música e suas vivências com a música na escola.

Procuro entender como a música faz parte da vida cotidiana dos jovens e de que forma é estruturada a rede de relações sociais, em que a música não é somente um fato individual. Para isso, os relatos dos jovens entrevistados ajudam a entender seus contextos musicais.

3.1 APRESENTANDO OS JOVENS ENTREVISTADOS

Os nove jovens que fizeram parte do estudo serão apresentados apenas no que concerne aos seus perfis de ouvintes de música, respeitando a ordem de adesão à pesquisa, qual seja: Febehco, Luiza, Júlia, Bruno, Paula, Lucas, Paola, Roberta e Fernanda. Trata-se de um grupo de jovens constituído para a pesquisa, com idades entre 14 a 20 anos, estudantes e residentes com os pais.

Desse modo, as entrevistas individuais eram iniciadas com a seguinte pergunta: *que tipo de ouvinte tu és?* Procurei deixá-los à vontade para se definirem como ouvintes, não só da música portátil, mas de qualquer tipo de música que faz parte de seus cotidianos. Assim a epígrafe que antecede o texto de apresentação sobre cada jovem, resume, de modo sucinto, a relação que cada um estabelece com sua música portátil.

A organização do perfil de cada jovem provocou curiosidade em alguns. E, ao comunicá-los que estava escrevendo um perfil de ouvinte de música de cada participante e que precisaria de mais descrições, ouvi de um deles: “já temos uma definição? Daqui a pouco a gente vai estar na Wikipédia⁷⁶” [risos] (Febehco, 2010, p. 20).

A apresentação dos entrevistados deve ser contextualizada, observando suas peculiaridades: lugar de residência (Porto Alegre e Itajaí), e o tempo da realização da coleta de dados (de dezembro de 2009 a março de 2011). Segundo Souza (2011) as juventudes pertencem a contextos específicos: “Nesta perspectiva sociocultural, a juventude é vista como um grupo heterogêneo (*a heterogeneous group*) entendendo que, “os jovens vivenciam uma pluralidade de trajetórias individuais e sociais”. Assim, “desta perspectiva, a análise das questões juvenis

⁷⁶ Wikipédia é uma “enciclopédia livre que todos podem editar”. Esta é a definição da enciclopédia que aparece na sua página oficial. Diversos temas são desenvolvidos em suas páginas com a colaboração de internautas.

passa mais pelas diferenças, incluindo o pertencimento de classe, gênero, idade e etnia” (SOUZA, 2011, p. 95) [trad. nossa]⁷⁷.

Para Souza (2011), examinar a cultura musical juvenil sob esse enfoque permite uma abordagem da música “como fonte de comunicação, sensorial, simbólica e emocional” que pode contribuir para o entendimento do modo como os jovens “se envolvem com a música, ao testemunhar as suas experiências musicais e que nos permite falar sobre eles” (SOUZA, 2011, p. 95) [trad. nossa]⁷⁸. Dentre essas experiências, estão aquelas realizadas no ambiente da família, como uma instância de socialização importante.

Febehco

[...] prá mim o mp3 é isso, me deixa refletir, é o momento de reflexão que tenho quando estou escutando as músicas (Febehco, 2009, p. 3).

Como mencionado, conheci Febehco por indicação de uma vizinha do prédio onde moro. Ele foi seu colega no Tribunal de Justiça de Porto Alegre e era conhecido no trabalho como “o rapaz dos fones” e, lá mesmo, vendia cópias de CDs com seus *raps*. Ouvi de um colega de Febehco um elogio a respeito de suas composições: “ele tem músicas muito boas, várias colegas aqui já compraram os CDs dele [colega de trabalho]”.

Escreve suas letras de *rap*, quando está em casa ou na escola. Com o programa *Audacity*⁷⁹ ele edita suas músicas. Desde o início da coleta de dados, em 2009 já havia organizado dois *mixtapes*, somando-se aos outros dois produzidos e divulgados no *youtube*, espaço onde encontra seus *raps* e artistas do gênero. Participa de alguns *shows* de *rap*, em uma casa noturna, no bairro Cidade Baixa, em Porto Alegre. É um local destinado a artistas ainda desconhecidos. Apresentou-se também em lugares que promovem *shows* para artistas, que, como ele, vivem no movimento *hip hop*. Febehco acessa diariamente a Internet em busca de vídeos musicais do *youtube*. Sente prazer em ouvir um *rap underground* e sua *playlist* do mp3 já alcançou a marca de trezentos e cinquenta e sete *raps*. Não aprecia *músicas da hora*⁸⁰ e dificilmente as têm em seu mp3. Febehco é quem determina a sua *música da hora*. Menos eclético quanto à variedade de gêneros musicais apreciados diariamente, mas muito seletivo na escolha dos *rappers* e *raps* que compõem sua *playlist* do mp3. Não gosta de comprar roupas ditadas pela moda, tanto é

⁷⁷ No original: “While socio-cultural approaches consider youth as a heterogeneous group, understanding their experiences as a plurality of personal and social trajectories” [...]. “From this perspective, youth analyses embrace differences-including standard of living, gender, age and ethnicity” (SOUZA, 2011, p. 95).

⁷⁸ No original: “as a source of sensorial, symbolic, social and emotional communication”[...]“engage with music, while witnessing their musical experiences and allowing us to speak about them” (SOUZA, 2011, p. 95).

⁷⁹ Programa livre e gratuito destinado à edição de áudio, podendo ser usado em vários sistemas operacionais. Disponível em: <http://audacity.sourceforge.net/>. Acesso em: 22/12/2011.

⁸⁰ Música da hora é aquela que está sendo executada intensamente pelas mídias – radiofônica e televisiva. A música da hora é a música do momento, aquela que se ouve pelas ruas, aquela que todos cantam e fazem referência, mudando a todo instante, devido ao movimento das gravadoras em torno dos lançamentos anuais dos álbuns de seus artistas.

que a calça estilo *fundilhão*⁸¹ saiu da moda e Febehco continua usando esse estilo de roupa. No período em que o entrevistei, ele tinha um relógio enorme no pulso esquerdo, todo cromado e cheio de brilhos. Diz que “curte” se “vestir bem”. Febehco reflete assim sobre os pensamentos estagnados daqueles que acreditam que não podem mudar sua história: “Os caras veem que tu tá com uns *bagulhos da hora*⁸² e já acham que o cara é *play boy*, o cara não pode trabalhar prá conseguir aquilo, prá eles não têm o cara trabalhar e conseguir um *bagulho* melhor, prá eles o cara é da favela e morre na favela, e o cara é rico e morre rico” (Febehco, 2010, p. 48).

Luiza

Tu é considerado brega dependendo das músicas que tu tem no teu mp3, tu é considerado muito brega (Luiza, 2010, p. 1).

Luiza faz suas caminhadas pela cidade, na maioria das vezes, com fones de ouvido. Suas caminhadas sem escutar música tornam os trajetos mais longos. Acompanha e aprecia muito a banda Kid Abelha⁸³, mas a grande paixão musical de Luiza é por Marisa Monte, citando constantemente o DVD *Memórias, Crônicas e Declarações de Amor*⁸⁴. Outros cantores da música nacional, como Seu Jorge e Rita Lee, ela faz grande esforço – “das tripas coração” – para acompanhá-los em seus *shows* em Balneário Camburiú, cidade próxima a Itajaí, onde mora. Nessas situações ela mobiliza suas amigas e comparece para se divertir. Critica a indústria da música porque está sempre levando o artista ao “topo”, e acredita que não há “necessidade disso”. Quanto à música eletrônica, prefere apreciar e dançar durante as baladas. Afirma que não escuta esse gênero musical nos fones de seu mp3.

Jamais se preocupa com os comentários de amigos sobre sua *playlist*: “prá eles é brega e tem gente que atualiza a *playlist* o tempo inteiro prá não ficar com fama de brega”.

Sua *playlist* não parece ser brega, pois a organiza de tal forma que aparecem artistas do cenário nacional e internacional, mesclados com aquelas que ela chama de “música velha”. São músicas de gerações passadas, como Bee Gees, The Beatles, Rolling Stones, Aero Smith “que é uma banda velha também, Guns N’ Roses: meu Deus quanto tempo eu não ouço Guns N’ Roses!” (Luiza, 2012, p. 3).

Luiza, assim como os demais jovens, não se restringe a escutar músicas unicamente nacionais. Suas *playlists* são organizadas de forma a contemplar o que está sendo produzido e apreciado internacionalmente.

⁸¹ Calça fundilhão: roupa típica dos *hip hoppers*. Calça larga usada abaixo da cintura, com o fundilho alcançando o meio da coxa.

⁸² Gíria que faz referência a objetos do momento usados pelas pessoas.

⁸³ Interpreta gêneros musicais como, MPB, *rock* alternativo e *pop-rock*. Site oficial: <http://www.kidabelha.com.br/>. Acesso em 09/07/2012.

⁸⁴ *Memórias, Crônicas e Declarações de Amor* foi lançado pela cantora em 2000. Álbum que mistura músicas dos gêneros MPB e *pop*. São treze faixas em que a cantora interpreta Carlinhos Brown, Caetano Veloso, Paulinho da Viola, Jorge Ben, Arnaldo Antunes e outros compositores

Júlia

Ah! Não posso dizer que eu me fecho nesses ritmos de pagode, *pop-rock*, *black*, mas as músicas de outros ritmos geralmente eu escuto algumas vezes, porque a letra é bonita, bah⁸⁵, descarto. Gosto de ritmo, mas tem que ter letra também (Júlia, 2010, p. 13).

Enquanto espera pela lotação que a leva até o curso de idiomas, Júlia prefere colocar seus fones de ouvido e ler um livro. Durante as viagens com seus pais, quando ligam o rádio do carro, ela escuta, com seus fones de ouvido, suas músicas preferidas, uma vez que não se interessa pelas músicas que os pais apreciam durante a viagem. Teve a fase de escutar pagode, durante o primeiro semestre de 2010, mas no semestre seguinte, deixou de lado esse gênero. Tem admiração pelas bandas de *rock* nacional Nx Zero, Strike, Restart, Fresno, embora aprecie músicas em inglês dos gêneros *black* e *pop-rock*. Na *playlist* do mp3 tem artistas internacionais como Rihanna, Eminem, Katy Perry, Lady Gaga e Train. Evita críticas a algum gênero musical, especificamente, porém não poupa uma avaliação mais criteriosa para letras de cunho pejorativo de alguns *funks*. Júlia admite que até se empolga com a batida, mas ao analisar a letra, confessa que não leva adiante a sua apreciação. Escuta músicas de lamentação, contudo, quando está com as amigas prefere escutar músicas alegres de suas bandas de *rock* ou pagode. Júlia dá sua definição para o que chama *músicas de lamentação*:

Definiria como música de lamentação aquela que tem, na letra, passagens que relembram um passado bom que não está mais presente ou que relembram atitudes erradas... músicas que têm uma certa melancolia. Como exemplo posso citar “Cartas pra você” do NX Zero e um exemplo internacional ficaria com Maroon 5 em “Better that we break”, (<http://www.youtube.com/watch?v=jcklKUeniU8>) (Júlia, 2011, p. 32).

Bruno

[...] é pessoa caminhando e aí já tá com vontade de curtir uma música já tem uma trilha sonora te acompanhando (Bruno, 2010, p. 6).

A epígrafe vem de um depoimento de Bruno que resume a participação da música portátil em sua vida diária. A vida da cidade, com seus personagens anônimos, se agrega a Bruno, quando cede à vontade de apreciar uma trilha sonora, nos diversos momentos em que está na rua com seu inseparável *skate*.

Conheci Bruno através de Febehco que o define assim: “se eu sei muito sobre *rap*, ele [Bruno] sabe muito mais, tudo o que sei eu aprendi com esse cara” (Febehco, 2010, p. 1). São parceiros de composição e entre um copo e outro de “ceva”, no bar do Paulinho, as rimas vão surgindo e se “encaixando” nas bases, como ele mesmo reforça. Bruno afirma que “ser eclético não é bem assim, sou eclético, mas seletivo”. Sua *playlist* é constituída de *reggae*, *rock* eletrônico, *jazz*, afrosamba, *rap*, Frank Sinatra, Louis Armstrong, Vinícius de Moraes, Baden

⁸⁵ Bah é uma expressão do Rio Grande do Sul que indica: espanto, surpresa, admiração.

Pawell, Cássia Heller, Barão Vermelho, Kamau, Paulo Nápoli e Partem. Estes três últimos, são *rappers underground*⁸⁶.

Bruno é *rapper* e, ao compor seus *raps*, evita escrever rimas deturpando as mulheres. Geralmente escuta o que está sendo lançado de novo no mercado fonográfico, para ficar atualizado em relação às divulgações musicais. Escreve *raps* com vocabulário amplo e muitas metáforas, pois acredita que isso faz com que os ouvintes escutem, várias vezes, o mesmo *rap* para entender seu sentido. Assim, prefere apreciar e compor um *rap underground* ou alternativo, ou seja, um *rap* que traz rimas com temáticas diferentes daquelas de protesto, mas que precisam de audição mais atenta para entender as metáforas que ajudam a refletir. As rimas de suas composições fazem referências as suas vivências em Porto Alegre e aos relacionamentos afetivos, utilizando-se de bases elaboradas ou sampleadas por alguns DJs. Para que tenha elementos para criar as músicas, escuta vários *raps*, buscando a extensão do vocabulário. Bruno participa de concursos de rimas, nos espaços destinados ao Movimento *hip hop*, em Porto Alegre.

Bruno tem uma comunidade no *Orkut*⁸⁷, com 107 membros⁸⁸. Menciona que é espaço destinado às pessoas que curtem “um *rap* com sentimento”. Bruno se descreve em sua comunidade:

Comunidade pra quem curte um *rap* com sentimento, feito com a alma. Sensibilidade poética, ritmo agressivo e rimas de boa qualidade são características do *rapper*, produtor e também skatista, Bruno. Pra quem já teve a oportunidade de escutar os *freestyle's* e as loucuras de suas frases rápidas, com estilo muito diferenciado dos demais *rappers*. Escuta aí.⁸⁹

A admiração de Bruno por um *rap* diferenciado está manifesta no seu texto, definindo a função de sua comunidade.

Paula

[a letra] é mais pelo que me toca, tem que ter uma letra legal, normalmente eu tenho que me identificar com ela de alguma forma (Paula, 2010, p. 11).

Escuta música na academia, enquanto se exercita, quando se desloca até a Escola Superior de Educação Física (ESEF) da UFRGS, onde cursa a faculdade de educação física e,

⁸⁶ *Underground* em inglês designa ‘subterrâneo’. Esta expressão *rap underground* refere-se a um *rap* que aparece com menos evidência nos programamas televisivos e das rádios. O *rap underground* ou alternativo não trata somente de temas referentes aos problemas das comunidades periféricas das cidades. Ele foca suas rimas para outros temas como: amor, relacionamentos, autoestima. É apreciado por integrantes e apreciadores do Movimento *hip hop*. O *rap gangsta* é aquele que está mais associado a descrever a violência e as condições de vida das comunidades periféricas.

⁸⁷ O *Orkut* é um *site* de relacionamentos sociais, criado em 19 de Janeiro de 2004, com o objetivo de ajudar seus membros a criar novas amizades pela rede mundial de computador. O usuário cria um perfil, sua relação de comunidades e apresenta seus amigos. Mais informações sobre *Orkut* consultar: Raquel Recuero: Redes Sociais na Internet. Porto Alegre, Sulina, 2010.

⁸⁸ Número referente a 2010.

⁸⁹ Disponível em <<http://www.Orkut.com.br/Main#Community?cmm=95390254>>. Acesso jun. 2012.

nos finais de semana, quando vai namorar. Nesses momentos, ela e o Lucas sentam no chão, ligam o mp4 e escutam música, conversando sobre assuntos variados.

Durante o trajeto para a faculdade, realizado com congestionamentos no horário de pico, às vezes, Paula descarta a possibilidade de olhar a televisão instalada no ônibus. Nesses casos, prefere um livro ou escutar música em seu mp4. Geralmente ela tem na bolsa essas duas opções: “tenho que pegar um ônibus até a ESEF e leva 40 minutos quase, ah, não vou ficar vendo tevezinha [TV], ou leio ou coloco o mp4” (Paula, 2010, p. 5). Paula salienta que escutar música, enquanto está no ônibus, depende de épocas e do interesse por músicas novas. Para ela, não existe a obrigatoriedade de usar os fones no transporte coletivo: “às vezes tenho preguiça de pegar o celular e botar o fone”.

Quanto às músicas armazenadas, ela admite que, ao enjoar de algumas, acaba preferindo ouvir o rádio. Na época das entrevistas, Paula afirmou que o repertório do seu mp4 não passava por atualização há algum tempo. Ao organizar sua *playlist* no mp4 Edgar, armazenou cantores como Armandinho, Rodriguinho, Guilherme e Santiago, Katy Perry, Los Hermanos e Lady Gaga. Paula aprecia Beyoncé e elogiou a música da cantora norte-americana: “a música tem assim uma melodia, tem alguma coisa e tu consegue ouvir e prestar atenção na letra” (Paula, 2010, p. 11).

Na faculdade de educação física, Paula afirma que alguns trabalhos são feitos com música: “às vezes pode até ditar o ritmo da aula, se tá numa corrida a gente coloca música mais rápida, mais forte” (Paula, 2010, p. 6).

Lucas

Como eu tenho um repertório meio grande
e dá vontade de ouvir alguma velha daí eu volto a escutar (Lucas, 2010, p. 12).

Lucas se interessou em participar deste estudo, quando Paula, sua namorada, falou sobre o tema. É colega de Paula na faculdade de educação física da UFRGS.

Ele tem um mp4 de última geração, em que armazena aproximadamente duas mil músicas de vários gêneros. Para escutar música em casa, geralmente ele usa o mp4 *Touch* no chão: “vou trocando [de faixa] quando não gosto da música e troco bastante, porque têm umas que não tô a fim”. Movimentando-se tanto em casa, como em qualquer outro lugar, a música o acompanha.

É eclético e confessa que sua *playlist* apresenta uma variedade de gêneros, como o pagode, *reggae*, Bob Marley⁹⁰, Armandinho e Chimarruts⁹¹. A exclusão do *rap* na *playlist*

⁹⁰ Cantor, guitarrista e compositor. Nasceu na Jamaica, é músico famoso e conhecido por ter popularizado o *reggae*.

⁹¹ Chimarruts é uma banda gaúcha de *reggae* e surgiu em 2002/ Porto Alegre. Na formação inicial estavam cinco amigos: Rafa Machado (idealizador e vocalista), Emerson Alemão (contra-baixo), Sander Fróis (guitarra), Rodrigo Maciel (guitarra), Diego Dutra (bateria), que tocavam violão, cantavam e tomavam chimarrão no Parque Marinha do Brasil/ Porto Alegre. Em seguida, juntaram-se a eles: o “Nê” (Flauta e Harmônica), Vinicius Marques (atual percussionista) e Tatiana Portella (atual vocalista). Site oficial da banda: <http://www.chimarruts.com.br/>. Acesso em: 21/03/2012.

de Lucas se justifica, inicialmente, por avaliar o elemento – letra – que, em alguns casos, “é horrível”. Prefere escutar o *funk* de Claudinho e Bochecha, que considera ser “um *funk* mais antigo” e afirma não existir mais.

Entre as músicas de sua preferência, estão armazenadas algumas que faz questão de dizer que são bandas da geração dos seus pais, por exemplo, U2, Paralamas do Sucesso, Titãs e Queen. Lucas não troca com frequência as músicas da *playlist* do mp3 do celular ou do mp4, pois diz que tem preguiça.

Musicalmente, o fato de o *rap* ser para Lucas “uma coisa falada e não é uma coisa cantada, incomoda também”. Embora Lucas reconheça que precisa haver talento para se compor um *rap*, este gênero definitivamente se afasta da sua *playlist*, dando espaço para as músicas da geração dos pais e músicas de sua geração. Lucas afirma que Beyoncé não entra em seu mp3, porém não deixa de valorizar a interpretação da cantora: “Beyoncé é mais música mesmo, a voz dela faz parte da música, da parte boa [...] é uma música que tem a melodia, que tem o ritmo e tem a voz” (Lucas, 2010, p. 11).

Paola

Eu tenho a *playlist* bem variada
porque não sou só eu quem escuta as músicas do meu celular...
(Paola, 2010, p. 5).

Conheci Paola através de Júlia. São colegas de escola e com frequência se visitavam para realizar tarefas escolares. Nessas ocasiões, compartilhavam alguns gêneros. No trajeto para a escola, escuta música no carro da família, momentos em que compartilha com o irmão as músicas armazenadas no mp3 do celular. Admite ser eclética, porque participa de vários grupos de adolescentes, assim, a música se adapta a todos os grupos. Não gosta de escutar pagode quando está “revoltada”. Nesse caso, prefere “escutar música bem agitada para gastar toda a adrenalina na música”. Sua *playlist*, organizada para o Edgar, tem a música eletrônica de Basshunter, Los Del Rio, com a conhecida música *Macarena*⁹², Eminem, Rickie Martin e várias das bandas de *rock* Strike e Nx Zero. As características que ligam uma música a outra, dentro de sua *playlist*, são os elementos – ritmo e andamento. São músicas com muita movimentação rítmica e andamentos rápidos que sugerem dança, por exemplo, a música de Basshunter. Paola deixa de apreciar um pagode quando as letras se tornam repetitivas, embora o ritmo acabe se tornando familiar.

Roberta

Ter vários estilos é bom porque prá tu não ficar escutando sempre o mesmo estilo, o pagode é sempre uma coisa romântica, ou uma coisa sempre animada, sempre a mesma batucada, ou a mesma batida na eletrônica, eu acho que prá

⁹² Macarena foi gravada pela dupla espanhola Los Del Rio, estourando nas paradas de sucesso entre 1995 e 1997. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=bmKhEGiNshA>>. Acesso em: 07/07/2012.

não enjoar é bom ter vários gêneros...
(Roberta, 2010, p. 6).

Conheci Roberta através de Júlia. Realizavam trabalhos escolares juntas, no apartamento de Júlia. Ela preparou uma *playlist* para o Edgar de 113 músicas, em que aparecem dez músicas da ex-dupla do *funk* brasileiro – Claudinho e Buchecha. Ela prefere este tipo de *funk* por ter letras sem cunho pejorativo e afirma que os “*funks* mais antigos” são os mais *apreciados*. Escuta música para relaxar, para pensar, para dançar e para se agitar. Dos estilos musicais, confessa que não aprecia os gêneros *rock* e sertanejo. Na sua *playlist* tem pagode, Nx Zero e Strike. Não gosta de escutar sempre os mesmos gêneros, preferindo variar, evitando assim que enjoe das músicas. Quando quer pensar, acredita que uma “boa” música ajuda a refletir, além de usar a música distração.

Considera o mp3 muito útil na sua vida, porque além de salvar trabalhos escolares, também agenda compromissos importantes.

Fernanda

Eu até já passei uma música, mais de uma, prá minha colega por *Bluetooth*, daí quando ela tem uma música legal ela passa prá mim (Fernanda, 2010, p. 1).

Fernanda mora no mesmo prédio onde resido. Ela ganhou de presente da mãe um mp4 e admitiu que “não vive sem a música”. Quando está na aula, sua professora permite por “uns cinco minutos”, que a turma escute música com mp3. Fernanda aproveita esses momentos para conversar com os colegas sobre música e outros assuntos de interesse da turma. Outra opção é o recreio, momento em que ela e os colegas escutam suas músicas e compartilham canções por *Bluetooth*. Nesses momentos, através dos amigos, passa a conhecer algumas músicas.

Ao montar uma *playlist* prioriza música ritmada e dá atenção especial à letra. Fernanda se define como uma ouvinte que aprecia todos os estilos musicais: “eu não sou do tipo... ah! eu só vou escutar... sei lá... samba, sabe? Eu escuto de tudo” (Fernanda, 2010, p. 2). Mesmo escutando todos os gêneros, o *pop* é o mais presente na *playlist* do seu mp4. Os cantores e bandas que aprecia, geralmente, são aqueles que circulam pela mídia.

Como ouvinte, Fernanda tem fases musicais distintas. Ela admite: “até eu tive minha fase *rap!*”, porém, atualmente, prefere escutar os *funks* e *raps* antigos. Ela atribui à qualidade das letras, o fato de perder o interesse por estes dois gêneros musicais.

3.2 O CONTEXTO MUSICAL FAMILIAR

O contexto musical familiar reflete as muitas maneiras que a música está presente na vida dos jovens entrevistados, embora não seja possível determinar até que ponto a vida musical de alguns deles esteja impregnada pelas vivências musicais em família.

Essas vivências são significativas e devem ser detalhadas, a fim de apresentar o contexto geral da vida dos jovens. Porém este estudo não teve a intenção de investigar a influência do ambiente familiar, em relação à música, no desenvolvimento de apreciadores de músicas.

A formação de um ouvinte depende de uma série de fatores e não unicamente da família. Dentre eles, aponto para aqueles computados pelos dados empíricos deste estudo. Como seres humanos, os apreciadores de música também estabelecem relações sociais. E, nessas relações, surgem outras vivências musicais que definem contatos e aprendizagens com a música: na escola, no trabalho, com as mídias eletrônicas, nas redes sociais, na universidade, no transporte coletivo, família, nas ruas, nos shoppings, enfim, em muitos espaços da vida social.

Menciono o contexto musical familiar, porque acredito que ele é mais um dos espaços de socialização musical dos jovens (GOMES, 2009; BOZZETTO, 2011). Assim, pontuo as distintas maneiras citadas pelos entrevistados de vivenciar a música no contexto familiar: a influência da família para que um ou outro jovem filho percorresse o caminho da música, as preferências musicais dos membros da família, o hábito de escutar música alta o dia inteiro e o repertório musical que perpassa gerações. Posteriormente, pretendo detalhar estes contextos com depoimentos de alguns entrevistados.

Os relatos sobre a vida musical familiar, de cada um dos jovens, fluíram em alguns momentos das entrevistas, conforme as circunstâncias. Eles expunham sua vida diária com a música. Muito do que foi contado naqueles instantes ajuda a contextualizar essa relação cotidiana com música, mostrando que as músicas apreciadas na infância constam, atualmente, na *playlist* portátil. Isto é um aspecto que emergiu dos dados empíricos, embora este estudo, como já mencionado, não tenha o foco voltado para essa questão.

Na primeira entrevista com Júlia, em seu apartamento, perguntei sobre o piano de parede que estava na sala, logo atrás de onde nos encontrávamos. O piano era da mãe e me falou das poucas aulas que teve, ministradas pela mãe. Em decorrência das férias, as aulas de piano foram esquecidas. Salientou que a mãe tocava. Júlia tem a lembrança de sua aquisição, quando ainda era pequena, com oito anos. Atualmente, não mostra tanto interesse e o instrumento serve para abrigar enfeites e porta retrato.

Febehco destacou o papel da família no que faz atualmente com a música. Pontuou, também, que alguns “gostos” por gêneros musicais surgiram ainda na infância. Foi nessa fase, que conheceu Pink Floyd e outros. O tio de Febehco parecia ter uma ‘pedagogia’ muito interessante: ao colocar o LP para tocar, estimulava a apreciação, mostrando detalhes, como as capas dos LPs. Desse modo, com a intenção de situar o contexto dos artistas,

[...] meu tio, com quem eu passei praticamente a infância inteira na casa do meu avô por parte de mãe e o meu tio morava lá ainda e ele é viciado em música, *rock* mais em específico, tem LP de Pink Floyd e de diversos outros nessa linhagem e sempre me botava pra escutar, ficava me mostrando as capas e tudo mais, na praia o mesmo tio tinha um aparelho de som e deixava praticamente ele o dia inteiro ligado com seus *rocks* e eu gostava, claro. Tudo isso quando eu era criança, bem mais novo (Febehco, 2010, p. 11).

De acordo com o relato de Febehco, seu pai colocava um CD e “escutava a todo volume [...], meu pai sempre escutou música bem alta aqui em casa [...] e ainda tinha minha mãe também, vivia cantarolando músicas pela casa, sem afinação alguma, mas cantar faz bem” (Febehco, 2010, p. 28).

Durante a coleta de dados, houve situações em que os jovens falavam das músicas escutadas por seus pais, tios e avós, o que me levou a pensar o quanto a música transpõe as barreiras do tempo e das gerações. A respeito dos depoimentos dos entrevistados, é possível relacionar às palavras de Ribas (2009), quando destaca a “família como um espaço de apropriação e transmissão musical” (p. 131), além de considerar outros “contextos culturais” desempenhando igualmente estas funções. Vê-se, então, que as interações com a música ultrapassam as questões temporais, e se constroem a partir de “uma prática social”, que, como tal, necessitam das questões social, histórica e cultural (RIBAS, 2008, p. 146). A autora, parafraseando Viana (2003), assinala que “a relação entre produções culturais e os diferentes grupos geracionais tem fronteiras difíceis de precisar”, afirmando que “símbolos de um grupo passam a ser apropriados pelo outro” (RIBAS, 2006, p. 160).

Na *playlist* de Lucas constam algumas músicas da geração de seus pais: “[...] tem Titãs, Paralamas, tem U2, tem Queen” (Lucas, 2010, p. 12). Nesse sentido, lembra Ribas (2009) que “somos seres sociais e necessitamos partilhar as experiências que nos são significativas [...]”. Assim, observando as interações com a música, realizadas entre gerações, Ribas (2008) destaca que:

Na música, há vários exemplos disso relativos a estilos musicais cujos ídolos, práticas e apreciadores (as) “envelhecem”, mas continuam atraindo os mais jovens. Atualmente, o *rock* é um exemplo emblemático nesse sentido, haja vista a profusão de pessoas de distintas idades em *shows* como os de Rolling Stones, Rita Lee e Leon Gieco entre inúmeros outros “velhos” representantes desse gênero musical (RIBAS, 2008, p. 148).

Da mesma forma como Lucas, Luiza teve experiências de escutar músicas que a mãe gostava e cantava. Ela comentou que cresceu ouvindo árias de ópera e *La vie en Rose*, além de escutar, atualmente, a música *Close to You*⁹³, da banda The Carpenters, muito apreciada pela sua mãe, nos anos oitenta, do século passado, durante as reuniões dançantes.

Luiza e eu realizamos uma sessão nostalgia quando lembramos como escutávamos música há alguns anos. Antigamente não existiam os fones de ouvido e só era possível escutar através das fitas magnéticas que eram rodadas com os gravadores ou os discos de vinil, nas antigas vitrolas. Dessa época, Luiza, ainda faz referência às fitas cassete e discos da TV Colosso, que sua mãe comprava: “eu tinha disco de vinil da TV Colosso, eram aqueles grandões, disco mesmo, o vinil, com música prá criança, tinham aquelas musiquinhas de criança, *Alecrim Dourado*” (Luiza, 2010, p. 17).

⁹³ Disponível em <<http://www.vagalume.com.br/the-carpenters/close-to-you.html>> Acesso jul. 2012.

Luiza afirmou que sua mãe não ouve música com fones de ouvido: “a mãe não consegue, ela disse que é um estupro no ouvido dela” (Luiza, 2010, 16). Argumentei que é uma questão de gerações e que eu também estava tentando me adaptar à tecnologia portátil.

Em relação à Fernanda, seu cotidiano musical familiar permite apenas conhecer os gêneros musicais mais apreciados por seu pai. Quanto à mãe, Fernanda se restringe a dizer dos gêneros não apreciados por sua mãe. Fernanda mostra brevemente o contexto musical da família:

Eles [os pais] gostam de música, mais a mãe do que o pai. A mãe escuta música praticamente a semana inteira, o pai é mais no final de semana. A mãe gosta quase de todos os estilos, só não gosta de *funk* nem de *rock* pesado. O pai gosta mesmo de samba, pagode. Eles conhecem sim [as músicas armazenadas no mp3]. Coloco [as músicas do mp3 para escutarem], mas como eu tenho gosto um pouco diferente do deles, eles não gostam muito [das músicas que escuto] (Fernanda, 2011, p. 6).

O resultado de todo o investimento das famílias, para que seus jovens tivessem experiências com variados gêneros musicais, artistas e bandas conhecidas, reflete-se no depoimento de Febehco. Quando era pequeno, escutava música através de um *microsystem* que, geralmente, ficava na sala. Assim foi tendo os primeiros contatos com as bandas Queen e U2 e os cantores Paul McCartney e Lou Bega. Menciona que a falta de oportunidade para escutar e experienciar a música pode determinar um tipo de ouvinte. De acordo com Febehco, o gostar depende da experiência de escutar: “Muita coisa as pessoas acham que não gostam, pensam que não gostam, porque não experimentaram, porque ainda não ouviram, se tu proporcionar contato prá essas pessoas que ainda não ouviram, traz a possibilidade delas [as pessoas] gostarem, a maioria entra em contato e gosta” (Febehco, 2010, p. 9).

Bruno relatou sobre a participação de sua família no acesso à música. Ele acredita que a atitude da família em apresentar “música boa” é determinante para que os jovens iniciem a busca por seus gêneros preferidos. As práticas musicais da família, incluindo a dos pais, podem influenciar o gosto musical dos filhos, como afirmam Granjon e Combes (2009):

Em matéria do gosto, heranças advindas da juventude, período durante o qual o interesse pela música é particularmente marcado, às vezes deixam suas impressões sobre os repertórios individuais. As ‘favoritas’ e preferências singulares (um gosto, por exemplo, para determinado estilo de música ou artista), por vezes, podem atravessar os anos e continuar a alimentar as práticas de consumo na vida adulta (GRANJON e COMBES, 2009, p. 294) [trad. nossa]⁹⁴.

⁹⁴ No original: “En matière de goûts, les héritages issus de la jeunesse, période durant laquelle l’intérêt pour la musique est donc particulièrement marqué laissent quelque fois leurs empreintes sur les répertoires individuels. Les ‘coups de coeur’ et appétences singulières (e.g. un goût prononcé pour tel style de musique ou tel artiste) traversent parfois les années et continuent d’alimenter certaines pratiques de consommation à l’âge adulte” (GRANJON e COMBES, 2009, p. 294).

Para incentivar a escuta musical de seus tios ainda jovens, Bruno explica como funciona a “sua” metodologia de iniciação à escuta e seleção de músicas:

Muitas vezes o cara curte música boa por influência da família, eu tenho dois tios que são mais novos do que eu, um da mesma idade e outro que é bem mais novo, ele tem 13, fez 14 agora, está recém começando, é nessa idade que começa a entrar em contato com as músicas que tu gosta, não só escutar o que tua família escuta, nessa idade é que tem que começar a buscar músicas, é aí que começa a história (Bruno, 2010, p. 9).

Bruno conta como fez para acrescentar Louis Armstrong no mp3 de seu tio. Uma única música desse compositor, sugerida por ele, fez com que o tio, ainda muito jovem, apreciasse o álbum inteiro de Armstrong. Aliado a isso, o fato de introduzir músicas de vários estilos, trouxe a possibilidade de identificação com algum gênero específico. Bruno mostrou as etapas da metodologia que utilizou para introduzir as “músicas boas de vários estilos”, no contexto musical de seus tios:

Eu sei que ele [meu tio] gosta de umas músicas legais, vou pegar e comprar um mp3 prá ele e dar de presente, quando eu voltar [dos Estados Unidos], vou levar seu mp3, vou pegar esse mp3 e preencher só com músicas da hora prá ele ir curtindo... botei todas as músicas que eu curtia, só os clássicos mesmo, só as músicas boas de vários tipos de músicas e estilos prá ele se identificar com alguns, aí minha mãe veio antes de mim e deu prá ele em meu nome, aí seis meses depois, quando voltei ele estava curtindo vários estilos de música boa, várias músicas que eu tinha apresentado prá ele no mp3, ele tinha baixado o álbum inteiro, eu tinha botado uma música do Louis Armstrong no seu mp3 e, quando eu cheguei, ele já tinha baixado o álbum inteiro do Louis Armstrong, “só curti aquele som, já baixei o álbum inteiro” e já estava com várias outras músicas, o desenvolvimento já foi andando assim (Bruno, 2010, p. 9).

A metodologia de Bruno parece ter apresentado bons resultados. Em primeiro lugar, ele se preocupou em mostrar um contexto musical bem mais amplo de gêneros, músicas do momento e artista de reconhecimento internacional, como é o caso de Louis Armstrong. Bruno propôs o acesso a apenas uma música de Armstrong, até então desconhecida.

Percebe-se, então, que ao despertar o interesse por um tipo de música, Bruno fez com que um álbum inteiro fosse baixado da Internet, armazenado, apreciado e ampliado, uma vez que o tio já apreciava “várias outras”. Bruno adotou os seguintes passos: comprou o mp3; personalizou com as músicas de seu contexto musical e, com isso, sugeriu a escuta. Dessa forma, abriu possibilidades para uma escuta mais ampla.

No contexto musical de Bruno, é possível observar os aspectos que ajudaram a construí-lo: armazenar os grandes clássicos da música, nesse caso, Armstrong, que, para Bruno é um clássico e, outro aspecto é considerar as *músicas da hora*. Juntando os dois aspectos, Bruno propõe uma audição “com equilíbrio”, isto é, nem só os clássicos e nem somente as músicas da hora. A metodologia proposta aqui não distancia os “clássicos” do período atual. Poderíamos

dizer, grosso modo, que é a “metodologia da balança”. Ora se aprecia os clássicos, ora se aprecia as músicas do momento. Ora se adquire um conhecimento dos “clássicos”, ora se adquire a atualização do que está sendo lançado. Tudo isso, com acesso rápido, com menos custos e mais mobilidade.

Escutar Armstrong num ônibus lotado ou a caminho de uma pista de *skate*, não faz diferença, porque não é o local que produz a fruição mais eficiente, mas a apreciação efetiva no sentido de saber *o quê* perceber na música, *quais* os elementos a destacar e *compreender* da estrutura do gênero considerado. Para se apropriar da estrutura do gênero musical, o local da escuta não se constitui um dado determinante, assim, Louis Armstrong será escutado durante um pôr-de-sol, pois, segundo Stockfelt (2009), os modos de escuta do ouvinte serão desenvolvidos de acordo com suas “competências”. A escuta portátil favorece para que o ouvinte escute, por mais tempo, um clássico do *jazz* e uma *música da hora*, em espaços diferenciados daqueles que habitualmente seriam destinados a determinados gêneros musicais. Desse modo, a apreciação do *jazz* não estaria restrita a uma sala específica de execução.

3.3 MÚSICA NA ESCOLA

Os depoimentos demonstram como a música esteve presente na vida escolar dos jovens entrevistados. São relatos curtos de Roberta, Febehco e Luiza, mas o suficiente para se refletir sobre a importância deste tema. A música que foi vivenciada por eles, na escola, ainda não estava amparada pela Lei 11. 769/08⁹⁵, que torna obrigatório o conteúdo de música na Educação Básica. Portanto, foram passagens rápidas e ocasionais, todavia não deixaram de ser menos criativas e importantes para esses três jovens. Relatos emocionantes como o de Luiza, que fala dos *Anos Musicais*, em que o professor de artes sugeriu a pesquisa de algumas décadas da música popular. Febehco fala com carinho do professor Thiago, de violão, e seu início no *rap*. Roberta mostra o mp3 socializador e, não mais um mp3 somente tocador de música.

A escuta musical na aula de artes

A experiência de Roberta aconteceu em um momento pedagógico, na disciplina de artes, cujo conteúdo de trabalho não era o de música. Ela fez parte da atividade, por sugestão da professora de artes: “Hoje na aula de artes a professora deixou escutar música, aí a gente se reuniu no meio de amigos mais próximos e uma das pessoas botaram um mp3 sem fone, com o som pra todos ouvirem e escutamos as músicas a aula toda [...]” (Roberta, 2010, p. 20).

⁹⁵ Disponível em <http://www2.camara.gov.br/legin/fed/lei/2008/lei-11769-18-agosto-2008-579455-publicacaooriginal-102349-pl.html>.> Acesso jun. 2012.

O depoimento de Roberta relata um pouco, das possíveis relações sociais, entre os jovens, proporcionadas pelo mp3, durante as práticas de escuta na escola. Mesmo que esta escuta não tenha sido uma ação pedagógica específica do conteúdo de música, a escuta se estabelece como um aspecto socializador.

Perguntei sobre o resultado desta experiência: “o resultado foi que, enquanto fazíamos a atividade, escutamos músicas e conversamos”. Fiquei interessada em saber se foi uma boa experiência: “ah! eu diria que não é a primeira vez que a professora deixa, então por isso foi e sempre é uma experiência boa e divertida com as músicas que gostamos e com o grupo de amigos mais ligados” (Roberta, 2010, p. 20)⁹⁶.

Esse depoimento ressalta a importância de abrir espaço para as vivências musicais escolares, uma vez que são plenas de significados pontuados pelos jovens, ou seja, estar entre amigos para compartilhar as mesmas músicas preferidas, além desses espaços representarem peças importantes para a inserção de novos integrantes no grupo.

No caso da escuta portátil, incorporada a agrupamentos juvenis, pode ser considerada como um elemento relevante no processo socializador que emerge do uso simultâneo mp3/música, provocando conversas sobre música. Na experiência relatada por Roberta, com a ausência dos fones, o mp3 deixou de ser individual para se tornar coletivo, constituindo-se em espaço de socialização. Assim, deixa de lado o que o senso comum estabelece, quando afirma que o mp3 torna as pessoas individualistas. O mp3, no grupo de Roberta, continuou sendo “portátil”, todavia alguém o levou para a escola e o colocou entre todos. O diferencial desta experiência é que o mp3 se tornou um elemento socializador para um coletivo.

A experiência musical de Febeho na escola

Febeho montou sua “linha do tempo” na música, para explicar a trajetória no *rap* e como foram seus primeiros passos:

Eu já escrevia bastante, minha primeira letra de *rap* foi na 5ª ou 6ª série, se não me engano a criatividade sempre foi um dom meu e acho que foi na 7ª série, talvez 8ª série, que eu recebi o apelido de ‘Febeho’, de um vizinho meu... e dali por diante fui tomando cada vez mais contato com o *rap* e mesclando tudo o que eu já tinha aprendido com o *rap*, quando cheguei na 5ª série tive o primeiro contato mesmo mais aprofundado em música. No meu colégio “música” era matéria curricular e eu amei essa matéria, lá aprendi a ler partitura e tal, tocar flauta e piano, mas piano muito superficialmente, aprendi mais foi flauta mesmo. E o professor era muito amigo meu, o professor Thiago. Ele dava aula de violão, e a minha mãe me colocou nessa aula e eu comecei a frequentar também, então me enchi de música da cabeça aos pés... mas esse “intensivo” não foi mais do que 1 ano, logo as aulas de violão terminaram e ficou só a matéria de aula mesmo, e não sei se eu me destacava,

⁹⁶ Mantive a ortografia original do texto digitado por Roberta no *site* de mensagens instantâneas.

ou se o professor era realmente amigo meu, mas ele me levou pra fazer uma apresentação com um grupo de flauta no Grêmio Náutico União, e minha família sempre me deu todo o apoio, mas infelizmente a 6ª série acabou e na 7ª não tinha mais a matéria de música, mas aí eu já tava conseguindo dar meus próprios passos dentro desse “universo” (Febehco, 2010, p. 28).

A iniciação musical de Febehco principiou com o *rap*, marcada ainda na quinta série, mesma época em que afirma já escrever letras, fluindo a criatividade. Nas séries seguintes, na sétima e oitava, ele deu continuidade ao conhecimento anterior, adquirido nesse gênero. No entanto, o contato com a música foi também marcado pela flauta-doce, o violão e pelo professor de música. O depoimento de Febehco destaca três importantes pilares de sua iniciação musical – *o rap, a música na escola, o incentivo da família*.

Anos Musicais

[...] foi um ano só, a gente cantava, falava da história das bandas, eu lembro que a gente teve que pegar Anos Musicais divididos em pequenos grupos, ou seja, músicas dos anos 50, 60, 70, 80, 90 e 2000 [...](Luiza, 2010, p. 34).

Anos Musicais – foi uma experiência musical vivida por Luiza, em 2005, quando frequentava uma escola Salesiana, na cidade de Itajaí. O professor de Luiza organizou o projeto *Anos Musicais*, com a finalidade de propor práticas de cantar e escutar, além de possibilitar à turma o acesso à história das bandas de *rock' in' roll*, a partir dos anos 50 até os anos 2000. Como metodologia de trabalho, o professor dividiu a turma em seis grupos e cada um deles foi responsável por colher informações sobre as bandas nacionais e internacionais que lhes foram destinadas. Os grupos deveriam expor sobre as histórias das bandas e colocar alguma música importante das mesmas para apreciação da turma. Luiza esclareceu que seu grupo ficou com bandas internacionais. Ela relata a experiência dos *Anos Musicais*:

[...] era uma das [disciplinas] que eu mais gostava, era muito bom, a gente cantava, falava da história das bandas, eu lembro que a gente teve que pegar *Anos Musicais* divididos em pequenos grupos, ou seja, músicas dos anos 50, 60, 70, 80, 90 e 2000, um outro grupo pegou música brasileira, o meu pegou o finalzinho dos anos 60, início dos 70, na verdade foi [*rock*] internacional, foi Beatles, Bee Gees que também tinha acabado de estourar, Rolling Stones e U2, eu estudei a fundo a história de cada banda (Luiza, 2011, p. 34).

Os três itens apresentados nesse texto: o conteúdo das bandas de *rock' in' roll*, abordado no depoimento de Luiza, através da pesquisa e audição das décadas do *rock*; a influência marcante de um educador musical e sua metodologia para as aulas de música, mencionada por Febehco; as relações sociais que emergem entre os jovens, ao incorporarem o mp3, durante as práticas de escuta coletiva na escola, relatadas por Roberta, abrem um leque de metodologias para as práticas musicais escolares. São práticas metodológicas relativamente simples, capazes

de captar a atenção dos jovens e dialogar com suas expectativas, em relação ao conteúdo música na escola.

Para Luiza, essa experiência na escola contribuiu para que pudesse aprender a diversidade de gêneros musicais, compositores e características de cada período da música nacional e internacional, bem como artistas que se destacaram em cada momento da história do *rock' in' roll*. Interessante perceber que algumas bandas estudadas nos *Anos Musicais*, por exemplo, Beatles, Bee Gees, Rolling Stones e U2, também estiveram nos depoimentos dos jovens entrevistados Febehco, Bruno e Lucas.

Utilizar as expressões “as músicas dos pais”, ou, “as músicas dos jovens” pode segmentar injustamente as apreciações musicais de muitas gerações (Ribas 2006). Por exemplo, The Beatles, Bee Gees, Rolling Stones e U2 são bandas que fizeram parte da geração de pessoas que hoje têm cinquenta e sessenta anos, mas também fazem parte da geração dos jovens entrevistados. Música não é exclusiva de uma geração: ela pode e deve ser apreciada de forma atemporal, naturalmente, se permanecer considerada, a ponto de fazer parte da vida de muitas gerações.

3.4 O COTIDIANO COM A MÚSICA

A presença da música na vida dos jovens entrevistados é tão constante e intensa que se torna difícil saber em quais situações está ausente. Os jovens mencionaram ocasiões em que os fones de ouvido e a música estão presentes em suas vidas, como na espera do transporte coletivo ou ao fazer ginástica na academia. Entretanto há outras circunstâncias que também mencionaram: em alguns raros momentos em sala de aula; durante o recreio, preparando o vestibular, estudar, relaxar, conversar com música, caminhar até a universidade, esperar o transporte coletivo.

Incorporar alguns espaços físicos do bairro, transformando-os em “espaços musicais” (GREEN, 2004), pode ser outra situação que mostra a participação do mp3, no cotidiano com a música. Assim, Bruno e Febehco podem ser vistos tomando cerveja em um bar, aparentemente, como passatempo, no entanto, esse é um momento que se constitui num *locus* privilegiado na composição de *rap*, pois aí se estabelecem as combinações sobre rimas, temas e bases instrumentais, que deverão ser construídas.

Quase sempre conectados aos mp3s, alguns dos entrevistados consideram que esse vínculo não se desfaz mais. As tarefas mínimas dependem dos fones de ouvido: cortar o cabelo, sair de casa, deitar na cama, arrumar o roupeiro. A queixa dos jovens é que o computador não pode segui-los por onde circulam, por isso o mp3 ou mp4 precisam estar acionados.

Diariamente Febehco se mantém conectado aos fones de ouvido. O incomum é vê-lo sem eles. O uso diário dos fones lhe rendeu um apelido no antigo emprego, sendo chamado pelos colegas de *o rapaz dos fones*, como já mencionado. Com os enormes fones ou com os pequenos, ele vai explorando a trilha sonora de seu cotidiano. Quando tem *shows* do movimento

hip hop, passa boa parte das aulas, na escola, escutando suas próprias músicas com os fones de ouvidos, como uma forma de ajudar a lembrar algumas das letras. Outro detalhe da presença da música nos fones de ouvido é quando resolve ir ao cabeleireiro. Os fones é a única coisa que motiva a cortar os cabelos. Criou um estilo alternativo com o fone modelo tiara enfiado nos cabelos mais cumpridos.

Quando perguntei a Luiza se conseguiria relatar uma cena do seu dia a dia, para que eu entendesse seu cotidiano com a música, ela perguntou se poderia falar desde a hora que acorda. Destacou que seu mp3 é a companhia durante as caminhadas até a universidade e no caminho para o trabalho. Geralmente liga o computador para escutar música enquanto se veste. Na sequência: “Tomo café ouvindo música, depois vou escovar os dentes, tiro a música do computador e, às vezes, eu ligava o mp4, ia pro colégio com a Sofia [a irmã], chegava na aula e, dependendo eu desligava, senão ficava ouvindo. No recreio também ficava ouvindo” (Luiza, 2010, p. 9).

A música no cotidiano sofre mudanças para alguns jovens, quando ingressam no mercado de trabalho. Um ano após a sua primeira entrevista, a falta de tempo, ocasionada pelo trabalho em um frigorífico de Itajaí, reconfigurou o dia a dia de Luiza. A demora em montar a *playlist* no Edgar teve várias justificativas, uma delas é a correria da semana com suas atividades acadêmicas e a ajuda que oferece à mãe nas tarefas do frigorífico. Luiza explica como concilia sua rotina de trabalho e a faculdade, simultaneamente:

Eu não consigo baixar [músicas] por causa do tempo mesmo. Eu tô trabalhando, fazendo faculdade e ainda ajudo a mãe no trabalho dela, faço todo o fechamento de mês que ela tem na Seara, que traz prá casa, aí ajudo ela no fechamento, e têm dias que eu vou dormir duas da manhã, porque tô fazendo seminário e tenho que apresentar na faculdade, enfim, por isso, chega no final de semana, eu só durmo (Luiza, 2010, p. 23).

Esse acúmulo de atividades ocasionou uma mudança nos hábitos de Luiza em relação à escuta portátil. Em 2010, quando participou da primeira entrevista, seu tempo diário estava mais livre para escutar música. Mesmo assim, a música não deixa de estar presente em boa parte do dia.

Roberta fala que seu dia a dia musical é bastante agitado. Assinala que mesmo que não esteja ouvindo no computador de casa para se distrair, acaba escutando em algum lugar ou no carro. Prefere ir “para o colégio ouvindo as músicas” que não pode esquecer. Ela tem momentos de escuta das músicas, enquanto está na escola. De semana em semana, escuta as bandas de *rock* nacional Restart, Strike e música internacional.

Neste capítulo, foram apresentadas as vivências musicais dos jovens, em seus cotidianos familiares, estabelecidas desde a infância, pelo acesso aos mais variados gêneros musicais, bem como o desenvolvimento de hábitos de escuta. Algumas músicas das “gerações dos pais” frequentam, hoje, as *playlists* portáteis, outras, pouco escutadas, não participam das escutas diárias. É evidenciado o surgimento de metodologias específicas de escuta musical, independentemente, de um ensino de música escolar. Assim, os espaços para apreciação são

reconfigurados. As experiências musicais são realizadas não apenas na família, instância primária de socialização, mas também as mídias e as escolas, como instâncias secundárias de socialização, tornam-se relevantes. Como escrevem Granjon e Comes (2009, p. 294), “em geral, as experiências de socialização secundária são fundamentais para a diversificação de conteúdos culturais, mobilizados por indivíduos” [trad. nossa]⁹⁷.

Além disso, de acordo com os percursos biográficos e vivências musicais realizadas, os jovens podem construir seus próprios gostos musicais e transformar o que o ambiente familiar musical havia formado.

⁹⁷ No original: “D’une façon générale, les expériences socialisatrices secondaires sont centrales dans la diversification des contenus culturels mobilisés par les individus” (GRANJON e COMBES, 2009, p. 294).

4 DISPOSITIVOS PORTÁTEIS E JUSTIFICATIVAS PARA ESCUTAR MÚSICA

Ah, o mp3 não é muito importante, ele às vezes não faz falta, o que faz falta com certeza, é a ausência de música (Luiza, 2010, p. 7).

Este capítulo trata sobre o envolvimento dos jovens com seus dispositivos portáteis, refletindo a respeito desse fenômeno contemporâneo – escuta da música portátil – que marca, de maneira intensa, o dia a dia dos ouvintes. Nesse sentido, Granja (2010), ao se voltar para os recursos técnicos dos dispositivos portáteis, observa que “hoje em dia existe uma enorme variedade de meios de reprodução musical (rádios, CD *players*, iPod etc.) que possibilitou o acesso quase imediato a todo o tipo de música. A música se faz presente sem esforço, como num passe de mágica” (GRANJA, 2010, p. 67).

A discussão, se faz, então, em torno do significado dos dispositivos portáteis e por que razões e com que intenções os jovens escutam música portátil. Na cultura da escuta portátil, os ouvintes criam uma identidade territorial e móvel para si no seu cotidiano. Analiso a variedade de estratégias que os jovens utilizam para se moverem nos seus mundos privados e qual o uso que fazem da escuta musical, em momentos significativos de seu dia a dia.

4.1 SOBRE OS DISPOSITIVOS DE ESCUTAR MÚSICA

4.1.1 Sobre o mp3

O mp3 “originou-se como uma tentativa de resolver problemas de formatos trocáveis em segmentos da indústria da mídia”, e na visão de Sterne (2010) o artefato “parece requerer sistemas sociais e culturais particulares de propriedade intelectual e das práticas de escuta” (p. 64).

Ao escrever sobre mp3, Iazzetta explica que “a tecnologia de compressão conhecida por MP3, que se tornou padrão em sistemas de áudio digital voltados à distribuição via rede de computadores, deliberadamente elimina dos sons gravados algumas informações sutis que têm menos relevância para a audição” (IAZZETTA, 2009, p. 128).

Os dispositivos portáteis, comprados pelos jovens, são de marcas variadas, com recursos técnicos como o *shuffle*⁹⁸, pequenos e que se fixam na roupa, mas nem sempre são de marcas famosas. Aqueles que são de marcas conhecidas, não são levados para fora de casa, devido à violência e ao medo dos jovens perderem seus dispositivos. Os modelos *touch* foram adquiridos por dois dos jovens entrevistados. Para lembrar, o *touch* é um recurso do aparelho que pode ser acionado pelo toque dos dedos em sua tela.

⁹⁸ É um comando que faz com que as músicas sejam executadas aleatoriamente, deixando de seguir uma ordem determinada pela *playlist* ou pelo ouvinte. O comando *shuffle* escolhe as músicas que serão executadas.

A busca por dispositivos, com o comando *shuffle*, não é um interesse unicamente de jovens da atualidade. Ross (2011) se mostrou surpreso com o comando de seu mp3 e descreve a sua experiência:

O aparelho, bastante novo na época, tinha um comando chamado *shuffle*, que saltava aleatoriamente de uma faixa para outra. Havia algo de sedutor em entregar o controle e deixar o mp3 decidir o que tocava em seguida. A pequena máquina derrubava barreiras de estilos de uma forma que mudou o modo como eu ouvia música. Um dia ele saltava do crescendo furioso da quente de “West End blues”, de Louis Armstrong. A primeira se transformou numa gigantesca ársis para a segunda (ROSS, 2011, p. 36).

Mesmo que os modelos estejam cada vez mais incrementados de aplicativos, quem ganha mais espaço, na opinião dos jovens entrevistados, é a música. Ao adquirirem seus portáteis, os jovens têm uma ideia concebida do tipo de *playlist* que deverão organizar. Saber o que colocar e por que colocar vem muito antes da aquisição do mp3.

Alguns desses dispositivos passam o ano sendo carregados de músicas que, a todo o momento, são descartadas ou mantidas nas *playlists*. Os mp3s acompanham os jovens durante o ano, na maioria das atividades diárias: andar de transporte coletivo, esperar a lotação escolar, realizar tarefas escolares, andar de *skate*, caminhar pelo bairro onde moram e sentar à mesa de um bar enquanto escutam um *rap*. Alguns são chamados de “guerreiros”, pois resistem bravamente ao uso diário e à grande quantidade de músicas armazenadas nas *playlists*, com trezentas e cinquenta e sete a duas mil músicas.

Quanto aos fones de ouvido, geralmente, são trocados ao apresentarem problemas técnicos devido ao intenso uso diário, como Febehco que revelou: “[...] é o segundo do modelo que eu compro, ano passado comprei ele só que acabei estragando por descuido no início desse ano, durou um ano o fone e só estragou porque eu estraguei na realidade, esse ano fiz questão de comprar um igual. Para ele “o melhor [fone de ouvido] é um novo que chegou no Brasil só agora”, porém alerta que ele é “muito caro, então fica inviável, mais de trezentos reais um fone de ouvido, falando em preço bom e qualidade ótima, eu sugiro o que uso, [...] é o melhor que eu já tive” (Febehco, 2011, p. 3).

4.1.1.1 A participação do mp3 na vida cotidiana

O mp3 participa da vida cotidiana dos jovens entrevistados, sobretudo como uma forma de diversão, mantendo-os atualizados em relação ao que circula de música, além disso, contribui para o “vício em escutar música” (Febehco, 2010, p. 1).

A realização das tarefas diárias, com a participação do mp3, é analisada nas perspectivas teóricas de Bull (2000), DeNora (2000), Pecqueux (2009a; 2009b). Bull investiga a experiência auditiva de si e do lugar na área dos estudos urbanos para compreender o papel da mídia e da tecnologia na vida cotidiana. Bull afirma (2000):

Os usuários de aparelho de som estéreo pessoal se movimentam diariamente dentro de uma variedade de espaços urbanos e posso dizer que isso tem significados cognitivos, estéticos e morais, todos inter-relacionados, pois nos revelam os modos pelos quais os usuários se relacionam com seu meio, os outros e com si próprio (BULL, 2000, p. 2) [trad. nossa]⁹⁹.

O mp3 torna-se ainda objeto de investigação, a partir da necessidade de entender como se organiza a relação das pessoas com a música. Há uma dependência dos indivíduos em relação à música. Febeho explica uma das razões que levariam as pessoas a escutar música com mp3: “O que acontece é que a música vicia e o que te facilita o acesso a música é o mp3, então vira um ciclo vicioso, sem o mp3 tu não tem música, e tu é viciado em música, então tu tem que ter um mp3 se não enlouquece” (Febeho, 2011, p. 29).

Na opinião de Luiza, o aparecimento do mp3 é positivo: “Porque é bom tu ter a música contigo prá onde tu vai, prá não ficar sozinho, normalmente quando tu escuta o mp3, é porque tu não quer ficar sozinho, tu quer ficar ouvindo a tua música, ele veio prá ajudar por causa disso” (Luiza, 2010, p. 17). Na análise de Bull (2007), os ouvintes portáteis, “por vontade própria, nunca interagem com outros enquanto estão envolvidos com a audição solitária”¹⁰⁰. Os aparelhos móveis oferecem “uma tecnologia ‘fechada’ e de ‘confinamento’”¹⁰¹ que traduz os “valores do individualismo e da demanda por privacidade – um grande desejo para que sejam deixados em paz, enquanto vivem na cultura urbana”¹⁰². Pois, segundo o autor, “as infraestruturas urbanas cada vez mais complementam o automóvel, o iPod e o celular. Estas tecnologias enfatizam a conectividade dentro dos círculos circunscritos e dos espaços, ao mesmo tempo que alienam os sujeitos de suas co-presenças no espaço público” (BULL, 2005, p. 52) [trad. nossa]¹⁰³.

Paola afirma que escutar música no dia a dia é a maneira encontrada de fugir das crises de mau humor:

Sem música, muitas vezes, o meu dia-a-dia fica monótono, pois vou e volto de ônibus da escola, então a música vira meu ponto de fuga. Também é meu ponto de fuga, quando estou de mal humor, se quero que me ignorem, coloco meus fones de ouvido e esqueço de tudo, ou quase tudo, pq também dá prá pensar com a música (Paola, 2010, p. 8).

⁹⁹ No original: “Personal-stereo users, in their daily lives, move through a variety of urban spaces, which I argue have a cognitive, aesthetic and moral significance that are all relational in so much as they inform us of the ways in which users relate to their surroundings, others and themselves” (Bull, 2000, p. 2).

¹⁰⁰ No original: “iPod users never willingly interact with others whilst engaged in solitary listening” (BULL, 2007, p. 50).

¹⁰¹ No original: “The iPod is both a ‘gating’ and a ‘tethering’ technology” (BULL, 2007, p. 50).

¹⁰² No original: “[...] the values of individualism and the concurrent demand for privacy – an overriding desire to be left alone whilst in urban culture” (BULL, 2007, p. 50).

¹⁰³ No original: “Urban infrastructures increasingly complement the automobile, the mobile phone to the iPod. These technologies emphasise connectivity within circumscribed circles and spaces whilst simultaneously alienating subjects from the co-presence of one another in public space” (BULL, 2007, p. 52).

Sterne explicou este impulso de se apropriar dos espaços acústicos, pelas noções de individualismo e posse, no qual o espaço do campo auditivo se torna uma forma de propriedade particular, o espaço para o indivíduo viver sozinho (STERNE, 2003).

Roberta, ao ser questionada sobre a participação do mp3 na vida cotidiana, destaca três aspectos: a diversão; o individualismo definido como distração e não como isolamento; apreciar as músicas de seu gosto, do gosto dos amigos, proporcionando a compatibilidade:

O mp3 para mim significa uma forma de diversão, ou uma forma de ter um momento só pra ti 'distração', escutando aquelas musicas atuais, as que tu mais curti e tambem as que todos os teus amigos gostam, pq tu acaba gostando do gosto dos amigos pela escolha da musica por serem parecidos e no mesmo tipo de 'grupo'" (Roberta, 2010, p. 18).

O mp3 torna-se um espaço de sociabilidade e formação de grupos, ao dar oportunidade de apreciação coletiva das músicas, demonstrando, por este aspecto, a importância dos dispositivos portáteis no processo de socialização. Ao compartilharem entre si as músicas dos amigos, nos momentos coletivos, abre-se espaço para reflexões, observando-se a inclinação de viver em companhia de outros e a formação de grupos e identidades juvenis. Isso porque, segundo Souza (2004) “as preferências musicais dos adolescentes estariam ligadas a gêneros musicais que, para eles, possuem um significado relacionado à liberdade de expressão e de mudança.” Além disso, a relação que os jovens têm com a música “representa uma manifestação de uma identidade cultural caracterizada por dupla pertença: classe de idade e do meio social [...]” (SOUZA, 2004, p. 10).

Mesmo diante da possibilidade de momentos de escutas musicais coletivas entre os jovens, Roberta aponta para o individualismo da escuta musical que o mp3 pode provocar. O mp3 se torna individual ao armazenar músicas que são próprias do ouvinte, contudo, quando utilizado por vários amigos, ao mesmo tempo, se transforma em um objeto coletivo, que aproxima jovens com interesses comuns. Nesse momento, há o espaço individual, no caso a *playlist*, circulando na coletividade. Para Bull (2007), estas tecnologias portáteis conectam simultaneamente as pessoas e possibilitam a sua socialização de outras maneiras. Os dispositivos móveis permitem a “audição solitária”, espaço esse representado pelas músicas de cada um.

Roberta ressalta que o mp3 “não é só para um indivíduo”. Isto reforça a ideia de que no coletivo tem-se a possibilidade de falar diretamente sobre música e tomar conhecimento do que cada indivíduo escuta. De certa forma, o mp3 permite a cada pessoa carregar sua música e falar sobre ela. Roberta define sua relação com o mp3: “Eu diria que tbm é uma forma de individualismo, eu diria que pra tu te inturmar o mp3 tbm ajuda mostrando que a musica é legal e tals e tambem, o mp3 é uma forma de ter sua propria musica e tendo uma distração, uma curtidão” (Roberta, 2011, p. 19).

Além do aspecto da participação do mp3 no processo de socialização, o individualismo, destacado por Roberta, é contextualizado. Roberta ameniza, com o mp3, as tarefas diárias mais tediosas, como “os momentos chatos dentro do ônibus, numa fila de um banco”. Ela considera que esses são momentos para usar o mp3, embora reconheça que “não é o verdadeiro significado dele” (Roberta, 2010, p. 19).

4.1.1.2 A importância do mp3 na relação dos jovens com a música

Para tratar da importância do dispositivo portátil na relação que os jovens têm com a música, propus uma pergunta mais aberta sobre a questão, dando aos entrevistados mais liberdade para responder (Anexo 3, Terceira fase-Encerramento). Pedi, então, que falassem o que ainda não havia sido dito nas entrevistas anteriores a respeito da importância do dispositivo portátil em suas vidas. Sugeri que expressassem seus desejos, seus sentimentos e seus pensamentos. Por isso, uma grande variedade de justificativas forma a base deste capítulo: nunca ficar sozinho, estar em todos os lugares, buscar nas letras a solução de problemas ou a distração, permitir a interação física com a música, dar ao seu dia outro sentido e tê-lo durante as manobras de *skate*.

Entre tantas justificativas sobre a importância do mp3 em suas vidas, o denominador comum é que a escuta portátil parece exercer a função de auxiliar no desligamento do mundo. Júlia não faz referência a outro tipo de escuta, como por exemplo, a que utiliza caixas de som, que possa exercer a mesma função. Ela diz que é a escuta com fones que a faz se manter afastada de um espaço, de situações específicas e de outros acontecimentos que julga desagradáveis. A escuta musical, com fones de ouvido, talvez seja a solução encontrada para esconder alguma letra de música, que venha a refletir uma situação emocional difícil de contornar. Ela explica:

Meu mp3 anda comigo para onde vou. Mesmo que não precise dele, ele está comigo! Coloco os fones para me “desligar” do mundo, dos problemas, esquecer as coisas ruins que estão acontecendo. Minha vida tem fases. Umas com mais problemas e outras mais agradáveis. Percebo que utilizo mais meu mp3 nas fases mais difíceis. Acho que procuro uma solução nas letras. Uma solução ou uma distração, não sei ao certo (Júlia, 2011, p. 9).

Paola define que seu “dispositivo portátil é mais que um aparelho contendo música”. É a oportunidade de diversão “não deixando de considerar o fator jogos de celular “quando desejo jogar e enviar de SMS para os amigos” quando têm créditos suficientes. Com tantas opções à mão, o seu celular é um desses aparelhos que acumula muitas funções. Finalmente, Paola fala sobre o mp3 que está incorporado ao celular e a importância dele no que refere ao escutar música. Quando está sem créditos – e isso parece ser frequente –, ela fala sobre o real sentido da música armazenada na *playlist*, ou seja, as sensações que sente e a necessidade de opinar e escolher o que escutar: “O que eu faço? Fácil de responder. Eu escuto música. Ouvir música, no caso ter um aparelho que permita isso, é ter liberdade sem sair do lugar, ter minhas opiniões e gostos sem represália, ouvir música é bom em qualquer hora, então, para finalizar o que penso do meu aparelho portátil de música, só tenho a dizer que adoro a existência dele” (Paola, 2012, p. 9).

Roberta estabelece seu mp3 como companhia: “nas horas que estou esperando algo ou que estou sem nada para fazer e que estou sozinha, escuto música para relaxar, pensar mais ou simplesmente para dançar e agitar o dia” (Roberta, 2011, p. 16). A escuta portátil forma, assim, uma espécie de trilha sonora auditiva contínua, através da qual os jovens cognitivamente

administram seu tempo. A experiência musical sonora fornece elementos para a cognição e estratégias para organizar a vida cotidiana (BULL, 2000).

Febehco justifica a importância de seu mp3 através de rima. Começa dizendo que fez “a riminha de brincadeira, resumi tudo num texto menor, se não servir, pode avisar que eu respondo novamente não rimado com muito prazer” (Febehco, 2011, p. 1). Na rima, há itens que considera relevantes no seu mp3. No primeiro momento faz referência à tecnologia e, aos poucos, Febehco vai mostrando que seu mundo está dentro de um amigo tecnológico, que traz o mundo da poesia, os pedaços de música que carregam partes de si, seus critérios de escolha e como faz a escuta. Ainda faz referência ao vazio, provavelmente, preenchido pela música de seu mp3:

É o meu amigo inseparável, arte da tecnologia
 É sempre indispensável pra fazer minha poesia
 Todo o dia, o dia todo, morro quando acaba a pilha
 Me conhece muito mais do que os membros da família
 Largo nele fragmentos de mim que tem em cada som
 Faço a minha seleção, escolho a dedo, só do bom
 O volume é sempre alto, quem tá do lado escuta
 Preenche um vazio, trilha sonora pra labuta
 Me ajuda a refletir, a lapidar os meus conceitos
 Já tá quase estragando, todo cheio de defeitos
 Mas Sílvia, com certeza de uma coisa eu sei
 Nunca vou abandonar enquanto funcionar o Play
 (Febehco, 2011, p. 1).

O mp3 não é um depósito de músicas. Febehco armazena músicas que trazem inspiração, ajudam a pensar e analisar, ajudam a transcorrer o dia e a escrever poesia. O mesmo aparece nas declarações de Bruno, ao defender a utilização de seu mp3 para andar de *skate*. As músicas ideais para serem apreciadas durante as manobras de *skate* devem ter uma densidade sonora mais pesada:

A música prá andar de *skate* é uma das coisas que mais influencia mais me inspira para andar de *skate*, cada música que tu escuta, a letra vai te passar uma coisa, às vezes a vibração da música vai te passar outra coisa. Eu ando de *skate*, eu escuto uma música, eu gosto de escutar um *rock'in roll* pesadão prá andar de *skate*, ou *rap* com a batida forte prá me deixar pilhadão prá andar de *skate* (Bruno, 2011, p. 11).

Bruno parece ser um daqueles ouvintes que podem escutar o mp3 e ter a música como uma espécie de atmosfera provocando sensações (BULL, 2000), explicadas na sua citação, ele faz de sua escuta o que muitos jovens de dispositivos portáteis fazem: a busca por inspiração, a atenção a letra, a vibração e a batida. Semelhante a que Bull (2007) escreve, “com esta caixa acústica”:

(...) se movimentam pelos espaços de suas bolhas auditivas, pelas ruas, nos seus carros e no transporte público. Em sintonia com seus corpos, o mundo deles

torna-se único com seus movimentos com trilha sonora; se movimentando ao ritmo da música e não ao ritmo das ruas. Em sintonia com seus pensamentos – suas escolhas musicais permitem que o foco seja nos sentimentos, desejos e memórias auditivas (BULL, 2007, p. 3) [trad. nossa]¹⁰⁴.

Os depoimentos de Roberta, Febehco e Bruno apresentam justificativas diferentes sobre a importância do mp3 na vida de cada um deles. Os relatos mostram aspectos diversos do uso do estéreo pessoal: alguns jovens colocam os fones para se desligarem do mundo, preenchendo o tempo/espaço do isolamento com a companhia musical, outros explicitamente evitam a interação social pela colocação dos fones de ouvido, mantendo-se afastados de situações ou acontecimentos desagradáveis; outros criam laços associativos através do compartilhamento dos fones de ouvido, escolhendo o mp3 como oportunidade de diversão ou como inspiração para escrever poesia.

4.1.1.3 Em que a escuta portátil se diferencia das outras

As pessoas atualmente escutam música de diferentes maneiras: no rádio, no carro, no computador, enquanto teclam com amigos nas redes sociais, nos shoppings e através do mp3 – centro deste estudo.

Então, questiona-se sobre o que faz a escuta portátil ser diferente das demais já citadas e que justifique um trabalho de investigação? Qual o diferencial entre a escuta portátil e as outras escutas? O que mudou na relação dos entrevistados com a música na aquisição do mp3? As respostas a estas perguntas podem ser encontradas nas explicações que fazem desta escuta a preferida pelos jovens.

Destaquei um trecho de um diálogo entre Febehco e Bruno, em que assinalam que a escuta portátil é uma relação de influência e dependência entre o ouvinte e sua música.

Febehco: a música portátil é um complemento prá andar na rua... andar na rua sozinho, eu não consigo mais imaginar não escutando música na rua, eu quando fico sem fone, eu fico mal, doente... eu não consigo mesmo...

Bruno: eu tô doente já...

Febehco: doente sabe? Bah, é como se fosse uma droga, o cara começa a suar, daí a pouco o cara tá querendo até roubar, a fazer loucura, traficar [risos], é toda a influência porque a música portátil é quem vai te acompanhar, ela é a melhor amiga do homem agora, hoje em dia, não é mais o cachorro... (EC, 2010, p. 2).

Outra diferença da escuta portátil está no que Lucas e Febehco denominam de diferenciada, ou seja, aquela em que o contexto social e espacial define o tipo de escuta. Para Lucas, a escuta portátil é diferente de outra forma de escuta, como a escuta de músicas num

¹⁰⁴ No original: [...] move through space in their auditory bubble, on the street, in their automobiles, on public transport. In tune with their body, their world becomes one with their ‘soundtracked’ movements; moving to the rhythm of their music rather than to the rhythm of the street. In tune with their thoughts – their chosen music enables them to focus on their feelings, desires and auditory memories” (BULL, 2007, p. 3).

baile *funk*, por se tratar de contextos diferentes: “A escuta de um baile *funk* tem toda uma escuta diferenciada, toda uma preparação diferenciada, é um outro contexto” (Lucas, 2010, p. 15). Num baile *funk* a música é feita para dançar, muito estimulada pela batida. A música de um baile *funk* não é feita para pensar, mas para dançar, desta forma, ela teria outra função.

Febehco, assim como Lucas, acredita que contextos diferentes exigirão outro tipo de música:

Cada local pede uma música diferente, por exemplo, num baile *funk* e numa festa não vão tocar uma música com conteúdo, porque ninguém vai ficar quieto escutando a música, num baile *funk* vão tocar o que? música prá dançar, música que as pessoas escutam a batida e começam a dançar... tenham vontade de dançar e em casa, talvez uma música para relaxar” (Febehco, 2010, p. 6).

Esta posição vai ao encontro das reflexões de Stockfelt (2009) ao avaliar que cada contexto exige modos pertinentes de escuta musical, como por exemplo, as formas de escutar uma sinfonia de Mozart em uma sala de concerto diferem da escuta de músicas por meio da televisão.

A música portátil, por ter sido escolhida e armazenada pelo ouvinte, adequar-se-ia a qualquer espaço, em virtude de o ouvinte frequentar os seus próprios espaços. Por esta razão, a música portátil adaptar-se-ia aos locais pelos quais o usuário transita. Esta é uma das justificativas que Febehco aponta sobre o que diferencia a música portátil das demais:

A música portátil vai se adequar em todos os locais, porque a música portátil foi feita prá se adequar à pessoa que escuta ela, o mp3 tu vai levar prá qualquer lugar, onde tu tá tu vai escutar e vai estar te fazendo bem, porque é o lugar que pede a música, tu escuta o que tu colocou ali, o que tu escolheu, é o teu mp3, é um pedaço de ti dentro de uma tecnologia que nos permitiu (Febehco, 2010, p. 9).

Quando questionado se a música portátil que está no mp3 o faz refletir sobre algo, não importando o local onde estiver, Febehco responde:

[...] não consigo me concentrar direito, se tu parar prá pensar bem neste assunto, tu está andando na rua, tu está olhando as coisas, observando, mas tu não está tendo tempo de refletir, tua mente não sabe bem o que tu está vendo, porque está prestando atenção no que tu está escutando. O que tu está escutando sem o mp3 vai ser a rua, está escutando o barulho da rua, e com o mp3 tu vai olhar com mais atenção as coisas, porque aí tu perdeu o sentido da escuta, e quando tu perde um sentido todos os outros aumentam prá compensar (Febehco, 2009, p. 7).

Se as interrupções da vida urbana – barulho, trânsito – diminuem os prazeres auditivos, os ouvintes portáteis preferem interagir enquanto escutam simultaneamente (BULL, 2007), observando os sons da rua à sua volta. Segundo Febehco, ao escutar uma música portátil o ouvinte deverá ter mais concentração para perceber o que está a sua volta.

Muitas músicas que estão no mp3, também estão na *playlist* do computador e podem ser igualmente apreciadas. Buscando maior entendimento sobre o diferencial da música portátil para as demais, perguntei aos entrevistados: O que faz realmente o mp3 ser efetivo para o aprendizado de música?

Bruno resume tudo na questão do melhor aproveitamento do tempo e a atenção gerada pelo deslocamento, o que certamente a música portátil leva vantagem sobre as demais escutas. Bruno acredita que a pessoa não ficaria o tempo todo na frente do computador, escutando música em casa. O fato de a pessoa estar se movimentando de um lugar para outro não influenciaria na atenção dispensada à música, pelo contrário, a pessoa estaria mais apta a prestar atenção na música. Ele explica:

A música que tá no computador e a música que tá no mp4, no mp3, em qualquer equipamento portátil, tu tá na rua, tu tá numa caminhada, tu tá no ônibus, tu tem mais calma prá prestar atenção na música, prá viajar na ideia de som, prá curtir tudo, em casa o cara nem tem tempo, não vai ficar na frente do computador, é mais fácil tu tá na rua, tá curtindo um som na rua, do que estar curtindo um som em casa (Bruno, 2010, p. 1).

Febehco compartilha a mesma opinião de Bruno e ainda acrescenta:

[...] sem contar que se tu ficar dependendo da música prá ser ouvida só no computador, tu vai passar 24 horas por dia em casa, o computador não dá prá colocar na mochila [risos] e levar ele, tem diferença da música, claro, a música do computador eu posso até ouvir com mais qualidade, porque a placa de som do computador, tudo influencia, a aparelhagem do computador muda para a aparelhagem do mp3, a tecnologia não é a mesma sabe? A placa de som do computador é muito mais avançada do que do mp3, o mídia *player* tem dispositivos que tu pode explorar melhor a qualidade da música, do que tu conseguiria explorar no mp4, mas a questão não é só a qualidade da música, porque a qualidade da música tu pode chegar aproximado comprando um fone bom [risos], o que tenho aqui paguei um monte prá comprar (Febehco, 2010, p. 1).

Pelos depoimentos, as tecnologias que os jovens têm à disposição e que utilizam não são o aspecto mais importante. Como observa Iazzetta (2009) “o que está em jogo, não é mais a qualidade de áudio, já que as tecnologias atuais parecem oferecer muito mais do que um ouvinte médio necessita, mas uma qualidade de escuta que está totalmente sujeita ao ambiente e aos contextos em que ocorre” (IAZZETTA, 2009, p. 128). Para o autor, “embora exista um forte discurso de veneração das qualidades das tecnologias de áudio que se estende até os dias de hoje, os modos de escuta atuais vêm desmontando a validade e importância da qualidade oferecida por essas tecnologias frente à experiência cotidiana dos ouvintes” (IAZZETTA, 2009, p. 127). O autor (2009) conclui:

Eventualmente, o desenvolvimento da qualidade de áudio talvez tenha ultrapassado as possibilidades de discriminação que o ouvinte pode ter em situações comuns de escuta. A prova disso é que nos últimos dez anos houve uma troca explícita entre a busca por qualidade pela busca por portabilidade e acessibilidade, ainda que isso represente uma diminuição na qualidade sonora (IAZZETTA, 2009, p. 127-128).

Para Febehco, as questões técnicas não definem a qualidade da escuta. Sob seu ponto de vista, um aspecto que favorece uma escuta de melhor qualidade é a personalização da *playlist*. Para Febehco é isso que diferencia a escuta portátil de outras.

O mp3, o celular, a gente tem muito mais facilidade em personalizar nossa *playlist*, essa é a alma do negócio né? No meu mp3 eu tenho só o que me agrada, quer dizer, escutando minha *playlist* tu vai saber quem eu sou, como que eu penso, como que eu reflito, o que me faz pensar, ouvindo as músicas que eu escuto, acho que tu vai ter um pouco de minha personalidade, tu vai conseguir buscar um pouco da minha personalidade (Febehco, 2010, p. 3).

Estes jovens apontaram os fatores que diferenciam uma escuta de rádio para o mp3. Febehco destaca que as rádios não oferecem a mesma possibilidade da escuta musical apresentada pela escuta portátil: “Porque tu vai lá numa rádio, tu vai escutar o que tu gosta e o que tu não gosta também, porque a rádio é massiva, é prá todo mundo, se é um veículo de escuta prá todo mundo, vai ter que agradar todo mundo e nem sempre o que te agrada vai me agradar” (Febehco, 2010, p. 3).

Mesmo com a oportunidade de colocar os fones, “curtir, viajar no som e ter a inspiração”, como diria Bruno, tudo seria possível fazer no computador, mas para Bruno, as tarefas que têm dentro de casa acabam prejudicando uma escuta musical mais efetiva. Distanciar-se de casa é sua justificativa:

Eu quase nunca to em casa, pouco to em casa e a maioria do tempo que dá vontade de escutar música eu estou na rua, quando to dando outra banda, quando to sozinho, fazendo outra coisa, quando to em casa sempre tem coisa prá fazer, daí eu acabo não escutando só no PC, uma coisa tu ficar escutando só a música e outra é deixar a música de fundo, deixar a música (Bruno, 2010, p. 1).

Bruno tem muito claro a diferença entre escutar e ouvir. Perguntei para Febehco e Bruno se quando estão na rua, exercem o escutar ou o ouvir? Para ambos, são conceitos diferentes e que dependeria da situação. Bruno usa o verbo escutar para situações diferentes:

Depende da situação, se eu tô sozinho eu to escutando a música, se to meio disperso eu tô escutando a música, às vezes eu tô dando um *roller* de *skate*, eu to só curtindo um embalo da música prá dar uma inspiração, mas a maioria do tempo que tu está com os fones de ouvido é prá tu estar sozinho, curtindo tua música, tu tá no teu mundo, só tu ali focado (Bruno, 2010, p. 2).

A música portátil contribui para que “a essência da música” seja mais facilmente percebida e, para isso, é importante a quantidade de vezes que se escuta uma música. Febehco acredita que escutar várias vezes uma música, ajuda a perceber seus detalhes e a mostrar sua “essência”. Ele explica:

[...] mas é que tu não tira toda a essência da música escutando ela uma vez, tu chega aqui no meu quarto escuta uma vez, mas tu não vai chegar a tirar tudo da música, que nem um livro, eu acho um desperdício ler um livro só uma vez, ver um filme só uma vez, a mesma coisa que uma música, tu vê o filme uma vez, na segunda vez que tu for olhar, tu já vai ter prestado atenção no que tu viu antes, mas como tu prestou atenção em certas coisas [da música], tu não

vai ficar prestando atenção nas coisas, tu vai buscar mais detalhes, na primeira vez tu superficializa, na segunda tu aprofunda (Febehco, 2010, p. 1).

A existência da escuta repetida só é possível através das gravações que permitem a apropriação dos entornos da estrutura das músicas e das várias nuances (HENNION, 2003). Hennion, ao observar a interação dos ouvintes amadores com os novos meios tecnológicos de escutar música e o acesso à diversidade musical, notou que, da escuta repetida de uma música emergem detalhes, até então não percebidos. Segundo Hennion (2003), “a escuta é uma maneira de fazer aparecer a música, de fazê-la surgir em si, e não de recebê-la como uma hóstia” (HENNION, 2003, p. 10) [trad. nossa]¹⁰⁵.

Momentos como: “o aguardo, a escuta e a atenção” se modificam a cada repetição. Os fones de ouvido trazem mais momentos de aprendizado, uma vez que o ouvinte passa mais tempo com a música. O fato de escutarem música, enquanto se locomovem, faz a diferença, como mostra o depoimento de Bruno.

Quando questionei sobre a influência do fone, respondeu:

A influência do fone é o seguinte, se tu tá na rua, tu tá escutando mais vezes a música, tu tá disposto a escutar todo tempo, tô indo para o colégio, vou caminhando, vou viajando, escutando um som, curtindo uma música, pegar um ônibus, vou sentado no ônibus, vou tá escutando a música o tempo inteiro (Bruno, 2010, p. 1).

A escuta portátil para Júlia e Paola se diferencia das demais pela praticidade que ela apresenta. Elas baixam as músicas da Internet para o computador ou o mp3. Paola também alertou para a diferença entre escutar sozinha e com outra pessoa, uma vez que compartilha as músicas no computador com seu irmão. Existem músicas que os jovens não querem compartilhar. Como diz Júlia:

tem músicas que eu escuto nos fones de ouvido porque são muito minhas, tem músicas que não tem graça ouvir com outras pessoas, porque elas não percebem a mesma coisa que eu, eu tenho umas [músicas] que são diferentes daqui e das que eu escuto no computador” (Júlia, 2011, p. 11).

Com relação a esse tema, Roberta encontra no mp3 algumas facilidades: “como eu vou escutar essas músicas sozinhas, com dois fones, só nos meus ouvidos, eu que vou gostar, eu que vou querer”, enquanto que “no computador não, como eu tenho um computador ao lado do outro prá escutar música, como o meu irmão tá junto, então ele aproveita e já tá no ritmo então... já muda” (Roberta, 2011, p.11).

¹⁰⁵ No original: “l’écoute est une façon de faire apparaître la musique, de la faire surgir en soi, et non de la recevoir comme une hostie” (HENNION, 2003, p. 10).

4.1.1.4 Música ideal para os fones

Ao serem questionados se existe música ideal para escutar nos fones de ouvido, alguns jovens falaram que a música ideal deve estar em conexão com os momentos da vida, com os sentimentos vividos e reações tomadas diante de fatos ocorridos. Outros argumentos estão fundamentados em parâmetros específico-musicais, podendo ser tanto músicas calmas, quanto as mais agitadas.

Neste capítulo, analiso depoimentos dos jovens sobre a música ideal para os fones de ouvido. Os depoimentos se direcionam para o estado emocional e preferência por algum gênero musical específico.

Na minha opiniao, cada pessoa curte o seu estilo, então cada um tem o seu momento, se ta triste escuta uma musica lenta e tals, mas tipo musica ideal acho que nao tem que ter, acho que deveria ter musicas para todos os tipos de sentimento, de cada reações que nós temos na nossa vida... (Roberta, 2010, p. 12).

Acho que isso depende do dia... tem dias que eu quero ouvir músicas mais pop, mais animadas... e tem dias que gosto de ouvir músicas mais calmas, como MPB e um *rock* mais leve, mas música eletrônica com certeza, não é ideal pra fone de ouvido... (Luiza, 2010, p. 5).

Luiza afirmou que “música eletrônica, com certeza, não é ideal para fones de ouvido”. Diante da minha pergunta “por quê?”, ela justifica:

Porque ela é muito agitada, e porque ela é uma música que ela não pode ouvir num volume baixo. Tu tem que ouvir ela num volume alto. Senão tu está ouvindo só por ouvir, porque a música eletrônica... se tu gosta de música eletrônica tu vai ouvir ela alto, e tu vai entrar, e qualquer pessoa que ouvir a música eletrônica fica infectada pela música eletrônica, entra... tu pode estar parada, o teu pé vai estar mexendo no ritmo da música, a música eletrônica faz isso, eu não sei como, tu pode ficar quieto com todo o tipo de música, se toca uma eletrônica alguma coisa vai acontecer contigo, por isso que eu não gosto de ouvir música eletrônica no fone, porque tem que aumentar a volume, daí prejudica a saúde, e daí tu sai na rua, viajando, eu não gosto (Luiza, 2012, p. 5).

A música eletrônica seria é um tipo de música que, escutada em volume baixo, deixa de cumprir com um objetivo especificamente musical, ou seja, a batida vibrar dentro do corpo. Esta forma de escutar música, a música interpretada pelas reações do corpo, está relacionada com um dos três modos de escuta, derivados das “categorias semióticas de Peirce”: o corporal. Em relação a essa categoria, Granja (2010) diz que resulta “da interpretação do som pelo nosso corpo, mediado pelo nosso sistema sensorial” (GRANJA, 2010, p. 71-72).

Diante da notícia de que Luiza havia adquirido um mp3 novo, modelo *shuffle*, eu quis saber sobre as músicas de sua nova *playlist*: “eu coloquei as músicas em janeiro, eu tô só com músicas um pouquinho mais antigas, não têm as novas que tenho ouvido ultimamente, elas estão

no computador, tem escutado bastante Bruno Mars”. Luiza deu sua opinião: “é muito bom, ele é bem tranquilo, ele é aquele que canta *Talking to the moon*¹⁰⁶, tenho *Just To Way You Are*¹⁰⁷, ela é bem calminha” (Luiza, 2010, p. 25). Na época dessa entrevista, Luiza escutava músicas de andamento mais lento, por esta razão suas músicas ideais para os fones seguiam nesta direção.

Júlia observou que a música ideal para escutar com fones, deve ser mais calma. Citou o exemplo do *pop-rock*, dizendo que só escuta alto, ou seja, sem os fones, as músicas do estilo musical das amigas: “Não, as [músicas] que eu escuto acho que tem que ser ouvidas nos fones de ouvido, que é o meu *pop-rock*, que são as mais calmas, as minhas amigas não são desse estilo de música, as que estão no estilo delas a gente escuta alto, as mais calmas na maioria das vezes não” (Júlia, 2010, 12).

Os jovens são flexíveis ao falarem sobre a música ideal para os fones. Tudo indica que o repertório deve estar relacionado com momentos especiais, com o tipo de interação que se estabelece com a música e com o estado emocional.

4.1.2 Outras mídias para escutar música

Ao iniciar meu trabalho com os dados empíricos, percebi que o cotidiano musical dos jovens estava diretamente ligado aos fones de ouvido, embora o contexto diário fosse enriquecido por diversos meios de escuta musical.

Assim, este capítulo considera as tantas mídias que os jovens utilizam para escutar música.

Percebe-se, no entanto, a diferença entre o dispositivo portátil e as outras mídias, visto que, apesar da convivência com as mesmas, o dispositivo portátil “difere de modo significativo dos aparelhos de comunicação, pois este sempre obedece a sua vontade – diferente do celular, que é uma tecnologia do descontínuo, do contingente”¹⁰⁸. As tecnologias portáteis requerem para si “um ato exclusivo” (*an exclusive act*) e “um ato de separação auditiva” (*an act of auditory separation*) (BULL, 2007, p. 8), onde o ouvinte oscila entre dois mundos: sua vida regida pelos ritmos do seu dispositivo e o consumo dos produtos da indústria cultural.

4.1.2.1 MTV¹⁰⁹

A partir de uma conversa entre Febehco, Luiza e eu, em momentos diferentes, ao longo de 2010, sobre “música massificada”, a MTV e o mp3, questionei: A música da MTV vai para

¹⁰⁶ Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=TQ_DPm8dmlo. Acesso: 21/01/2012.

¹⁰⁷ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=LjhCEhWiKXk>. Acesso em: 21/01/2012.

¹⁰⁸ No original: “it differs significantly from other communication devices in so much as it always obeys her Will – unlike the mobile phone, wich is a tecnologia of the discontinuous, the contingent” (BULL, 2007, p. 8).

¹⁰⁹ MTV é um canal de televisão destinado à programação musical, onde apresenta vídeos de cantores e bandas nacionais e internacionais. Foi criada em New York em 1981.

o mp3 ou é descartada? E até que ponto, “massificação da música” transforma-la-ia em uma música instantânea? Eis um trecho do diálogo que desencadeou esta reflexão sobre MTV, a música que vira *modinha*, o mp3 e a instantaneidade da música atual:

Sílvia: o que está na *playlist* do teu mp3?

Febehco: A maioria das músicas que escuto é *underground*, tu não vai ver um cantor do meu mp3 na MTV, por exemplo, agora a mídia está abrindo um pouco mais e dando espaço para essas pessoas *underground*, mesmo assim, não curto escutar coisas da moda, não curto usar roupa da moda, não curto agir de acordo com a moda [...]

Sílvia: E o Febehco ouvinte?

Febehco: A moda... [pensativo] e eu nem sei que música tá tocando na rádio agora, se sei de alguma música atual e porque meu pai fica escutando MTV no máximo volume, mas... o que eu escuto geralmente ninguém vai escutar, não por ser uma música ruim, mas porque é uma música *underground* (Febehco, 2010, p. 14).

Percebe-se que, para Febehco, dificilmente as músicas tocadas na MTV estarão no seu mp3, uma vez que ele busca distanciamento do consumo massificado de música. Luiza deixa de apreciar programas musicais televisivos “porque tudo o que põe na MTV vira moda” (Luiza, 2010, p. 18).

Desse modo, parece que a MTV estaria participando no desenvolvimento do “gosto musical” padrão ou na música que vira *modinha*, como diz Luiza, referindo-se às músicas executadas pela MTV, e que contribuem para que se afaste das cantoras que apreciava. Nitidamente, Luiza busca a diferenciação na sua escuta e reluta contra a ideia de ser uma ouvinte igual a tantos outros:

A música da Lady Gaga é boa, só que como ela é *modinha* tu enjoa, se eu ligar a MTV agora, vai estar passando um *clip* da Lady Gaga, toda vez, ou da Britney Spears, eu adoro a Britney, sempre gostei, mas ela é *modinha*, eu tenho músicas dela bem antes dela ser famosa, porque eu gosto, sempre gostei desde pequena, eu tinha os CDs dela, a mãe comprava os CDs prá mim da Britney, eu tinha todos os CDs, porque eu gostava, aí ela estourou e virou moda, e aí eu não gostei mais, quer dizer, eu gosto, mas não fico escutando como eu escutava antes porque parece que todo mundo é igual entendeu? (Luiza, 2010, p. 19).

Luiza procura fugir de um tipo de gosto musical padrão, que estaria subentendido pela programação musical da MTV:

Parece que todo mundo tem o mesmo gosto musical e eu não gosto de ser comparada assim óh, ‘ah, todo mundo gosta de Lady Gaga, por isso eu gosto também’, não, não é isso, por exemplo, Bidê ou Balde é uma banda que eu gosto, mas na hora que todo mundo começar a ouvir, eu vou parar, eu não vou ouvir, eu não vou ter vontade de ouvir, é isso (Luiza, 2020, p. 19).

Este depoimento de Luiza reflete o pensamento de Granja (2010), quando afirma sobre a *escuta repetitiva*, considerada um dos cinco modos de escuta musical da tipologia de Wisnik (1989). Segundo Granja (2010), é a mais difundida na atualidade, pois é uma escuta com a qual o ouvinte não tem nenhum comprometimento e se afasta de qualquer compreensão e elaboração estrutural da música.

O mp3 pode estar contribuindo para a proliferação das chamadas “músicas de massa” referidas por Granja (2010). Retomando a tipologia da Wisnik (1989), essas músicas, “fruto da revolução tecnológica do século XX” seriam “tocadas repetitivamente pelos meios de comunicação durante algum tempo, sendo logo descartadas em função do lançamento de novas músicas”. Isso levaria a uma “escuta repetitiva”, que seria “um modo de escuta típica da sociedade atual, onde a música se tornou um bem de consumo reprodutível em qualquer tempo e local” (GRANJA, 2010, p. 69).

As “músicas de massa” constroem a instantaneidade da música, conceito referido por Febehco, em que a música se torna um produto consumido rapidamente. Ele define como instantaneidade a música que, em um momento, está no mp3 e, logo depois desaparece, pois o ouvinte “descarta cedo”. Febehco defende que a música não pode ser “instantânea” e afirma ser aquele tipo de ouvinte que escuta todo o seu repertório e que não fica descartando.

Perguntei a Luiza como se posiciona nesta situação: “é a modinha, eu não gosto, eu tenho as minhas músicas preferidas que estão sempre na *playlist*, têm músicas óh, Lady Gaga é uma coisa moda, todo mundo ouve Lady Gaga, gay, hetero, toca em todo lugar, eu tenho uma música da Lady Gaga no celular” (Luiza, 2010, p. 19).

O desinteresse pela MTV ocorre para fugir da massificação das músicas e de um padrão musical comum. O mp3 seria o ponto de fuga dessa massificação, uma vez que os jovens podem personalizar suas *playlists*, de acordo com seus conceitos e opiniões. O dispositivo é um aliado daqueles ouvintes que não desejam ser enquadrados em um padrão musical comum.

4.1.2.2 Rádio

[no rádio] tu vai ter um bloquinho, vai tocar não sei quanto tempo de *rock*, bloquinho de música romântica, bloquinho... (Bruno, 2010, p. 15).

A elaboração deste capítulo parte de questões respondidas pelos jovens, em relação à audiência dos programas de rádio. Desse modo, ao serem perguntados se escutavam rádio e, caso positivo, quais os programas, seus depoimentos deram substrato e mostraram a perspectiva para construir este capítulo. Não poderia aprofundá-lo baseado num suposto trabalho de *marketing* das gravadoras sobre a divulgação de seus artistas. Os dados que mostro, a seguir, partem exclusivamente da concepção dos jovens, a respeito da montagem das programações musicais das rádios.

Luiza “raramente” ouve rádio, “só no carro... só que o rádio do nosso carro estragou e agora eu não escuto mais, a programação repete, repete, repete até enjoar [as músicas] e

aí depois troca...” (Luiza, 2010, p. 10). Paula, ao contrário de Luiza, se interessa pela rádio Atlântida, por não repetir tanto as músicas. A rádio usa um recurso chamado discorama, em que “desenterram umas músicas”, trazendo aos ouvintes as músicas esquecidas. No entanto, “a Jovem Pan e a El Dourado colocam só as que o pessoal mais ouve”, normalmente, os gêneros mais tocados são o *funk*, pagode, *pop* e *rock*. Para Paula, a rádio “Atlântida é mais diversificada, toca *pop-rock* e *reggae*, a Itapema é bem mais diversa, e agora a [rádio] está em alta o sertanejo” (Paula, 2010, p. 22).

Lucas, ao falar sobre as programações de rádio, dependendo do horário, diz que algumas, geralmente, colocam “sempre as mesmas músicas no horário do pico”. Ainda observa as rádios que a mãe sintoniza no carro: “Atlântida e Itapema e, dependendo do horário, tem de tudo [os gêneros] geralmente são tocadas separados, eu não vejo muito as rádios misturar” (Lucas, 2010, p. 22). Júlia gosta de escutar mais o *pop-rock* na rádio, porque é seu gênero musical preferido, não manifestando preferência por uma rádio em especial.

No que diz respeito ao que os jovens pensam sobre as músicas propostas pela rádio, Paula disse que o repertório de algumas é limitado, “têm umas 15 músicas, se tu ouve rádio três vezes seguidas tu vai ouvir uma música umas 10, 15 vezes, só que aí tu acaba enjoando, né?” Geralmente a programação é montada a partir das músicas que são as mais pedidas pelos ouvintes: “às vezes tu pede uma que não está no momento e eles respondem: ‘ah, a gente não tem essa’” (Paula, 2010, p. 17).

Nessa mesma direção, Bruno argumenta:

Se eles [os programadores] pegarem e fizerem um programa onde toquem cinco músicas, cada uma dessas cinco músicas for diferente, eles vão conseguir pessoas prá escutar, entendeu? Tu vai escutar uma música, outro escuta outra música, eles têm que fazer uma lista, não que seja tudo do mesmo gênero, mas que seja do mesmo gênero ou então, gêneros semelhantes. Mesma coisa que tu pega e liga em qualquer canal de música, quando eles estão passando o *clip*, eles não vão passar *clip* dos Racionais e daí logo depois passar *clip* do Nx Zero logo depois, tem que ter uma coerência na *playlist*, eles que trabalham com isso, eles têm que ter a coerência deles (Bruno, 2010, p. 11).

A lógica das rádios para os seus programas musicais é trabalhar com a preferência do público, o que nem sempre é “coerente” às *playlists* individuais. Segundo Bruno, este é um fato que determina a baixa audiência da programação musical, que, muitas vezes, não está de acordo com as músicas que o ouvinte gostaria de apreciar. Como afirma Febehco: “o que tem bastante audiência na rádio não são as programações musicais, são outros programas da rádio, como *Pretinho Básico*, da rádio Atlântida”. Para ele, “a pessoa que escuta o programa é uma pessoa que se identifica com todo aquele programa” (Febehco, 2010, p. 11).

Febehco se identifica com o formato e com a pauta do programa humorístico *Pretinho Básico*. Segundo ele, muitos assuntos do momento surgem no improvisado enquanto está no ar:

[...] os caras lá falando o que pensam na hora, algo que eu gosto, eu escuto, a Atlântida eu escuto das 13:00 às 14:00, das 18:00 às 19:00 e nunca mais escuto [rádio], única parte do dia que não estou escutando o meu mp3 é das 16:00 às 19:00, que é quando estou indo prá casa, das 13:00 às 14:00 às vezes [escuto] porque já estou aqui no trabalho (Febehco, 2010, p. 45).

4.1.2.3 Mídias em conexão

A gente não sai mais prá comprar CD, é só simplesmente baixar tudo do computador (Roberta, 2010, p. 9).

Com o surgimento das redes sociais, pessoas de todas as idades passaram a desenvolver uma vida social virtual. São vários os *sites* de relacionamentos que diariamente mantêm milhares de pessoas conectadas e próximas umas das outras.

O *MSN Messenger* é um desses espaços das redes sociais que tem a vantagem de compartilhar músicas. Enquanto o usuário tecla e escuta alguma, aparecem, na parte superior da página do usuário, a música e a letra, bem como o nome dos artistas. Assim, o outro usuário com quem se está em comunicação, pode saber qual a música que está sendo escutada naquele momento.

Este cenário, vivido por Luiza e suas amigas, revela como acontece a indicação de músicas, através das redes sociais, evidenciando o compartilhamento de músicas e a rapidez das trocas de arquivos musicais, favorecidos pelos *sites*. Luiza considera a Internet como um espaço social, mantendo conexões diárias com amigos e colegas de faculdades.

Para Febehco, o ciclo da música não termina nele, declarando que toda a música que escuta e acha interessante, procura indicar para outras pessoas. Sua afirmação não se direciona para o aspecto virtual, mas para o ato de indicar uma música que aprecia. Com o advento das redes sociais e o seu fortalecimento como espaço de interação entre as pessoas, a indicação de músicas ocorre nesse ambiente virtual.

Além do interesse pelo conteúdo das letras, destacam-se também os caminhos que as músicas ou os *sites* musicais, encontrados na Internet, percorrem através das redes sociais, após uma apreciação individual. Os amigos são os primeiros a aparecer como aqueles que indicam alguma nova música, e, às vezes, nem tão nova, como é o caso de *La vie en Rose*. Luiza teclava com uma amiga por um *site* de relacionamento, quando compartilhou de imediato a música:

[...] ontem eu estava na *internet* com minha amiga, eu estava ouvindo *La vie en Rose*, aí eu assim, “olha que linda a letra dessa música”, daí ela: “ah que linda letra dessa música”, “ah agora escuta”, aí mandei a música pelo *youtube* [indicou o site] e ela, “aaaai que linda, adorei”, a gente troca bastante música assim (Luiza, 2010, p. 3).

Durante as trocas de mensagem, o conteúdo mais evidente foi a letra de *La vie en Rose*, aparecendo em primeiro plano. Quando está se comunicando no *MSN*, com as amigas, Luiza afirma que escuta música utilizando as caixinhas de som do computador. Ela sabe que muitos

jovens, enquanto estão no *MSN*, escutam música com os fones de ouvidos conectados na caixinha de som, alegando que ficam mais concentrados. Esta prática, cada vez mais frequente entre jovens que acionam as redes sociais, está relacionada aos sons de dentro de casa, que, muitas vezes, atrapalham a audição das músicas. Além disso, a música fica encapsulada, tanto quanto a música portátil, e a única diferença é que a música portátil pode ser deslocada para todos os lugares.

Necessitando permanecer atenta ao ambiente sonoro da casa, Luiza destaca as desvantagens de escutar música desta maneira:

Eu não gosto de ouvir fone no computador, porque eu fico com a Sofia [a irmã mais nova] o dia inteiro, se eu ficar no fone eu não escuto se ela me chamar, não escuto se acontecer qualquer coisa, então, a minha música fica ligada na caixinha e até porque, fica muito no ouvido [a música] e eu não gosto, me dá agonia, eu não consigo me concentrar direito, ou eu fico prestando atenção na música, ou eu fico prestando atenção nas coisas que estou fazendo, então, eu prefiro prestar atenção nas coisas que estou fazendo do que prestar atenção na música, boto apenas a música naquele pano de fundo prá não ficar aquele “tri tri tri, aquele silêncio...” (Luiza, 2010, p. 13).

Paula também utiliza outros recursos da Internet para escutar suas músicas no *site iTunes*: “No computador tem todas as minhas músicas e às vezes dá preguiça de ficar escolhendo uma por uma... normalmente coloco no *iTunes* as mais tocadas; mas é só quando eu tô em casa... o que não é muito frequente, no mp3 são as músicas que eu mais ouço, então é sempre bom...” (Paula, 2010, p. 8).

Quando Febehco está em casa, prefere escutar música no computador, alegando que evita gastar a bateria do mp3. Algumas músicas armazenadas no mp3 nem sempre estão no computador, nesse caso, Febehco conecta o mp3 ao computador e escuta a *playlist* pelas caixas de som.

Outro hábito comum entre os jovens entrevistados é assistir vídeos. Fernanda, durante a entrevista, me perguntou se já havia assistido ao vídeo da música *Tendência* e se eu havia dado “uma olhada no clipe da música”. Logo em seguida enviou o *link* do vídeo (<http://www.youtube.com/watch?v=6dFRxCYELug&ob=av3e>.)

Um procedimento usual, observado entre os jovens entrevistados, é a passagem de uma mídia para outras, a fim de comporem seus repertórios de escuta musical. A apreciação se desenvolve a partir de uma sequência de ações que abrangem a Internet e um programa especial para baixar as músicas dos *sites* musicais. Paola utiliza o programa de computador *LimeWire*¹¹⁰ para baixar músicas e quando quer procurar a letra da música utiliza o *site* Vagalume.

O primeiro contato que a Júlia faz com “suas” músicas é através do rádio: “Escuto no rádio, se acho legal, coloco no computador e, se depois de ouvir no computador e gostar mesmo da música, aí sim, passo ela pro mp3”. A diferença do mp3 para as outras mídias é que no mp3 somente entram as músicas que foram realmente selecionadas, pois Júlia não coloca “qualquer

¹¹⁰ Programa de compartilhamento de arquivos pela Internet.

música no mp3”. Mas chega um momento em que as músicas preferidas estão em todas as mídias disponíveis: “... as letras do Nx Zero ficam bastante, eu escuto uma música no rádio e já tô com ela no computador, no celular e mp3” (Júlia, 2011, p. 8).

Paola desenvolve outra sequência de ações:

Eu primeiro coloco no celular prá depois ouvir ela [a música], primeiro ela vai prá *playlist*, depois eu ouço, se eu tô no computador estou ouvindo música, se eu coloco música nova no computador não consigo prestar atenção nela, a música que fica só no computador é uma música só prá me auxiliar, não necessariamente para ficar atenta nela, aí eu tenho que ouvir quando eu tô indo prá escola, no ônibus, aí primeiro eu tenho que botar na *playlist*, então na minha *playlist* têm músicas que eu não ouço, porque ainda não tirei daqui (Paola, 2010, p. 8).

É muito mais prático eu ter as músicas que me recomendam ou que eu gosto mesmo no meu celular, do que ter em qualquer outro lugar, em outros lugares eu vou demorar um tempão prá olhar. Por exemplo, eu ganhei um CD do filho de uma colega que trabalha na minha tia, e eu demorei três semanas prá ver o CD, em compensação eu fui na Internet baixei as músicas deles e ouvi em três dias, é mais prático (Paola, 2010, p.8).

A partir desse depoimento, pode-se pensar nas possibilidades de comunicação proporcionadas pelo ambiente virtual e nas combinações de mídias utilizadas pelos jovens (Kübler, 2003, Schmeling, 2005; Buckingham, 2007).

4.2 PORQUE E PARA QUE ESCUTAM?

As especificidades da escuta portátil

O mp3 modificou substancialmente a escuta musical e contribuiu para a mudança de cenário da escuta, com o uso de fones de ouvido. Nos anos dois mil, surge uma geração de jovens que adquire o hábito de escutar, permanentemente, música com dispositivos habilitados por diversos aplicativos. Algumas das finalidades encontradas pelos entrevistados para escutarem suas músicas portáteis: necessidade de distanciamento do mundo; busca por uma companhia, em que o mp3 tem uma significativa participação, pois os jovens estabelecem, de forma mais intensa, esta relação com a música do que com seus pares.

4.2.1 Sobre o isolamento

Autores como Bull (2000) e Williams (2007) têm opiniões similares sobre o isolamento social¹¹¹, provocado pelos aparelhos portáteis. Os estudos mostram que o distanciamento do

¹¹¹ No original: “Social isolation” (WILLIAMS, 2007, p. 50).

mundo e das pessoas estaria ocasionando o isolamento social. Nesses estudos, a necessidade de isolamento é analisada como consequência de uma “demarcação de limite¹¹²”.

Williams (2007), remetendo à questão do isolamento social do ouvinte portátil, afirma:

A demarcação do limite envolve o isolamento do ouvinte das coisas que estão a sua volta e, ao buscar esse isolamento, os ouvintes também se separam das pessoas que estão dentro deste espaço que os cerca. Desta forma, a demarcação do limite tem consequências sociais (WILLIAMS, 2007, p. 50) [trad. nossa]¹¹³.

As “consequências sociais”, referidas por Williams (2007), dizem respeito ao isolamento dos ouvintes que, ao se movimentarem em seus ambientes, distanciam-se de tudo, não reparando no seu entorno, ocasionando a falta de “interação com os elementos animados e inanimados”¹¹⁴ (p. 50). Essa situação de isolamento e a falta de interação com os outros, pode ocasionar o que Negus (1992), citado por Williams (2007, p. 50), chama de “solipsismo”, ou seja, “ele isola indivíduos do mundo através da música...”¹¹⁵ (p. 35).

Chambers (1994 *apud* WILLIAMS, 2007), em outra perspectiva sobre o isolamento social causado pela escuta portátil, não considera verdadeira a afirmação sobre o isolamento ocasionado pela música portátil. Esse isolamento social, provocado, em parte, pela escuta portátil, não deve ser visto somente pelo viés da “demarcação do limite”, referida por Williams (2007), mas, pode também ser analisado como um isolamento individual, introspectivo, necessário para que o ouvinte de música portátil fique recolhido em seus próprios pensamentos.

Luiza, em uma das entrevistas, confirmou a necessidade de se ilosar do que acontecia a sua volta, uma vez que busca, na música portátil, uma aproximação com seu íntimo. Trata-se de uma experiência solitária com a música. A música portátil representaria o distanciamento de fatos que ocorrem no entorno do ouvinte, levando-o a uma atitude introspectiva. Luiza descreve como acontece esse isolamento:

[...] o fone do ouvido te desliga do mundo... se tu bota o volume por exemplo, se tu está conversando com uma pessoa, bota o volume um pouquinho mais alto do que a pessoa está falando e ela pode falar o quanto quiser que tu não tá nem aí, não tá ouvindo, tu tá viajando nas tuas ideias, na tua música, e às vezes tu não está nem prestando atenção nas músicas, viajando em pensamentos, mas só o fato de tu estar com os fones de ouvido e não estar ouvindo o que as pessoas estão falando, é ótimo, porque tu quer te desligar, tem até uma comunidade no *Orkut*: “coloque os fones de ouvido, te desliga da mesmice do mundo” (Luiza, 2010, p.16).

¹¹²No original: “Boundary demarcation” (WILLIAMS, 2007, p. 50).

¹¹³No original: “Boundary demarcation involves listeners isolation from their surroundings and, in pursuing this isolation, listeners also separate themselves from people within their surroundings. In this manner, boundary demarcation has social consequences” (WILLIAMS, 2007, p. 50).

¹¹⁴No original: “[...] interaction with both animate and inanimate elements” (WILLIAMS, 2007, p. 50).

¹¹⁵No original: “It isolates individuals from the world through music...” (NEGUS, 1992, p. 35 in WILLIAMS, 2007, p. 50).

Os fones de ouvidos parecem viver em uma dualidade de contextos. De um lado, os fones que provocam um isolamento acústico, trazendo como consequência a falta de interação social, de outro lado, a necessidade de ter uma experiência individual com a música e, para isso, a necessidade de isolamento.

Luiza destaca um problema gerado pelo uso excessivo dos fones, prejudicando a interação familiar. Relata o que acontece com alguns de seus amigos: “brigam com o pai porque ouvem fone muito alto, porque o pai está falando e não escutam”. Ela, particularmente, admite ter vivido esta situação: “quantas vezes a mãe fez assim em mim: ‘tira o fone Luiza, presta atenção’”, e conclui: “Eu acho que ele [o fone] ajuda, ao mesmo tempo ele é ruim” (Luiza, 2010, p. 17). Ela alerta para o volume muito alto que alguns ouvintes escutam música, causando problemas de saúde e destaca as consequências dessa prática de escuta: “[...] meu Deus, dor de cabeça é comum, quem ouve fones têm muita dor de cabeça, pode ter problema de audição” (Luiza, 2010, p. 17). Luiza tinha dúvidas a respeito da contribuição do mp3 para uma audição mais atenta. Ela ressalta que o mp3 serve como companhia diante da solidão. Nesse sentido, versam Souza e Torres, destacando que esse tipo de escuta é visto como uma “função compensatória” do ouvir música, na qual a escuta musical ajudaria a “suplantar um outro sentimento, como o da solidão” (SOUZA e TORRES, 2009, p. 53).

É possível também, que cada pessoa tenha as suas especificidades na maneira de escutar música. Assim, pouco a pouco, surgem necessidades diferenciadas de escuta para cada tipo de ouvinte. Quando questionada sobre o que pretende alcançar com a escuta portátil, Luiza esclarece que usa o mp3 por distração e companhia, diferentemente do que faria uma amiga do curso de música, pois sua demanda de escuta é outra. Ela explica:

O fone é estranho, cada um escuta o que gosta, então, é uma coisa muito pessoal, cada um aprende uma coisa, entende uma coisa do fone, por exemplo, é só prá ouvir a música e não me sentir sozinha, mas, a minha amiga que vai começar a faculdade de música, prá ela, se ela ouvir Bach no fone vai ficar maravilhada, porque ela gosta, prá mim já é diferente, cada um é diferente, cada um vê o fone diferente, prá mim, o fone é só prá não ficar sozinha, prá ter uma distração prá quando não tem nada prá fazer (Luiza, 2010, p. 15).

Um detalhe que aparece nos depoimentos de Luiza é a utilização dos fones de ouvido para explicar “o porquê e para que” escutar música portátil. Os fones estão tão incorporados ao dispositivo de mp3 que parece não haver diferença entre eles, quando Luiza fala sobre sua escuta portátil. Os fones aparecem em primeiro plano, carregando todo o contexto sobre a escuta portátil. E que contexto é esse? Preferências do ouvinte; individualidade, companhia; aprendizagem; entendimento; escutar música pelo prazer de escutar; perceber que a música adquire, para cada ouvinte, uma função específica, ou seja, a música de Bach terá uma apreciação distinta, conforme quem a escutar, no caso, uma estudante do curso de música.

Febehco geralmente coloca a música no mp3 para lhe dar “inspiração, seja prá dar um sorriso, seja prá continuar no dia, sempre prá escrever mais rima, eu boto uma coisa que me faz

sentir bem, que me faz pensar, me faz analisar as coisas. Febehco conclui: “Prá mim o MP3 é isso, me deixa refletir, é o momento de reflexão que tenho quando estou escutando as músicas” (Febehco, 2010, p. 3).

Roberta assinala que o individualismo, referido aos que fazem uso dos fones, é apenas ocasional e aponta para todos os momentos em que prefere escutar o mp3 sozinha: “naqueles momentos chatos ex: ônibus, numa fila de um banco, mas digamos que é momento e nao o verdadeiro significado dele, mas eu quero dizer q ele não é só para um indivíduo e tals” (Roberta, 2010, p. 12).

4.2.2 Os fones ajudam a discernir e a concentrar

Em uma das entrevistas realizadas, em 2010, Júlia, Roberta, Paola e eu fizemos o que se pode chamar um plenário de discussões sobre temas que tratavam da música portátil e das equalizações das músicas, fazendo com que os arranjos, em um momento aparecessem no lado esquerdo e, em outro momento, no lado direito das caixas de som. Perguntei se elas percebiam esse efeito de equalização e outros elementos da música. Disseram perceber que “isso dependia dos fones”. Júlia não atribuía aos fones a sua capacidade de concentração para uma escuta atenta: “Eu acho que não, eu acho que consigo perceber ouvindo pelos fones e ouvindo pelo computador, dá a mesma coisa, é só estar concentrada e, quando estou ouvindo música pelos fones de ouvido, geralmente estou só ouvindo música, se estiver sem fazer nada percebo igual” (Júlia, 2010, p. 11). Roberta tem a mesma opinião de Júlia, afirmando ser “mais fácil de prestar atenção, só pelo computador” (Roberta, 2010, p. 11).

Uma das perguntas que mais gerou silêncio entre as meninas entrevistadas: é sobre “o que realmente se aprende de música depois de escutar tanta música com fone?” Paola respondeu: “Acho que a gente aprende a discernir”. Mas, discernir o que? perguntei. O diálogo abaixo mostra o entendimento das meninas sobre a contribuição dos fones no discernimento dos elementos estruturais da música. As opiniões divergem:

Paola: Letra, de batida, de som, de ritmo, de qualidade, a gente ouve uma música e a gente consegue perceber que a letra é uma coisa, a batida de fundo é outra coisa, que ali teve um *remix* prá voz ficar repetida, porque ele não cantou aquilo duas vezes...

Roberta: Sabe diferenciar...

Júlia:... mas eu não acho que depende dos fones de ouvido

Roberta:... não... de tantas vêzes que a gente já escutou vários estilos de música... não dependendo do que a gente escuta pelo fone, e sim o modo geral...

Paola:... pelo fone eu acho que eu percebo que preciso de um fone novo [risos], porque o meu fone já tá velho, aí fica um fone mais forte que outro, e

eu aprendi que isso faz mal prá minha audição, por exemplo, porque eu ouço mais de um lado do que de outro [...] no fone direito eu ouço a batida de fundo da música, no fone esquerdo eu ouço a letra... (EC, 2010, p. 10).

Há divergência de opiniões dos jovens, no que diz respeito à contribuição, ou não, dos fones de ouvido dos mp3 para a concentração. Alguns acreditam que a concentração para escutar música não está relacionada aos fones de ouvido, e sim pela concentração estabelecida pelo próprio ouvinte, independente dos meios utilizados.

Enquanto está em casa, Luiza não consegue manter a concentração em alguma atividade, se estiver com fones de ouvido. O mesmo não acontece se está caminhando, enquanto escuta música com fones consegue se fixar nas duas ações: prestar atenção na música e no trajeto que realiza a pé. Ela explica mais detalhadamente:

Em casa, se eu estiver no fone eu to desligada, se eu to no fone de ouvido dentro de casa, só fala comigo se tirar o fone, porque eu desligo, eu fico só prestando atenção no fone, e nada mais, nada, se eu estiver no fone eu tô deitada no sofá ou na cama é só assim, senão a música é sempre amplificada (Luiza, 2011, p. 14).

Luiza prefere não ligar a música do computador e mp3, enquanto faz suas tarefas da faculdade, concentrando-se melhor sem música. Ela admite as dificuldades de fazer prova, estudar e escutar música ao mesmo tempo, além disso, o colégio não permite. Esta situação de Luiza se diferencia de alguns exemplos trazidos em reportagens de televisão sobre as alternativas que os jovens encontram para a utilização da música, nas tarefas escolares e durante as provas. Ela explica que até pode pensar em alguma música durante uma prova, mas “prá fazer prova é melhor assim, não consigo estudar ouvindo música, vendo televisão, nem nada, tenho que estar pensando só naquilo” (Luiza, 2011, p. 13).

Muitos usuários ouvem e interagem simultaneamente. Luiza acredita que os fones têm participação na concentração: o ouvinte “fica mais ligado na música do que se ele ficasse mais na música ambiente, com certeza” (Luiza, 2010, p. 17). Ela consegue se concentrar no trajeto e na música simultaneamente: A audição na rua ajuda na concentração: “eu me concentro nos dois porque eu tô na rua” (Luiza, 2010, p. 13). Outros jovens dependem dos fones para evitar a dispersão ou o déficit de concentração, como é o caso de Febehco, que assumiu, em uma das entrevistas, necessitar o uso dos fones para evitar o “desligamento”. A música, ao invés de distraí-lo, o mantém concentrado em suas tarefas.

4.2.3 Porque é tão importante para os jovens ficarem conectados?

Uma alternativa encontrada pelos jovens, para fugir das preocupações, é estarem conectados aos fones, mantendo-se atualizados sobre as músicas que estão sendo lançadas e poder opinar sobre as do momento: “sem o meu celular, que é o meu meio portátil de escutar

música, eu não seria tão eclética, nem não tão entendida quanto a música como sou, não que eu seja uma expert. Porém, música tem q ser quando a gente quiser e precisar – qualquer hora” (Paola, 2010, p. 9).

No entanto, essa fuga pode ter também a intenção de buscar a concentração para outra tarefa. Paula ilustra essa situação com uma amiga: “ouve música clássica para estudar para o vestibular, é super bom prá concentrar, ah! eu escuto de vez em quando as minhas, só prá ler, quando tem de ler”, mas afirma que a música faz com que perca a concentração: “é que eu fico prestando atenção na letra [risos] daí eu não consigo me concentrar na leitura” (Paola, 2010, p. 25).

Lucas traz outro depoimento sobre a importância de estar conectado aos fones para a leitura e as demais atividades: “eu gosto de fazer tudo, de estudar, tudo eu gosto com música, eu me sinto melhor, fazer redação e tudo” (Lucas, 2010, p. 25). A conexão permanente, detalhada por Lucas, parece não atrapalhar suas demais atividades. Em seu depoimento, passa a ideia de que a música contribui para alcançar outro estado de concentração.

Em relação a Febehco, já no primeiro encontro, percebi o que mais tarde ele me afirmaria: “não tem mais volta, nunca mais vou conseguir sair de casa sem fone de ouvido” (Febehco, 2010, p. 10). Febehco diz estar sempre conectado aos fones. A seguir, trago um recorte do diário de campo:

Eu sentei numa cadeira da praça de alimentação de um Shopping da zona norte de Porto Alegre, quando vi se aproximando, em minha direção um rapaz magro, com um boné onde está escrito *NY City*¹¹⁶ com aba para trás, caminhando lentamente, calça fundilhão e um fone de ouvido preto e grande em volta de seu pescoço, me convenci que aquele ouvinte de mp3 poderia me ajudar. Eu tinha certeza que se tratava de Febehco. E era. (Diário de Campo, 2010, p. 2).

A separação do mp3 para Febehco é, na maioria das vezes, impossível. Até mesmo quando me acompanhava até a portaria do prédio, ao final de cada entrevista.

4.2.4 Sobre a portabilidade

Este capítulo traz questões da portabilidade da música, presentes nos depoimentos de alguns jovens entrevistados. Portabilidade é um conceito relacionado, na contemporaneidade, aos dispositivos portáteis, como o mp3, uma tecnologia que permite a compactação de arquivos. Essa compactação encontrou espaço físico no dispositivo portátil, sendo possível o deslocamento de arquivos musicais, fotos e textos.

Com o intuito de entender o que pensam os jovens sobre portabilidade, lancei a seguinte pergunta: Quais são os aspectos positivos e negativos da portabilidade? Algumas respostas destacam para a questão da mobilidade, como mostra o depoimento de Bruno: “o que eu mais gosto é escutar música e andar de *skate*, me inspira escutar música e andar de *skate*, o pessoal

¹¹⁶ Cidade de New York.

que faz esporte deve curtir, a gente corre, o meu avô corre ali na praça e curte escutar um som, o pai anda de moto, curte andar de moto e ficar com um fone só aqui no ouvido, curtindo uma música”. Aliás, levar a música para todos os espaços é um aspecto da portabilidade destacado por ele: “Quando eu tô no ônibus e vou viajar de ônibus eu digo ‘ah não, tá chato o ônibus’, ah, tem que ficar esperando numa fila, aí o cara, ‘bah, ficar curtindo um sonzinho no meu mp3’ e aí bota a música que tu gosta de ouvir” (Bruno, 2010, p. 34).

Paola também fala sobre o seu aparelho portátil de música: “Só tenho a dizer que adoro a existência dele, ouvir música, ter um aparelho que permita isso, é ter a liberdade de sair do lugar, ter minhas opiniões e gostos sem represália. Ouvir música é bom em qualquer hora” (Paola, 2011, p. 2).

A portabilidade trouxe uma maneira diferente de escutar música, pois as músicas escolhidas e armazenadas podem estar em todos os lugares, possibilitando ao ouvinte mais tempo em contato com a música, durante as atividades diárias. Além disso, o mp3 proporciona a troca constante de repertórios. Por exemplo, bases instrumentais de *rap*, inspiradas em alguns trechos de obras clássicas da música, são facilmente deslocáveis de um espaço a outro, Nesse trânsito que se estabelece, entre as músicas de amigos e colegas, forma-se um *frenesi* de troca-troca, que concebe a música como um produto cada vez mais “instantâneo”.

Febehco destaca na portabilidade a vantagem de tornar a música que está no mp3, em trilha sonora de seu dia a dia, comparando isso a um filme:

Febehco: pega um filme prá ver, mesmo quando o cara tá andando sozinho na rua, não tem só os passos do cara, tem uma trilha sonora de fundo...

Bruno: a natureza de fundo, pior... é a real

Febehco: tu percebe isso, qualquer filme que tu vai ver... ou tá as pessoas no metrô, as pessoas quietas assim, mas tem uma trilha sonora de fundo, nunca é só o barulho da rua, raro os filmes mostra a rua, então o cara vai se acostumando com a ideia, se no filme pode porque eu não posso... [risos]

Bruno: a trilha sonora do cara [risos]

Febehco: a trilha sonora que tu coloca no teu mp3 vai ser a trilha sonora do teu dia. Se tivesse um filme sobre ti, tu ia querer que passasse aquelas músicas enquanto tu tá andando na rua (EC, 2010, p. 34).

Bruno tem a mesma opinião do amigo sobre a questão da portabilidade. Ele também entende que as músicas que estão no mp3 acabam se transformando em trilhas sonoras do dia a dia de quem as escuta em movimento. Porém há um aspecto negativo da portabilidade, que Bruno atribui à comodidade do ouvinte ao deixar de buscar novas músicas e integrá-las na *playlist*:

Têm aspectos negativos, tu começa a escutar as músicas do teu mp3, escuta só as músicas que tu gosta, e tu deixa de buscar outro tipo de música, porque tu tá acomodado com aquelas músicas do teu mp3, isso aí prá mim é o aspecto mais negativo que acho, tu estar só escutando as músicas que gosta, tu tem

aquelas trezentas e cinquenta e três músicas no mp3 e sabe que é aquilo ali que tu gosta e vai escutar sempre, o cara tem que se regrar: ‘bah, tô escutando muito essa música aqui, vou ter que buscar música nova aí, ir atrás’, ... eu tô sempre mudando as músicas do meu mp3, se eu botar só as músicas que eu goste só no meu mp3 e fico escutando muito tempo aquelas músicas, bah, vou enjoar daquelas músicas, é bom o cara ficar mudando toda hora as músicas (Bruno, 2010, p. 34).

Para Bruno, um aspecto negativo da portabilidade é deixar de pesquisar novas músicas. A portabilidade para Bruno é uma questão de modificações permanentes na *playlist*, transformando-a numa movimentação constante, não significando exclusão de músicas, mas propostas de novas aquisições. Portabilidade não pode ser sinônimo de estagnação na apreciação musical.

A portabilidade contribui também para a divulgação maciça das músicas, tornando-as um produto de aquisição e consumo rápidos. Esse consumo foi criticado por Febecco por achar que a música está entrando num “padrão instantâneo”, propiciando rápida apreciação. Porém a portabilidade permitiu que os jovens entrevistados tivessem acesso a músicas inéditas, outras nem tanto, cantores, arranjos e bases instrumentais desconhecidos, que, em outros tempos, seriam mais difíceis de encontrar.

Outra questão, diz respeito ao papel que a portabilidade exerce para que as músicas virem *modinha*? Será que a portabilidade contribui para transformar a música num “padrão instantâneo”, como Febecco resume: “escuta aí” ou transformar a música em “modinha”, como refere Luiza aos procedimentos de outros jovens: “já enjoei”, “aí tira da *playlist*”, “baixo a música da internet”.

Febecco acredita que essa engrenagem torna a música instantânea e a audição de música não pode ser instantânea. Luiza mostrou outro cenário, aquele do repertório escolhido com músicas bem pensadas, antes de entrar para *playlist*. A música que ela insere é algo que ela gosta, sabe que faz bem para ela, está ali, não vai embora.

Continuando o questionamento sobre a portabilidade, outro aspecto que surge é se foi a portabilidade do mp3 que levou a música para a instantaneidade ou se é o ouvinte portátil que torna a música instantânea. Luiza responde a esta questão: “eu acho que sim, porque é uma coisa que a pessoa baixa da Internet e já coloca no mp3, não importa se ela [a pessoa] gosta, ouviu uma vez, ‘ah tá’, já pegou, baixou e botou, não é assim, tu tem que curtir a música primeiro, porque senão depois não vai ter graça nenhuma, tu vai ouvir só por ouvir” (Luiza, 2010, p. 19).

A portabilidade e a “instantaneidade da música” andam lado a lado. Os jovens mostram opiniões diferentes sobre a portabilidade. Bruno destaca uma *playlist* portátil com mais atualização, uma vez que é possível a inserção de novas músicas. Bruno assinala a mobilidade do repertório como um fator positivo da portabilidade. Luiza mostra que a portabilidade envolve a música numa apreciação muito rápida, talvez uma apreciação mais por impulso de momento, do que aquela de gostar realmente da música. Na verdade, é esta a apreciação que Luiza desempenha. Febecco mostra os dois lados da portabilidade: de um lado, o dia a dia do

ouvinte ao receber uma “trilha sonora”; o outro, está focado na troca constante de músicas da *playlist* portátil, acreditando que isto torna a música um produto instantâneo.

A portabilidade criou uma nova maneira de escutar música, possibilitando que a pessoa crie a “trilha sonora” do seu dia a dia levando-a consigo: “ele [o mp3] é uma coisa indispensável hoje em dia, tá em algum lugar, ficar ouvindo uma trilha sonora, não só o carro, os passos das pessoas, cachorros latindo, tu tá ouvindo a música que tu quer, na hora que tu quer” (Febehco, 2010, p. 3).

As demandas diferenciadas de escuta portátil fornecem argumentos que ajudam a entender que o fone é um espaço individual, contudo não impede a realização de outras atividades, enquanto as pessoas escutam música. Williams (2007), ao investigar jovens e a relação que estabelecem com a música, percebeu que:

As pessoas participam de muitas atividades, enquanto ouvem música portátil e esta combinação de experiências simultâneas da música com outras atividades fornece os dados básicos para a realização deste estudo”, é o que fornece os dados empíricos para este estudo (p. 1) [trad. nossa]¹¹⁷.

4.2.5 Escutar o mp3 para decorar as músicas

Williams (2007) afirma que a música portátil auxilia as pessoas a se familiarizarem com o repertório e cita especialmente estudantes de música. Ele apresenta uma das funções da música portátil, que trata da aprendizagem:

O ouvinte pode aprender a estrutura e a forma da peça, tentar dar um sentido à informação teórica, relativa à música, comparar as interpretações ou variações estilísticas, e, de modo geral, se familiarizar com a música (WILLIAMS, 2007, p. 4) [trad. nossa]¹¹⁸.

Os depoimentos de Luiza e Febehco apontam para a importância desta função da escuta. Alguns jovens entrevistados destacam a facilidade que o mp3 proporciona para aprender as músicas preferidas. Júlia decora suas músicas com extrema facilidade. Alguns elementos da música são observados e mesmo que alguns sejam criticados, isso não impede que a música não deixe de ser apreciada: “É muito fácil [decorar], até tinha uma música dessas que toca no rádio, o ritmo não é grande causa, as palavras não encaixam no ritmo, de ouvir no rádio decorei a música inteira e eu estava cantando, essa música é muito chata, mas tô cantando, o ritmo é chato, mas a letra faz sentido” (Júlia, 2010, p. 4).

¹¹⁷ No original: “People engage in many activities while they listen to portable music, and the combined, simultaneous experience of portable music and other activities provide the raw data for this study” (WILLIAMS, 2007, p. 1).

¹¹⁸ No original: “The listener can learn the structure and form of the work, attempt to make aural sense of theoretical information regarding the music, compare interpretations or stylistic variations, and generally familiarise her/himself with it” (WILLIAMS, 2007, p. 4).

4.2.6 Escutar para dançar

Escutar música que sugere a dança ou a movimentação corporal, estimulada pelo pulso rítmico dançante é uma forma musical que se destacou no século XX, segundo Granja (2010).

As músicas dançantes privilegiam a força rítmica do pulso, estimulando uma percepção somática de quem ouve. Este caráter rítmico a serviço do transe foi acentuado com a incorporação de novos instrumentos no cenário musical, tais como a bateria, o baixo e a guitarra elétrica, e mais recentemente os sintetizadores e os *samplers* (GRANJA, 2010, p. 83).

Embora “a música dançante” junto com a forma canção “sejam tão antigas quanto a própria música, estas formas foram atualizadas por um mundo caracterizado pela crescente urbanização, industrialização e pelo desenvolvimento dos modos de produção e reprodução sonoros” (GRANJA, 2010, p. 83). Acrescenta-se também o surgimento dos dispositivos portáteis que disponibilizam ao ouvinte um repertório “dançante”, rico em pulsos rítmicos para serem apreendidos e dançados em qualquer tempo e espaço. Assim, escutar música para dançar tornou-se uma prática comum entre os jovens, em geral, não somente os jovens deste estudo. Paola, por exemplo, escuta Basshunter porque considera a música adequada para dançar *free step*.

A mudança de repertório é comum para alguns dos jovens entrevistados para atender as demandas diárias, como por exemplo, a dedicação à dança. Neste sentido, Souza e Torres destacam que “juventude e corpo, música e dança são temas que estão entrelaçados, pois os jovens têm um corpo, e esse corpo deve ser controlado bem como realizando diferentes movimentos” (SOUZA e TORRES, 2009, p. 52).

Essa necessidade de movimento talvez seja uma das causas que faz com que Paola armazene no mp3, alguns artistas e músicas que atendam as suas expectativas quanto à dança. Com o ingresso da dança *free step*¹¹⁹, no dia a dia de Paola, surgiu a possibilidade para a música eletrônica de Basshunter¹²⁰: “aprendi a dançar *free step*, bom, tinha que ouvir a música prá poder dançar, aí queria treinar em casa e tinha que baixar as músicas pra ouvir, aí o grande DJ era Basshunter, continuei até hoje” (Paola, 2010, p. 2).

4.2.7 Música e passatempo

Ah! é um passatempo, ou então, quando quer pensar, eu diria que uma boa música ajuda a refletir, eu uso música geralmente prá me distrair, ou então, no computador, se não tiver música realmente tu fica muito sem noção, aí eu prefiro a música, não sei como explicar (Roberta, 2010, p. 4).

¹¹⁹ *Free step* significa passos livres. É uma dança criada no Brasil, sendo uma evolução do Rebolation, onde se usava a música eletrônica. O Rebolation tornou-se limitado e com isso, precisou de uma transformação, então, surgiram passos mais elaborados, porém, mantendo-se a música eletrônica.

¹²⁰ Basshunter é o nome artístico de Jonas Erik Altberg. Sueco e nascido em 22 de dezembro de 1984, em Halms-tad na Suécia, é cantor-compositor, produtor musical e DJ. Site oficial: <http://www.basshunter.se/>.

Roberta falou sobre as músicas que estão no mp3 e que são apreciadas justamente para passar o tempo em determinados momentos do dia. Júlia também considera a música como passatempo, em três momentos especificamente: enquanto espera o micro-ônibus: “de tarde quando faço inglês e tô esperando a Kombi¹²¹ ali [na portaria], pego meu celular e os fones de ouvido” (Júlia, 2010, p. 3). Admite que quando está no computador, pesquisando algum assunto ou em comunicação com as amigas pelas redes sociais, a música é um passatempo.

Durante as tarefas escolares, não consegue estudar escutando música: “é que me desconcentra, começo a cantar, penso em outra coisa” (Júlia, 2010, p. 3). Ela também faz da música um passatempo, enquanto se arruma para as aulas na escola, mas tudo depende de seu humor: “se acordo atrasada não dá tempo de ligar o rádio, já fica desligado, mas se me acordo e tô muito feliz, ou tem alguma coisa, ligo o rádio, me arrumo com o rádio ligado, [escuto] mais quando acaba a aula e espero meus pais me buscarem, quando tenho que esperar alguém, coloco os fones” (Júlia, 2010, p. 2). Para Paola:

Meu dispositivo portátil é mais que um aparelho contendo música. Como escuto músicas com meu celular, não posso deixar de levar em consideração o fator “Jogos de celular” e SMS para os amigos. A grande questão vem quando estou sem créditos [...] e quando não quero jogar, o que faço? Fácil de responder, eu escuto música. (Paola, 2011, p. 2).

As músicas do mp3 são para os jovens entrevistados um misto de apreciação, passatempo, reflexão e distração. Mas nem sempre a música faz parte nas atividades diárias, porque sua presença dependerá do humor de quem a escuta.

4.2.1.8 Músicas de filme para aprender inglês

A escuta portátil pode exercer uma função pedagógica se esta for direcionada para o aprendizado específico, de interesse e necessidade do ouvinte. Fernanda admitiu que armazena trilhas sonoras de filmes com o objetivo de aperfeiçoar a pronúncia de seu inglês. Segundo ela, o armazenamento das músicas seria mais intenso no computador, embora tenha uma [música] de um filme no mp3, e continua:

Eu comecei a escutar música em inglês prá melhorar meu inglês, até tem um filme que eu comecei a gostar de inglês por causa dele, daí eu comecei a baixar as músicas do filme e daí eu aprendi a cantar, porque antes eu gostava mais de música brasileira, antes eu gostava de música estrangeira e não sabia cantar muito bem, cantava meio enrolado, daí fui gostando e coloquei [as músicas] (Fernanda, 2010, p. 4).

¹²¹ A marca Kombi é uma camionete que faz a função de transporte coletivo em Porto Alegre. Embora, atualmente, muitas marcas de mini-vans exerçam essa função. Quando alguém se refere à Kombi, é o mesmo que dizer – transporte coletivo.

Desta forma, Fernanda vai construindo momentos de aprendizagem ao armazenar músicas em inglês para aprender inglês. O mp3 adquire uma importância pedagógica e se insere como um dispositivo que pode auxiliar na aprendizagem de outras áreas, mesmo que o mp3 não tenha surgido com a intenção pedagógica. O mp3 possibilitou que os apreciadores de música desfrutassem de suas coleções de músicas reunidas num só espaço, e reinventou, nas palavras de Steve Jobs¹²² “a experiência de desfrutar de música” (LEVY, 2006, p. 255).

Muito mais do que o espaço físico e as maneiras de escuta, a música portátil se insere, definitivamente, na vida dos jovens entrevistados, como peça chave para resolução de problemas, aprendizado, companhia e como auxiliar em outras questões.

Quanto à organização, a escuta portátil mantém a coerência do ouvinte, não seguindo a mesma coerência das rádios, ou seja, uma programação dividida em blocos de músicas: românticas, *pop-rock*, *funk*, *reggae*, sertanejas ou *rock'in roll*. Assim, para um ouvinte assíduo de alguns desses gêneros, pode ser determinante para que se afaste da programação. Então, busca com a *playlist* portátil contemplar suas necessidades.

Os depoimentos apontam para a necessidade de os jovens se desligarem do mundo e dos assuntos das pessoas, quando estão na rua; estar com seus próprios pensamentos; analisar ou não a música que está nos fones. Ao longo dos dezesseis meses de trabalho de campo, passei a entender por que os jovens aproveitam todos os tempos e espaços de seus cotidianos. São ouvintes que aproveitam vinte minutos, tempo suficiente para buscar detalhes que os identifique com as músicas. Música portátil estará sempre junto com o jovem e pode ser analisada por um tempo prolongado. E esse aspecto está diretamente relacionado com o potencial educativo dos dispositivos portáteis.

¹²² Um dos idealizadores de um mp3 de marca internacionalmente conhecida.

5 MINHA *Playlist*

Este capítulo versa sobre jovens que se mostram críticos em relação a cantoras como Lady Gaga e Beyoncé, devido às formas apelativas que utilizam para cantar, bem como à “música comercial” e às letras *funks*. Serão exibidos também os repertórios armazenados no mp3, cujas músicas fazem parte de espaços socializadores, frequentados pelos jovens.

A perspectiva assinalada por Souza (2011) ajuda a compreender a variedade de aspectos que envolve música, jovens e mídias. O seu trabalho é voltado para essa relação complexa. Em sua obra, chama a atenção para a interlocução que o ensino e a aprendizagem da música mantêm com o cotidiano das pessoas. Desse modo, diz que é preciso ter o entendimento do que seja aprender e ensinar música, para poder conquistar a atenção dos jovens.

Nesse sentido autores como, Bull (2000), Williams (2007) e DeNora (2000) destacam a importância da música portátil na vida cotidiana das pessoas, mostrando a ligação entre o repertório musical e as fases de vida juvenil.

5.1 REPERTÓRIO ESPECÍFICO

A variedade de gêneros musicais, armazenados pelos entrevistados, é a característica principal de todas as *playlists*.

Para Granjon e Combes (2009), as *playlists* permitem aos ouvintes conciliar as melhores músicas com as condições de escuta. Os critérios adotados para programar uma série de peças que serão ouvidas em uma determinada sequência são: o local, o humor, o tempo disponível e as preferências. Para cada momento do dia existem gêneros para serem escutados.

Segundo (Bull, 2000), os ouvintes de música portátil são como “estrategistas hábeis do olhar auditivo” capazes de produzir uma trilha sonora de suas vidas, ao criarem um espaço de audição personalizado, que inclui as músicas de sua escolha.

5.1.1 Fases de vida e repertório

A juventude é vista como um período de vida, em que os jovens experienciam situações diversas, determinadas no contato com colegas de escola, relacionamentos afetivos, o trabalho e o passeio na rua com amigos. Enfim, são circunstâncias que parecem solicitar a presença de músicas, que instalam como trilhas sonoras dos acontecimentos cotidianos e formadoras de grupos e identidades (DAYRELL, 2002; STECANELLA, 2008).

Escolho Luiza para iniciar esta explanação, pois no final de 2009, viveu uma fase de término do namoro, ocasionando uma mudança de repertório. O rompimento no relacionamento afetivo, fez com que Luiza percebesse o que vinha armazenando no seu mp4: músicas com “letras bonitinhas”, que acompanhavam sua fase. Nesse período,

ela direcionava sua atenção para as letras das músicas: “é que na verdade é a letra, as músicas que ando ouvindo agora estão falando... como eu estava bem, eu terminei com meu namorado, lálá lálá...” (Luiza, 2010, p. 1). De certa forma, havia relação entre as letras e suas vivências no relacionamento afetivo, afirmando, enquanto escutava a música no computador, que Bruno Mars tinha relação com a fase em que vivia: “tem, nossa! Óh! piaaaano... tem uma pegada mais [...] e tem letra bonitinha, eu tô ouvindo música com letra mais bonitinha” (Luiza, 2010, p. 25).

Luiza retardou a montagem de sua *playlist* no Edgar e um dos motivos foi a agenda cheia de compromissos, embora nunca tenha deixado de pensar em músicas para colocar no dispositivo, como ela mesma afirma: “agora já mudou várias músicas que eu tinha pensado, já coloquei na cabeça, já imaginei as outras [músicas] que eu quero colocar, músicas novas, eu estava acompanhando o *American Idol*¹²³, então, provavelmente terão músicas do *American Idol*” (Luiza, 2011, p. 23). A razão de Luiza armazenar no Edgar as músicas do *American Idol* estava no fato de que um dos calouros, juntamente com sua namorada, havia cantado uma canção que ela tinha gostado muito (Luiza, 2011, p. 23).

Luiza não é uma ouvinte que se deixa influenciar por músicas que estão “na moda”: “não faço isso não, são músicas que estão fazendo a [minha] fase sim” (Luiza, 2010, p. 23). A música participou desse contexto de vida de Luiza, de final do relacionamento, registrando outra fase que se iniciava: “escutar músicas mais tristes”, como explica:

Briguei com meu namorado, vai fazer duas semanas, ele mora em Brasília, então a maioria das músicas fala de distância, então, escuto músicas mais tristes, outra, porque Eu chego em casa tão cansada que eu não quero ouvir música agitada, eu quero uma música mais tranquila, prá eu chegar na minha cama mais descansada, então, normalmente uma música mais paradinha, que por sinal é mais bonita (Luiza, 2010, p. 23).

Perguntei para Luiza, se o *rock* e a batida da música eletrônica estariam eliminados da sua apreciação diária em decorrência do final do relacionamento. Ela explicou:

Depende muito do dia, se é final de semana e eu tô na pilha prá sair, aí eu coloco uma música eletrônica sabe, uma coisa empolgada, pô, depois de trabalhar eu coloquei um DVD do Kid Abelha, [eu] tava tomando banho ouvido DVD do Kid Abelha, o DVD mesmo, o acústico da MTV, Kid Abelha, Marisa Monte, não posso parar [de escutar] isso com certeza não cai... [da *playlist*], agora eu acrescentei mais um, o Adele¹²⁴ (Luiza, 2010, 24).

¹²³*American Idol* é um programa musical de calouros, vinculado pela televisão americana, cujo objetivo é descobrir novos talentos da música, já atingindo dez edições. Disponível em: <http://www.americanidol.com/>. Acesso em: 11/05/2012.

¹²⁴Adele é cantora e compositora britânica. Foi destaque em 2008 como artista revelação. Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/adele/someone-like-you.html>. Acesso em: 31/05/2012. Site oficial: <http://www.adele.tv/>.

Com as músicas que aprecia, Luiza tenta construir uma relação com sua vida pessoal. Assim, com a banda de *rock* gaúcho Bidê ou Balde¹²⁵, ela procura ver sua própria história impressa nas letras das músicas, como comenta:

E quando eu escuto *Mesmo que mude*¹²⁶ do Bidê ou Balde, sinto como se ele tivesse escrito a música pra mim, quando brigo com alguém... ‘é sempre amor mesmo que mude, é sempre amor mesmo que alguém esqueça o que passou’, vale tanto pra namoros quanto pra amizades, que às vezes acabam por nada, é uma música que me faz parar pra refletir se o ‘amor’ acabou mesmo... ou que ele sempre vai continuar ali (Luiza, 2010, p. 32).

Luiza pondera:

[...] a minha história por trás das músicas, é o que mais conta, porque hoje em dia não tem mais história, as músicas falam de um amor, mais é [pensa] um amor vago, uma coisa vaga, porque hoje em dia o amor virou bom dia, né? Dizer ‘eu te amo’ é como dizer bom dia, tanto que eu tava há 10 meses com o Fernando e eu não disse eu te amo prá ele, nenhuma vez, e até uma vez a gente tava conversando sobre isso e eu disse: ‘eu acho que o amor é uma coisa muito forte, se eu não sei se amo não vou sair dizendo’, né? Hoje em dia eles [sentido de coletivo] falam de amor, ‘ah hoje eu te amo, mas amanhã eu vou na fulana’, prá mim não é assim, então, as músicas de hoje em dia falam muito de amor assim, mas são vários amores diferentes e no passado não, era um amor, meio de se entregar totalmente prá aquele amor, então, várias músicas contando várias histórias diferentes, mas do mesmo amor, eu acho que na verdade é isso né? (Luiza, 2010, p. 32).

Paola é mais uma das jovens entrevistadas que disse ter repertório específico para seus humores ou situações de sua vida: “no dia que a gente está revoltada não dá ‘prá’ ouvir pagode, eu ando revoltada, aí eu levanto bem o volume da música, eu começo ouvindo música bem agitada prá gastar a adrenalina na música” (Paola, 2010, p. 7). Questionada sobre a música agitada que a auxilia a extravasar sua adrenalina, ela explicou: “qualquer coisa desde que não seja lenta, eu consigo ouvir Strike, Nx Zero, consigo ouvir eletrônica, *rock*, foi assim que eu comecei com a fase *rock* até, porque eu estava muito revoltada” (Paola, 2010, p. 7).

Roberta, seguindo o mesmo raciocínio da amiga, explicou que a música, ao ser selecionada, deve acompanhar o humor. Nada de apreciar música no sentido contrário do que a pessoa sente no momento: “No dia que a gente tá braba, não tem como escutar uma música meio calminha não é? Tem que separar uma música barulhenta prá poder ficar no ritmo da música, como a minha mãe diz ‘música barulhenta’, onde tem muita agitação” [risos] (Roberta, 2010, p. 7).

¹²⁵ Criada em 1998 na cidade de Porto Alegre no estado do Rio Grande do Sul. Atualmente sua formação é de quatro músicos: dois guitarristas, vocal e teclado. A banda possui seis vídeos e uma produção discográfica de quatro discos: 2000, 2001, 2002 e 2004.

¹²⁶ *Mesmo que mude* é uma música do grupo gaúcho Bidê ou Balde. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=redOxhfep8>. Acesso em: 26/03/2012.

5.1.2 Repertório e rotinas de trabalho

Williams (2007) analisa as “funções da música portátil”, destacando, entre elas, a função de “administrar o tempo”. As músicas passam a ser apreciadas para acompanhar as rotinas de trabalho. Algumas permanecerão na *playlist* do mp3 por um tempo maior e, outras, logo desaparecerão. Serão substituídas por outras, identificadas à circunstância do momento vivido.

A fase intensa, de trabalho e faculdade simultâneos, foi também responsável por Luiza ter modificado seu repertório. Passou a escutar “música mais paradinha”, conforme ela mesma define as músicas instrumentais: “aquelas músicas que são mais o violão, guitarrinha, o piano” (Luiza, 2010, p. 23). Quando questionada se havia algum artista que traduzisse mais especificamente essa fase, ela explica: “Ah, tem uma favorita, que agora virou favorita, descobri essa [música] esses dias, comprei um DVD de músicas dos anos oitenta, com músicas românticas, [...] *Close To You* – The Carpenters é uma das minhas músicas mais [preferidas]”. Ela recita parte da letra: “eles [os anjos] espalharam o pó da lua no seu cabelo e o brilho das estrelas nos seus olhos¹²⁷, essa música é maravilhosa! Quase morri chorando a primeira vez que eu ouvi” (Luiza, 2011, p. 24).

O cotidiano de Luiza havia mudado muito com a faculdade e o trabalho. Na última vez em que estive em Itajaí, observei a rotina de Luiza. No início de 2009, ela ainda tinha tempo disponível para sair com os colegas da escola e amigos. Passeava pela cidade, assistia shows de artistas conhecidos da MPB, baladas e saía com a família. Ela comenta as modificações em sua vida:

Mudou, naquela época eu não estava fazendo nada [risos], agora eu não tenho tempo de respirar, tá bem complicado, chego em casa às dez, como qualquer coisa, fico um pouco aqui [computador] para não perder a vida social chego [em casa] agora, boto pijama, deito na cama, aproveito a minha mãe, converso com ela, é isso, aí acordo no outro dia, tudo de novo... (Luiza, 2010, p. 23).

Nos quatro dias em que permaneci na casa de Luiza, em Itajaí, em 2011, as mudanças na rotina eram evidentes. Ela controlava os horários para evitar atrasos no emprego, voltava para casa no final da tarde e jantava com a mãe e a irmã. Escutar música era somente pelo computador, na parte da manhã ou quando retornava para casa à noite.

5.1.3 Repertório para se ouvir na rua e com os amigos

Júlia havia me confidenciado que dificilmente escuta músicas, em lugares públicos, com muito balanço e ritmo. Prefere músicas mais calmas porque consegue se comportar, evitando ter algum tipo de interação corporal com a música: “prá ouvir no mp3 geralmente eu não escuto essas [músicas] muito agitadas, senão eu começo a cantar, aí pega mal, [risos] eu fico cantarolando, eu olho prá alguma coisa e começo a mexer a boca, falando, mexo o pé” (Júlia,

¹²⁷ No original: [...] “they sprinkled moondust in your hair of gold and starlight in your eyes of blue”. Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/the-carpenters/close-to-youtraducao.html>. Acesso em: 22/03/2012.

2010, p. 6). Por esta razão quando “está indo para algum lugar”, ela escuta “Nx Zero, Fresno”, e complementa “são mais paradas e quando tem gente em volta, essas são mais calmas, depois tem uns *pop-rock*, mais *rock*, daí eu escuto algumas vezes e já enjoa” (Júlia, 2010, p. 6-7).

Júlia evita apreciar suas músicas quando está com as amigas, pois elas preferem músicas mais animadas. Júlia, quando está sozinha, prefere escutar música “meio depressiva”, no entanto, percebe que muitas das músicas de que gosta, são executadas em festas, como também poderiam ser escutadas de outra forma. Diz, porém que “*pop rock* e essas [músicas] meio lamentação não poderiam sair do seu mp3” (Júlia, 2010, p. 32).

Para Luiza, a música que está no mp3, é uma forma de espantar a solidão:

... no meu caso é só prá não querer ficar sozinha, prá ter alguma coisa no que pensar, fazer, porque às vezes tu tá indo prá aula, pô, às vezes não tem nada prá fazer, tu vai caminhando daqui [de casa] até a UNIVALI e é uma pernada de 15 minutos, mas aí tu vai pensando... bah! Mas é chato, e se tu estiver ouvindo uma musiquinha é mais rápido, vai mais tranquilo, se não daí tu fica pensando, pô! Eu ainda não cheguei, que droga, tô longe! Não sei o que! Se tu tem a música tu fica viajando na música e esquece... (Luiza, 2009, p. 4).

Ela destaca alguns aspectos trazidos pela companhia da música: o tempo passa rapidamente, o momento da caminhada adquire outro perfil, a música provoca outros pensamentos e as distâncias parecem ser maiores na ausência da música.

5.2 O QUE ENTRA NO MP3?

5.2.1 A variedade de gêneros e estilos

A variedade de gêneros musicais apreciados pelos jovens é o que Wisnik (1989) chama de “polifonia de simultaneidades”:

A música passou a tramar outras tramas. Para muitos amantes da música isso é insuportável. Para outros, esse estado de coisas nega tudo o que ela foi. O meu assunto é manter vivo o campo da escuta, tomando como base o que se tornou evidente, que a música passa a pedir uma escuta propriamente musical, isto é, polifônica. É possível reouvir a sua história dentro de uma base sincrônica. É preciso produzir novos mapas. É possível ouvir tudo de novo e estar soando já diferentemente. Modal, tonal, serial (WISNIK, 1989, p. 57-58).

Wisnik (1989) sugere que, mesmo diante da simultaneidade de músicas, pode-se reouvir a música de maneira diferente, com outra percepção da que um dia já foi escutada, embora a música tenha sofrido alguma alteração. O desafio para a escuta atual, diante dessa polifonia, é redescobrir o que aparece como modificado. Os depoimentos de Febeho e Bruno revelam essa prática: alterar o que já existiu de outra forma.

Bruno: claro, tem instrumentos que tu pode misturar...

Febehco: ... o ritmo, do cantar...

Bruno: ... tu pode fazer uma coisa nova entendeu, a música hoje em dia está assim oh, pro cara se destacar ele tem que ser diferente de tudo que tem... não adianta fazer uma coisa igual, gravar um CD do Bezerra da Silva igual ao do cara, pode fazer uma música, pode fazer uma música...

Febehco: ... pode fazer uma adaptação...

Bruno: pode fazer uma adaptação, escutei aquele Bezerra da Silva... curti essa ideia do Bezerra da Silva...

Febehco: ... esse tom dele ta legal, a batucada ta tri também, aí escutei um Led Zeppelin aí tem uma guitarra muito louca, tem o *You Burn* [risos]

Bruno: um *You Burn* no fundo e de repente o cara já tira, ‘não, isso aqui vai ficar legal numa música, aí eu posso usar isso, eu posso usar aquilo, passar um piano, uma outra coisa, imagina se eu misturasse isso com aquilo, e daí tu vai imaginando (EC, 2010, p. 6).

Para quem analisa as *playlists* dos jovens, abranger a diversidade de músicas é uma tarefa interminável mas a atividade de analisá-las por gêneros musicais, parece ser uma tarefa mais finita. Afinal, as músicas nascem dentro de seus gêneros específicos.

As *playlists* desses jovens jamais foram vistas como coleções de músicas, que, aparentemente, foram jogadas para dentro dos mp3. Em alguns casos, as músicas são escutadas pelo prazer de escutar o que as pessoas estão escutando, sem que tenham uma função técnica, como aquela que Bruno e Febehco executam.

A diversidade de repertório armazenado no mp3 dos jovens entrevistados pode proporcionar outras vivências musicais, como as que apontam para a compreensão de que cada gênero musical é capaz de trabalhar determinados conteúdos. Febehco entende que cada estilo apresenta as suas especificidades em relação à temática:

Estilos diferentes abordam coisas diferentes, muitos estilos podem sim abordar o mesmo assunto, mas tem muita coisa que um *reggae* aborda e que o *rock* não vai abordar e tu vai pegando vários assuntos e tu vai pondo em evidência em um estilo e trazer pro teu estilo o que tu vai compor na tua música (Febehco, 2010, p. 6).

Com a justificativa de experimentar vivências diversas com a música, é que Febehco e Bruno apreciam tantos *raps* e artistas do gênero:

Bruno: o cara [Joe Lajoie] fala a realidade, tá na merda, sem um pila [dinheiro], louco prá conseguir um tranco, só vê desgraça e o cara consegue fazer a música ficar engraçada, mesmo falando da desgraça dele, ficou um clima meio engraçado o jeito que ele fala...

Febehco: ele [Joe Lajoie] fala um tom debochado da realidade, eu gosto de comparar bastante *rap*, desse estilo, com o *Tragic Comic*, ele fale da realidade de um jeito debochado que ele faz a pessoa gostar e se identificar e ainda dar risada daquilo, um cara que faz isso bem é o De Leve... bem mesmo, é nacional [*rap*] (EC, 2010, p. 13).

De acordo com Bruno (2010, p. 6), a diversidade de músicas armazenadas possibilita uma “variação sonora”. Ele não propõe para apreciação uma única possibilidade de gênero musical, e seu repertório apresenta uma multiplicidade de estilos. Muitas destas músicas armazenadas no mp3 são tidas como peças-chave para provocar a inspiração necessária para a composição de *raps*. Sua *playlist* é “um pouco de tudo”, como descreve:

[...] eu gosto de botar minha *playlist* o mais variado possível assim, os mais variados estilos de som possível, eu gosto de ter na minha *playlist rock* eletrônico, que tinha umas duas músicas que eu gostava, tinha *jazz*, eu ouvia bastante Frank Sinatra, Louis Armstrong, tinha Vinicius de Moraes, Baden Pawell, dos afrosamba que mais gostava, que mais que eu tinha, Cássia Heller, Barão Vermelho, tinha bastante *rap*, tinha Kamau¹²⁸, Paulo Nápoli, Parteum, Insana, era bem variado, *reggae*, tinha *Desequilíbrio*¹²⁹, quanto mais música diferente escutar, é melhor, mais variação sonora assim, é melhor de escutar, cada tipo de música num horário diferente [...] (Bruno, 2010, p. 35).

Bruno citou muitos gêneros, mas não pontuou nenhum especificamente, como gênero de sua preferência. Afirma que é: “[...] eclético, mas seletivo, eu gosto do que é bom, não é o eclético: ah, eu gosto, eu gosto do que é bom, não é o eclético, ah! tudo o que vem tá bom, não é assim, eu escuto o que realmente... é quando dá aquele troço que arre pia, bah, esse som é da hora, daí coloco no meu mp3” (Bruno, 2010, p. 7).

Roberta também é adepta à variedade na *playlist*, mas não indica com precisão os cantores apreciados, a exemplo de Bruno, que traz muita informação sobre cantores e gêneros musicais: “no meu mp3 daria muito coisa variada, não daria um só [gênero], pop, um *rock*, o meu [estilo] é muito variado, tipo doze, seria seis *funks*, seis de pagode, acho que seria um pouco de tudo, até por questão de escutar vários ritmos” (Roberta, 2010, p. 15).

Uma *playlist* é montada a partir dos conceitos sobre música, e se evocam as seguintes questões: as letras são construídas com mensagens subliminares que acabam sugerindo que o ouvinte retorne muitas vezes para a mesma; outra questão é o fato de que muitos artistas “midiáticos” cantam músicas iguais a tantas outras lançadas, não apresentando novidades; arranjos atrativos para músicas antigas que até então não chamavam a atenção dos jovens. No

¹²⁸ Kamau começou a rimar em 1997 e até os dias atuais se dedica ao *rap* alternativo, *jazz rap*, *hip hop* e *Freestyle*. Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/kamau/>. Acesso em: 23/08/2012.

¹²⁹ *Desequilíbrio* é uma música de autoria do compositor Nasi. Foi vocalista da banda de *rock* Ira. Compõe nos gêneros musicais: *rock and roll*, *pós-punk*, *blues-rock*, *rock* alternativo. Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/nasi/desequilíbrio.html>. Acesso em: 31/05/2012.

entanto, atualmente, músicas de outras décadas, tocadas nos gêneros *pop-rock* e *black*, são evocadas e consumidas por ouvintes dos 14 aos 20 anos.

A variedade de gêneros musicais de uma *playlist*, de mp3, está relacionada a muitos fatores: a) ter maior diversidade de escuta. Assim, um ouvinte ao invés de escutar um único gênero musical, restringindo sua audição apenas àquela categoria, busca a variação de gêneros que possibilita uma audição mais ampla. Um repertório de 394 músicas tem mais probabilidade de oferecer maior quantidade de informações musicais; b) os jovens utilizam músicas específicas para cada horário do dia; c) as escutas estão relacionadas também aos espaços físicos frequentados pelos jovens, como afirma Luiza ao se referir à ópera: “Tá certo, a ópera às vezes é legal, mas não prá sair no meio da rua ouvindo, porque é meio *bad*¹³⁰, fica triste quando tu escuta, aí é ruim tu sair na rua com cara de *bad*” (Luiza, 2010, p. 6).

5.2.2 As justificativas: qual é a vantagem de ter tantos gêneros musicais variados?

A diversidade de gêneros musicais que está armazenada no mp3 traz também uma variedade de justificativas. Como diria Febehco: “cada música [na *playlist*] tem um porquê”, ao relacionar a música com momentos determinados: para relaxar, caminhar pela rua, andar de ônibus ou, escutar para fazer uma análise direcionada a algum elemento estrutural da música (Febehco, 2010, p. 4).

Febehco explica que sua *playlist* portátil tem uma relação direta com o ambiente por onde circula: “se eu for prá rua, querendo ou não, é na rua que surge mais inspiração, é na rua que tu está recebendo a maior quantidade de informação, na rua tu olha prá cada lado e tu já tá recebendo mais informação, é carro passando...” (Febehco, 2010, p. 6).

Febehco critica e entende a coerência das rádios para organizar uma *playlist* diária, contudo, ao defender a sua *playlist* baseada em critérios de gosto, mantém uma coerência de estilo musical. É um ouvinte apreciador do *rap underground*. Sua *playlist*, na época da coleta de dados, constava de trezentas e cinquenta e sete músicas, sendo que a maioria era *rap*. E, principalmente, *raps* que fogem de temas como mulheres, violência, droga, carros e sexo. Nas entrevistas, Febehco e Bruno deixaram claro o processo de seleção estabelecido para as músicas que devem integrar a *playlist* portátil. O diálogo a seguir mostra o quanto eles estão desprendidos da preocupação dos critérios de avaliação de amigos e como defendem seus próprios critérios:

Bruno: a nossa *playlist* é nossa entendeu, não precisa se preocupar

Febehco: tem que ter o que a gente gosta

Bruno: o que os outros vão escutar da nossa *playlist*, o cara vai escutar e deu, não tem essa preocupação, ‘tem que ter essa música e essa música’ (EC, 2010, p. 37).

¹³⁰ *Bad* é adjetivo usado pelos jovens em geral que indica algo ruim.

Determinadas músicas que compõem o mp3 de Luiza são apreciadas repetitivamente pelo prazer de escutar uma música que realmente é de seu gosto. O que define a participação de músicas na *playlist* portátil nem sempre é a conjugação – estilo e letra. Para Luiza, as *playlists* – portátil e a do computador – diferem por um aspecto: gostar da música. Esse gostar se relaciona com a necessidade de querer escutar “o tempo inteiro”. Os elementos musicais não definem a música que lhe agrada. Ela explica sobre o armazenamento de suas músicas:

São músicas que eu quero ouvir. São as músicas que me agradam mais, porque se está na minha *playlist* é porque eu gosto muito mais delas, do que as que estão no meu computador. Que às vezes tu tem músicas no computador, porque tu gostou do estilo, achou letra bonitinha, mas não é aquela música que tu quer ouvir o tempo inteiro... que nem as que eu tenho no meu celular são as músicas que me agradam, são as músicas que eu quero ouvir o tempo inteiro, que se eu pudesse eu ouvia o tempo inteiro. Aliás, têm músicas que tocam e eu boto prá tocar de novo sabe? Porque eu gosto mesmo, por isso que elas ficam o tempo todo na *playlist* comigo (Luiza, 2010, p. 3).

O repertório ideal para Luiza é aquele que se desloca enquanto realiza seus trajetos para a universidade e para o trabalho. São músicas que ela gosta e deseja escutar o tempo todo e, algumas delas, a letra é o único aspecto determinante para ingressar no mp3.

Luiza opta pela coerência de estilos musicais, quando mantém Seu Jorge, Marisa Monte e Bidê ou Balde em sua *playlist*. São músicas que ela ouve sempre e que não podem ficar longe, nem ao menos no computador. Júlia, Roberta e Paola, embora tenham uma *playlist* extensa, com *músicas da hora*, elas se mantêm leais aos *rocks* das bandas Strike, Nx Zero e Strike.

Geralmente as músicas são distribuídas nos arquivos destinados a cada gênero. O *rock*, o *pop-rock* e a música eletrônica têm participado intensamente das *playlists* portáteis. Alguns entrevistados justificam o armazenamento de suas músicas, inicialmente, pela questão do “gosto” musical. Então, frases como: “eu gostei desta música aí armazenei, ou, não gosto de *música de corno*, gostei dele [do cantor] e aí fui escutar no *youtube*”, são sempre referidas para justificar o porquê de estocá-las. Porém essas justificativas são logo substituídas por outras baseadas nas questões musicais, por exemplo, “gostei do estilo desta música; achei boa essa levada; música tem que ter refrão, se tu escutar uma música do Eminem tu vai ver que ela tem refrão”.

Em uma mesma entrevista, dois depoimentos de Fernanda mostram a oscilação de gosto musical. Em um primeiro momento, ela se restringe a mostrar que tem cinquenta e quatro músicas no seu mp3 e afirma que gosta de todas elas. Sendo questionada sobre os motivos que a levam a armazenar tais músicas, justifica:

Fernanda: porque são [músicas] de bandas que eu gosto de ouvir, porque eu tenho um monte de CDs no meu *notebook*, daí eu ouço as que eu mais gosto e coloco ali, tem uma banda que eu só gosto de uma música aí eu coloco só uma música...

Sílvia: Qual é o caso que aparece de uma banda que tu tens uma música no mp3?

Fernanda: Strike, mas só tem uma do Strike... que é *Tendência*¹³¹, acho que é essa (Fernanda, 2010, p. 1).

Esse depoimento de Fernanda aponta para outras mídias eletrônicas como o *notebook*, que serve de base para armazenar uma *playlist* mais extensa. Porém, Fernanda ainda faz mais uma seleção de músicas. Estas, só ingressam no mp3 após mais esse filtro de seleção. Assim, ela mantém uma *playlist* fixa, na qual elabora a *playlist* portátil. Na sequência da entrevista, logo após Fernanda ter feito referência à música *Tendência*, suas justificativas em gostar desta banda entram no âmbito musical: “a batida eu gostei, a letra da música também, achei legal” (Fernanda, 2010, p. 1). Embora cite dois elementos da estrutura da música: letra e batida, Fernanda não especifica em qual gênero musical está classificada, embora realize uma análise da letra de *Tendência*:

A letra da música define bem os adolescentes, que estão toda hora mudando seu estilo conforme a tendência, se for usar roupa colorida que está na moda eles usam, se for ter o penteado diferente eles mudam, sempre pensando em se destacar entre os outros e também para chamar atenção das meninas. Sobre a música: quando ouvi no rádio pela primeira vez, achei que havia algo diferente nela (algo que eu não sabia o que era, mas gostava) e logo coloquei no iPod. Depois de escutá-la várias vezes posso falar um pouco sobre o que acho da letra. O nome a descreve bem: “A tendência”. Em trechos como “se esquento a franja pra alto estima é melhor/ de nike e gola V pra causar no shopping e conquistar você” percebo uma crítica à sociedade atual, que se importa excessivamente com a aparência e esquece do conteúdo, “voltei, sou *rockstar* agora, vazio por dentro, mas por fora perfeitoinho”. “Se eu bombar, meu *site* na internet você vai me amar” aqui a crítica vai para a influência que as pessoas sofrem pela internet. A letra trata muito da questão “momento”. O que é sucesso hoje, amanhã pode não vender, e quem quer estar no topo deve ter um estilo camaleão e ser capaz de se adaptar ao mercado (Fernanda, 2010, p. 1).

A música *Tendência* trata das mudanças que um garoto é capaz de realizar para ter o amor de sua menina. Está disposto a mudar o visual e seu estado emocional. É uma pessoa que não sabe quem é; então, parece esperar sempre por tendências. Representa aqueles que buscam chamar atenção e o que menos importa é a essência. Uma pessoa que deseja estar em todos os espaços: na Internet, na TV e no rádio. Pessoas que têm um vazio por dentro, mas, por fora perfeitoin¹³², é uma crítica às pessoas que vivem de aparência. A letra desta música tem uma frase que diz: “se faltar conteúdo, vai sobrar mulher”, ou seja, será que as mulheres preferem homens sem conteúdo ou será que as mulheres não dão conta de se relacionarem com homens que tenham conteúdo?

¹³¹ A música *Tendência* da banda Strike compõe o álbum Hiperativo de 2010. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/strike/>. Acessado em: 19/03/2012.

¹³² É mantida a grafia da palavra “perfeitin”, tal qual aparece na letra da música *Tendência*. Disponível em: <http://letras.mus.br/strike/1632963/>. Acesso em: 19/03/2012.

Os estilos musicais trazem possibilidades para que os entrevistados tenham acesso imediato às músicas e possam acompanhar as próprias mudanças de humor. Contemplar as mudanças de humor e “extravasar a adrenalina na música” foram os aspectos citados, por Paola, Roberta, Júlia e Bruno. Elas acreditam que algumas músicas influenciam no humor, conforme seus depoimentos:

[...] no dia que a gente está revoltada não dá prá ouvir pagode, eu ando revoltada aí eu levanto bem o volume da música, eu começo ouvindo música bem agitada prá gastar a adrenalina na música, qualquer coisa desde que não seja lenta, eu consigo ouvir Strike, Nx Zero, consigo ouvir eletrônica, *rock*, foi assim que eu comecei com a fase *rock* até, porque eu estava muito revoltada (Paola, 2010, p. 8).

[...] no dia que a gente tá braba não tem como escutar uma música meio calminha não, tem que separar uma música barulhenta prá poder ficar no ritmo da música, como a minha mãe diz “música barulhenta”, onde tem muita agitação, têm dias que tu está mais Zen assim, tu não quer escutar uma coisa agitada, tu quer continuar no teu caminho assim, mas os dias que tu está revoltada não dá prá escutar pagode, onde tem um ritmo aceleradinho (Roberta, 2010, p. 8).

[...] têm dias que a gente não tá mesmo prá ouvir pagode, e aí... nos últimos dias o pagode não vai, nos últimos dias eu não escuto pagode, já faz um tempo (Júlia, 2010, p. 8).

Cada tipo de música eu gosto de escutar de uma forma diferente assim, às vezes quando eu quero descansar, relaxar, eu curto um *reggae*, eu curto um *jazz* para quando quero relaxar, quando eu quero motivar prá fazer um som, fazer um *rap*, aí eu escuto um *rap*, escuto um *rock*, escuto Vinícius de Moraes, Cazuza [...] (Bruno, 2010, p. 7).

Acompanhar as mudanças de humor, escutar vários estilos, provocar inspiração, estas são as justificativas mais citadas por Roberta, Paola, Júlia e Bruno. A vantagem para Bruno, em ter diversidade de estilos musicais armazenados, está no fato de ter acesso a músicas que lhe provoquem a inspiração para a composição: “[...] têm uns *rappers* que eu gosto bastante e gosto do Kamau, gosto do Parteum porque larga uma ideia bem diferente que eu busco prá me inspirar bastante ” (Bruno, 2010, p. 7).

A tecnologia portátil possibilitou o armazenamento de diversos gêneros musicais, desse modo, cabe refletir se essa variedade acumulada no mp3 favorece o conhecimento musical.

Os dispositivos portáteis permitem o armazenamento e a abundância de conteúdos percebida nas *playlists* dos jovens. Para Granjon e Combes (2009), o acesso às músicas disponíveis é facilitado pelas tecnologias, criando um espaço de liberdade para os ouvintes, com possibilidades de escolha quase irrestritas. As trilhas sonoras, compostas e organizadas de uma forma aleatória, trazem consigo o elemento surpresa, em relação à ordem das músicas ouvidas. A escuta se transforma em uma brincadeira musical.

Os ouvintes portáteis conhecem com propriedade a lista das músicas colecionadas em seus aparelhos. No entanto, muitas vezes, a variedade e a quantidade de músicas que compõem uma *playlist* desafiam os usuários dos aparelhos portáteis para acompanhar a sequência.

Especialmente quando a sequência de músicas é tocada no modo *shuffle*, cujo elemento central é a aleatoriedade e, por consequência, a efemeridade. Os modos de escuta inesperados criam um sentido de aventura para os ouvintes portáteis (BULL, 2007, p. 51).

A análise do número de peças e os gêneros da *playlist* podem mostrar a que necessidades elas atendem no momento. Para esse aspecto, talvez o depoimento de Bruno possa começar a esclarecer: “quanto mais música diferente escutar, é melhor, mais variação sonora, é melhor de escutar, cada tipo de música num horário diferente” (Bruno, 2010, p. 35).

Bruno mantém sua *playlist* organizada por gêneros que variam entre *reggae*, *blues*, música americana, samba de partido, *rap*, *rock* internacional e música popular brasileira. É fácil de explicar esta aceitação por tantos gêneros musicais. Foi na família que Bruno iniciou a prática de uma escuta musical variada, mas o grande foco de sua escuta diversificada está no fato de que as apreciações para um *rapper* servem para fornecer mais subsídios para a composição de autoria. Ele explica como isso acontece: “eu acho que quanto mais estilos diferentes tu escutar, mais tu vai saber sobre a música, posso pegar aquele trombone de outra música, vai ficar tri, posso samplear certa música com essa outra” (Bruno, 2010, p. 35).

O trombone a que Bruno se refere vem de suas apreciações pelo trompetista norte-americano Louis Armstrong, citado na primeira entrevista e durante a coleta de dados. Teve o cuidado de acrescentá-lo na *playlist* da tese, armazenada no Edgar.

Febhco defende a diversidade proporcionada pela música portátil, na execução inusitada de gêneros que nem sempre combinam entre si. Poderia ser falado também que a *playlist* da música portátil não mantém uma lógica, como as rádios, por exemplo, que, ao organizarem uma programação musical, mantém um fio condutor baseado em épocas, gêneros e estilos. Mas a música portátil conserva a lógica do seu ouvinte, que é a de se relacionar com a música refletindo as mudanças de humor, quando, então, prefere um, em lugar de outro gênero musical. Febhco mostra seu ponto de vista:

Tô escutando aqui uma música minha, aí acaba a minha e vem Cachorro Grande, daí quando vê já termina Cachorro Grande e começa uma música dele [Bruno] e quando vê termina a música dele e começa uma The Offspring¹³³... é um bagulho que tu não ia ter em outro lugar, senão na música portátil, porque na rádio, por mais que tenha sua variação, tu não vai ver uma lista tão diferenciada, tão variada em estilos (Febhco, 2010, p. 36).

As opiniões dos entrevistados não divergem muito em relação à vantagem de ter uma *playlist* variada. Roberta prefere escutar vários gêneros para evitar que enjoje de determinadas músicas. Para ela, alguns gêneros mantêm a mesma batida e os mesmos temas em suas letras. Escutar outros gêneros e seus cantores específicos faz com que se afaste daquilo que já conhece. Paola estabelece uma *playlist* variada em gêneros musicais, esclarecendo que suas músicas são apreciadas também

¹³³ A grafia correta do nome dessa banda é The Offspring. Esta banda é americana e foi criada em 1984 em Huntington Beach, Califórnia. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=FA1ZyajmIM>. Acesso em: 14/06/2012.

por seu irmão. O celular de Paola é compartilhado pelo irmão, quando estão no carro, a caminho da escola. Então, em sua *playlist* há músicas que agradam a ambos. Ela detalha:

Eu tenho a *playlist* bem variada, porque não sou só eu quem escuta as músicas do meu celular, por exemplo, eu tô no carro e o meu celular é melhor do que o meu irmão, o meu aparelho é mais evoluído, tem áudio melhor e tal, é mais avançadinho assim, mais tecnológico [...] aí eu ligo ele e daí o meu irmão começa assim “ah que música tu tá ouvindo?”, “tal” aí ele quer ouvir comigo, aí eu tiro o fone, boto no amplificador e pelo amplificador ele começa a dizer assim, “ah essa eu não curto muito, troca”, aí ele vai lá e escolhe uma música, aí ele escolhe outra e eu “tá essa eu curto” e ele também, aí fica a gente ouvindo a mesma música, daqui a pouco eu canso de ouvir e ele ainda quer ouvir, aí eu dou o meu celular prá ele ficar ouvindo, só que daí eu boto algumas músicas do gosto dele no meu aparelho prá ele ouvir (Paola, 2010, p. 5).

Uma *playlist* variada apresenta outra função, ou seja, agradar os amigos mais próximos com as músicas de suas preferências, em ambientes como a escola. Paola comenta: “Até na escola, acabou a aula, troca de períodos, a gente coloca uma música, as pessoas que não gostam de ouvir eletrônica, mas gostam de ouvir Strike comigo, vou lá e boto Strike e boto uma música que elas curtam, o meu celular não é só prá mim, é prá elas ouvirem também” (Paola, 2010, p. 5).

Uma *playlist* diversificada, na perspectiva de Roberta, oportuniza a *variação de estilos*, evitando que o repertório fique saturado. Ela acredita que a apreciação pode acontecer através de diferentes estilos musicais e que escutar dessa forma pode trazer outras vivências musicais:

Vários estilos é bom porque prá tu não fica escutando sempre o mesmo estilo, o pagode, ele é sempre uma coisa romântica, ou uma coisa sempre animada, sempre a mesma batucada, ou então, a mesma batida, na eletrônica, então, eu acho que prá não enjoar é bom ter vários gêneros, ter vários gostos (Roberta, 2010, p. 6).

Bruno, Febeho, Paola e Roberta trouxeram justificativas que dão sentido às vantagens de ter *playlists* tão variadas. Essa diversidade de repertório proporciona escutas técnicas que servem para uma retroalimentação de elementos musicais diferentes, escutas variadas que proporcionam o conhecimento de outros estilos musicais, além daqueles que habitualmente se aprecia.

5.2.3 A dificuldade em escolher uma música preferida

Uma das dificuldades enfrentadas pelos participantes da pesquisa é destacar algumas músicas, entre a variedade de gêneros. A relação que os jovens estabelecem com suas *playlists* ultrapassa o jargão, “esta é minha música preferida”, indo em direção aos gêneros musicais na sua totalidade. Assim, quando o gênero pagode é citado, dois elementos são referidos: a letra trata sempre dos mesmos temas e a batida não varia.

Paola, Júlia e Roberta não se fixavam em escolher uma ou mais músicas do mp3. Paola preferiu explicar que tem “uma dúzia [...] as melhores, aquelas que não faltariam” (Paola, 2010, p. 15). Nessa relação estão os seguintes gêneros musicais: *rock*, *pop-rock*, pagode e a música eletrônica de Basshunter. As jovens não responderam, de imediato, que tipo de músicas escutavam nos últimos tempos. Foi preciso mexer em suas *playlists* para desenterrar as obras primas. Paola falou que a que mais lhe chama a atenção é uma música do Strike. E as três amigas começaram a falar sobre uma música do CD *Hiperativo*, definindo-o como uma música agitada e bem barulhenta:

Paola: é Strike do último CD, o *Hiperativo*, quer que eu ponha ela prá tocar? a letra e o ritmo dela é legal de ouvir, não cansa, faz mais de um mês que tô ouvindo todo dia pelo menos, e eu não cansei ainda do ritmo e a letra, essa letra é do estilo próprio deles, a gente tá no ônibus e aí não pode falar, aí começa a ouvir e a mexer a boca, e ouvir a eletrônica, me lembra *free step*, aí o meu irmão me cutuca “ôh Paola, não dança”, mas é o pé sabe, não é a gente...

Júlia:... mas eu acho que do Strike quase todos são deles, Strike eu não tenho muito dificuldade de ouvir e não cansar, tem uma que eu gosto aqui, é diferente, essa aqui oh, todo mundo conhece... (colocou a música no mp3 para escutarmos).

Paola tinha uma quantidade significativa de músicas dos gêneros musicais, embora ela admitisse que um dos preferidos fosse a eletrônica: “eu acho que é a do Basshunter, é muita música, não dá prá escolher, a [música] que ela mostrou eu” (Paola, 2010, p. 14).

Durante as observações que fiz em Itajaí para entrevistar Luiza, notei que ela, ao sair casa, carrega seu mp3 ou celular. Este último, com seus fones, foi o primeiro item a ser lembrado, enquanto se aprontava. Além de Luiza admitir que gosta de seus fones, acabou revelando a relação que seu amigo Mateus tem com seus dispositivo: “Ele vive de fone, prá todo o lugar que ele vá, ele tá de fone. O iPod dele está sempre com ele, sempre com ele, o tempo todo”. Ao perguntar se ela conhecia as músicas que Mateus havia colocado em seu iPod, falou empolgada: “Lady Gaga, só Lady Gaga [risos], só Lady Gaga e música assim desse gênero, Britney Spears, Madona, só *pop*, prá ele a minha *playlist* é brega, eu tenho Marisa Monte, Seu Jorge e coisa mais tranquila, ele [amigo Mateus] gosta do *pop*, o negócio dele é *pop*” (Luiza, 2010, p. 5).

Luiza mostra sua admiração por Marisa Monte¹³⁴: “Eu sou alucinada por Marisa! Tenho *Bem que se quis*, *Tema de Amor*, *Não é Fácil e Não vá Embora*, mas eu adoro Marisa e esse DVD é demais, me obrigo a comprar um prá mim” (Luiza, 2010, p. 4). Assim, Luiza, que se diz alucinada por Marisa Monte, destaca as letras das canções, a interpretação e a voz da cantora. Quando sai à rua, geralmente começa escutando outras músicas do repertório portátil, mas afirma que “Marisa Monte sempre acaba aparecendo”. Essa admiração pela cantora e pelo Kid

¹³⁴ Cantora, compositora e produtora musical da música brasileira. Intérprete da música pop e samba. Teve o início da carreira no ano de 1987. Marisa Monte já recebeu três Prêmios Grammy Latino.

Abelha já lhe trouxe briga com a mãe: “porque é só Marisa Monte, ou às vezes é só Kid Abelha, só, o tempo todo assim” (Luiza, 2010, p. 14-15). Na análise de Luiza são citados os aspectos da voz, interpretação e o DVD acústico desses artistas.

Luiza: Marisa Monte não pode faltar, eu adoro ela, não pode faltar, nem ela nem Kid Abelha não podem faltar, não falta, nunca, sempre tem, Marisa Monte e Kid Abelha, sempre tem, sempre, eu adoro o Kid Abelha...

Sílvia: ... e porque não pode faltar Marisa Monte e Kid Abelha no teu mp3?

Luiza: eu adoro, eu adoro as músicas dela, não tem explicação, tudo é maravilhoso na música, a letra, o jeito que ela canta, a voz, tudo, tudo é maravilhoso, tudo, tudo é lindo. Não! Aquele DVD dela: *Memórias Crônicas e Declaração de Amor*, é o melhor DVD de todos, é o acústico da MTV, também não tenho, mas cada vez que eu posso eu alugo prá assistir, *Memórias, Crônicas e Declaração de Amor* é maravilhoso, o DVD, olha, aquela voz dela é linda, eu adoro Marisa Monte (Luiza, 2010, p. 14).

Mesmo sendo bastante mencionada por Luiza, durante a coleta de dados, Marisa Monte não é a única exclusividade na *playlist* de seu mp3. A banda de *rock* Kid Abelha e o grupo de pagode Exaltasamba estão entre os gêneros que não podem faltar nas apreciações diárias e portáteis de Luiza.

Perguntei para Luiza o que destacaria nas músicas compostas pela banda The Smiths que justificasse sua inserção na *playlist*, falou: “pela melodia e pela letra, que fala do amor que ele sente por ela, dizendo que morrer ao lado dela é um jeito divino de se morrer, acho que ela é bastante ‘tocante’, me emociona, por isso que virou uma das minhas favoritas” (Luiza, 2010, p. 21).

Febehco e eu estávamos nos comunicando pelo *MSN* e resolvi perguntar o que estava escutando ultimamente. Ele respondeu: “Ice Cube¹³⁵, especialmente duas músicas do novo CD dele: *I Rep That West*¹³⁶ e *Drink The Kool-Aid*¹³⁷, inclusive elas estão no Edgar, também tenho escutado *Elo da Corrente*¹³⁸ e algumas do Chamillionaire”, (Febehco, 2010, p. 13). Diante da pergunta: “e o que te fez voltar para esta música?”, Febehco respondeu: “Saudades, eles são bons, vou te mostrar o grave dessa música aqui do Ice Cube, tomara que dê pra ouvir, essa é a *Drink The Kool-Aid*”¹³⁹ (Febehco, 2010, p. 13).

¹³⁵ Ice Cube é um *rapper* norte-americano. Também atua como ator, diretor e produtor musical. Sua lista de produções nestas atividades é extensa. Ice Cube iniciou sua carreira musical em 1990. *Site* oficial: <http://www.icecube-music.com/>. Acesso em: 15/05/2012.

¹³⁶ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=g3NCRn3FBTw>. Acesso em: 26/03/2012.

¹³⁷ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=25wviihpQk>. Acesso em: 19/05/2012.

¹³⁸ Elo da Corrente é um grupo brasileiro de *rap* e *hip hop* criado em São Paulo em 2000. *Site* oficial em construção: <http://www.elodacorrente.kit.net/>. Acesso em: 19/05/2012.

¹³⁹ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=25wviihpQk>. Acesso em: 26/03/2012.

5.2.4 Músicas que não podem faltar

A compreensão sobre o conteúdo das músicas depende de cada jovem e o tipo de relação que estabelece com aquilo que escuta. Na época em que realizei uma entrevista com Paola, seu artista do momento era Basshunter. Escutava diariamente duas músicas – *Dota* e *All I Ever Wanted* – e admitiu que estas não poderiam faltar na *playlist* portátil. Ela destaca mais um cantor que não pode faltar no mp3:

Quanto às músicas do Akon que eu não possa deixar de ouvir creio que não há nenhuma, isto é, ouço a que tocar sem uma preferência, atualmente. Porém, no passado, inclusive na época da entrevista se bem me lembro, eu ouvia uma música dele o tempo todo, *Sexy Bitch*¹⁴⁰. Lembro que ouvia o tempo todo por ter um ritmo, de certa forma, lento e porque, assim, permitir-me traduzir a música em pensamento, isto é, sem ler a tradução em algum lugar (Paola, 2010, p. 23).

Assim como na música de Basshunter, Paola busca em *Sexy Bitch* o ritmo e o andamento lento, o que possibilita que acompanhe a letra em inglês, simultaneamente, enquanto a escuta.

Febehco, ao organizar sua *playlist* portátil, prefere a fidelidade a alguns gêneros e aos artistas pertencentes a cada um deles. Sempre afirmou não ser adepto das “músicas da hora”, então, a sua *playlist* reflete meses, ou talvez anos, de permanência no mp3. Na *playlist* de Febehco, artistas que frequentam a mídia não aparecem no seu mp3. Situação oposta, nas *playlists* de Júlia, Paola e Roberta que citam com mais frequência artistas e músicas que circulam pela mídia. Em uma entrevista com Júlia, Paola e Roberta foi possível saber por que artistas e músicas ingressam e permanecem na *playlist* do mp3. O diálogo abaixo aconteceu enquanto as meninas buscavam, nas *playlists* dos dispositivos portáteis, as músicas que não poderiam faltar para uma escuta diária:

Júlia: Eminem é legal, mas as músicas dele eu não gosto.

Paola: as letras dele na minha opinião não tem muita... já que mais *rap*, tem muita letra e pouca batida, eu tenho mais do Akon porque entra mais batida do que letra.

Júlia: essa aqui é uma das internacionais.

Sílvia: talvez por ser *rap*, qual é essa aí?

Júlia: Billionaire¹⁴¹ [...] essa música tem uma até que a Cláudia Leite gravou inspirada nela, o ritmo é o mesmo, acho que tenho [começa a mexer na *playlist*], mas é assim, eu não costumo escutar músicas inspiradas em outras, eu baixei e botei aqui porque me chamou a atenção, mas eu geralmente não escuto, eu geralmente pulo [troca de música] (EC, 2010, p. 16).

¹⁴⁰ Música de David Guetta com participação de Akon. Disponível em: <http://letras.mus.br/david-guetta/1509862/>. Acesso em: 29/06/2012.

¹⁴¹ Cantor norte-americano. Gêneros musicais interpretados: *rap*, *rock* e *reggae*. Gravou com Bruno Mars a música Famosa em 2010.

Mesmo não sendo uma apreciadora assídua do compositor francês David Guetta¹⁴², Luiza mantém em sua *playlist* uma música desse compositor, chamada *When Loves Takes Over*¹⁴³, com participação da cantora Kelly Rowland¹⁴⁴: “tem uma música eletrônica no meu mp3, porque eu tenho que ouvir aquela música, porque é uma música que me agrada, nem que eu escute só um pedaço, mas eu tenho que ouvir, porque eu gosto muito, por exemplo, David Guetta tem só uma música dele no celular, mas eu escuto todo dia, todo dia, porque eu gosto” (Luiza, 2010, p. 8).

Para Fernanda, as músicas que não podem faltar na *playlist*, estão nos gêneros musicais *pop-rock* e a música *pop* de Lady Gaga. São músicas que Fernanda escutava “diariamente”, que estão no mp3. Fernanda faz apenas algumas observações não conclusivas sobre os gêneros musicais das bandas e artistas que aprecia: “o 3OH!3¹⁴⁵ é banda, o Jonas Brothers também, o Jonas Brothers eu acho que é *pop* também, o 3OH!3 eu não sei... [o gênero musical]”, acho que só, essas três são as que tenho mais no [mp3] do meu celular, 3OH!3, Lady Gaga e Jonas Brothers¹⁴⁶ (Fernanda, 2010, p. 2).

Roberta cita algumas músicas e bandas que não podem faltar: “MC Leozinho – Negro Gato, *Ela só pensa em beijar*, MC Marcinho – *Garota nota 100, Favorita, Quero só pra mim*, Fagner Pinheiro-Gata da Favela, Bonde do Tigrão- *Malha Funk, Cerol na Mão, Tapinha não dói*”. Roberta confessa que escuta “*funks* mais descentes, que não têm palavrão que rima” (Roberta, 2010, p. 21).

5.2.5 Filmes e trilhas sonoras

tem uma [trilha sonora] de um filme aí, eu acho, mas no computador tem mais (Fernanda, 2010, p. 4).

Durante as entrevistas percebi que algumas músicas das trilhas sonoras de filmes eram armazenadas no mp3. A partir daí, passei a observar os interesses de alguns jovens em armazenar trilhas sonoras em mp3.

Fernanda e Luiza tiveram opiniões diferentes a respeito das músicas das trilhas sonoras de filmes. Fernanda integrou trilhas sonoras para melhorar seu desempenho no estudo do inglês, embora não tenha citado nenhuma música de filmes. Luiza, por gostar de assistir filmes, em especial àqueles de gênero romântico e comédia: “meu gosto por filmes, assim como por música é bem variado, mas

¹⁴² Pierre David Guetta, mais conhecido como David Guetta. É compositor de música eletrônica, nascido em Paris. David Guetta tem destinado espaço vocal em várias músicas de sua autoria. Atua no gênero música housemusic.

¹⁴³ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=zudbz4hOcbc>. Acesso em: 19/05/2012.

¹⁴⁴ Kelendria Trene Rowland, mais conhecida como Kelly Rowland. Nascida em Geórgia, nos Estados Unidos. Também é atriz e compositora.

¹⁴⁵ A banda 3OH!3 compõe música nos gêneros musicais: *electronica, tecnopop, hip hop*. Criada nos Estados Unidos, em 2004 e atuante até o momento. O nome da banda é referência ao código telefônico da área de Boulder no Colorado. *Site* oficial: <http://www.3oh3music.com/>. Acesso em: 19/05/2012.

¹⁴⁶ Formada por três irmãos, a banda *pop-rock* é americana e já tem três discos gravados. Foi criada em 2005 e está atuante até este momento.

eu gosto de filmes mais românticos e comédias, com temas de músicas antigas, como o filme *500 dias com ela*¹⁴⁷, e *Grease nos tempos da brilhantina*” (Luiza, 2010, p. 22).

As músicas que entram no mp3 de Luiza são as músicas das trilhas sonoras com as quais Luiza mais se identifica, como por exemplo, a música *There's a light who never goes out*¹⁴⁸ é considerada uma das mais destacadas da banda de *rock* The Smiths¹⁴⁹. Ela revela: “No meu mp3 tenho músicas do filme *500 dias com ela*, mas não tenho do *Grease*; às vezes, escuto no PC”, e as mantenho porque “são músicas antigas, ex: *there's a light who never goes out* – The Smiths, essa foi tocada no filme e, com certeza, virou uma das minhas favoritas, acho que tenho no meu mp3 porque são músicas de qualidade e boa sonoridade, não são muito pesadas, são tranquilas de ouvir” (Luiza, 2010, p. 22).

Apesar de Luiza ser apreciadora das trilhas sonoras de filmes, algumas não estão disponibilizadas na Internet. Sendo assim, não pode armazená-las no computador e no mp3, como por exemplo, a do filme *O Fabuloso Destino de Amelie Poulaine*: “Não, eu não tenho esse álbum de músicas... eu não achei na Internet” (Luiza, 2010, p. 16).

As músicas do quarto álbum¹⁵⁰ da banda britânica Jethro Tull de *rock* progressivo criada em 1971, fizeram parte da trilha sonora do filme *De Repente é Amor*, estão armazenadas no seu mp3 e Luiza as considera “muito boa”. Além disso, ela conta: “Eu tenho músicas do *Crepúsculo*, eu tenho bastante música de filmes sim, que a maioria das músicas que eu gosto toca nos filmes que eu curto também, mais águas com açúcar, as músicas são mais calminhas” (Luiza, 2010, p. 7).

Como se percebe, algumas músicas de trilhas sonoras são encontradas, mas as trilhas sonoras, na íntegra, são mais raras de serem armazenadas. Lucas procura músicas de filmes com as quais se identifica: “... tem muitas músicas que a gente conhece do filme que acaba gostando e vai atrás, mas nunca fui atrás de uma trilha sonora inteira” (Lucas, 2010, p. 21). Situação semelhante vivida por Paula, que confidenciou interesse pela trilha sonora de um filme comédia: “... eu fui [buscar] aquela que eu tenho... eu não sei o [nome] do filme em português, mas eu gostei, é uma comédia romântica, é bem bonitinho...” (Paula, 2010, p. 21).

Um depoimento de Febehco mostra como a apreciação de filmes serve para descobertas de trilhas sonoras, que se transformarão em batidas para algum *rap* de autoria:

Sílvia: De onde tu descobriste esta base, Febehco?

Febehco: É de uma música da trilha sonora de um filme, o filme *Coach Carter*¹⁵¹, que é sobre um treinador de basquete um pouco consagrado, e ele vai treinar um time de uma escola de periferia dos Estados Unidos e tinha aquela história... time problemático que tem problema com gangues e... que

¹⁴⁷ É um filme americano de gênero drama/comédia romântico. Escrito por Scott Neustadter e Michael H. Weber: Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=rIAJx_NdLIw&feature=fvwrel. Acesso em: 19/05/2012.

¹⁴⁸ em: <http://www.youtube.com/watch?v=DRtW1MAZ32M>. Acesso em: 19/05/2012.

¹⁴⁹ The Smiths é uma banda britânica de *rock* alternativo, criada em 1982. Seu repertório consta de gêneros musicais como: *rock* alternativo, *indie rock*, *indie pop* e *pop-rock*.

¹⁵⁰ O álbum se intitula *Aqualung*.

¹⁵¹ Filme lançado em 2005, com o ator Samuel Jackson no papel do treinador de basquete do time da escola. Disponível em: <http://www.cineteka.com/index.php?id=001691&op=Movie>. Acesso em: 22/05/2012.

vão mal na escola, e ele [o treinador] consegue fazer com que eles melhorem na escola e daí ele treina o time que começa a ir [em frente], só que ele [o treinador] vê que as pessoas [os alunos] não vão bem na escola, só que daí ele faz um contrato, e o contrato dele é assim, quem não estiver indo bem vai ficar fora do time, só que praticamente todo mundo [o time] estava indo mal, daí ele cancelou os jogos por um tempo, deu um rolo, daí a música foi tirada do filme...

Sílvia: o tempo todo o ouvido fica buscando músicas que podem virar batidas?

Febehco: sim, a batida perfeita, não sou D2, mas a batida perfeita é meu carma (Febehco, 2010, p. 25).

A apreciação de Febehco direciona-se para dois momentos distintos. O primeiro, para a atenção que deve ser dada ao enredo do filme. O segundo momento é quanto à trilha sonora, destacando que eventualmente aproveita algumas músicas para batidas de *rap*.

5.3 O QUE NÃO ENTRA NO MP3

5.3.1 Estratégias apelativas de Lady Gaga e Beyoncé

[...] de jeito nenhum, se influenciasse... não, não influencia, se influenciasse eu estaria ouvindo Lady Gaaaaaga, Beyoncéééééé?! (Luiza, 2010, p. 29).

Este capítulo traz alguns argumentos que justificam os critérios que os jovens empregam para montar suas *playlists* do mp3. Depoimentos que não seguem na direção do consumo da produção fonográfica massiva, que, segundo os jovens, é chamado de “moda”. Outras alegações são, talvez, um tanto moralistas.

Luiza, em seu depoimento, denuncia a “apelação” utilizada por Lady Gaga, Madonna, Beyoncé e Katy Perry e mostra, de forma visível, o comportamento destas artistas. Luiza segue exatamente no sentido contrário da apelação. Ela escolhe cantores e bandas que justificam sua opinião sobre a “apelação”, isto é, “vai vender se cantar bem” (Luiza, 2010, p. 27).

Talvez esse seja o potencial educativo da escuta portátil. É perscrutar, é escutar o que *não está aparente* e “audível”. No entanto, resta também saber qual a representação da música que está aparente e audível e que vai para o mp3. A música, vinculada pela mídia, torna-se importante, pois proporciona o desenvolvimento da crítica, nas instâncias do pensamento e permite uma tomada de posição dos ouvintes. Exatamente o que fez Luiza, ao criticar a “indústria da música”, no espaço da apelação.

Em relação à indústria da música, e, nesse viés também se pode vincular as músicas da mídia, Luiza aponta para o uso de roupas chamativas e para o comportamento de cantoras como, Lady Gaga, Madonna, Rihanna, Beyoncé e Katy Perry, que se utilizam dessas estratégias da “indústria da música”. Naquele momento, faz referência à música *Telephone*¹⁵² cantada pela Lady Gaga:

¹⁵² Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=EVBsypHzF3U>. Acesso em: 22/02/2010.

[...] aquele *Telephone* é uma viagem, ela toda vestida de branco, um negócio branco com arma, nada haver (sic)! [...] porque fazer uma coisa dessas? Bah, porque vai vender, vai vender se cantar bem, a indústria da música, tem que estar sempre no topo, tem que fazer... sabe, acho que não precisa disso” (Luiza, 2010, p. 27).

Luiza se mantém no seu repertório em que figura Marisa Monte e Seu Jorge, evitando o troca-troca musical. Não se deixa influenciar pela “indústria da música”: “não vai [influenciar], por exemplo, agora a Lady Gaga lançou um *clip* novo, *Judas...*” (Luiza, 2010, p. 27). Luiza define a “indústria da música”, como sendo uma estratégia que utiliza a “apelação” para vender música e para fazer sucesso. Traz exemplos da Lady Gaga que precisa se vestir de “bife”, ou, colocar “um sapo” na cabeça, deixar de ser Stefani¹⁵³ para ser Lady Gaga. Luiza não leva em conta os “nomes artísticos”, sendo que muitos desses, são mais conhecidos do que os nomes verdadeiros. Luiza continua:

Luiza: eu achei o fim da picada! [indignada]

Sílvia: porque?

Luiza: não gostei, eu achei um insulto, se ela [Lady Gaga] não acredita em Deus, uma coisa assim, ela não precisa fazer um clipe falando que ela tá apaixonada por Judas, e encenando [quis dizer] insinuando coisas no clipe sabe? Prá chamar a atenção, eu acho que se ela não fizesse o que faz, esse escândalo todo, ela faria sucesso, porque a voz dela é boa, é uma voz excelente, mas, assim óh, ela só fez sucesso por ser diferente, por estar imitando, porque ela quer ser uma nova Madonna entendeu? A Madonna revolucionava do jeito dela, a Madona querendo ou não, usava roupas mais descoladas, mas não usava o ridículo para chamar a atenção entendeu? A Madonna até hoje usa os maiôs, não sei o que... sabe? *Sexy...* mas nunca foi vestida de bife, nunca usou um sapo na cabeça, ela [a Madonna] continua sendo ela, a Lady Gaga não, ela tem um lado Lady Gaga e um lado Stefani, o nome dela, porque que não assumir, a Madonna... o nome dela é Madona, eu sou assim, eu lanço um livro de sexo e um livro prá crianças, porque ela agrada a todo mundo, a Lady Gaga também, só que ela chama o ridículo, ela chama a atenção não pelas músicas, é pelo jeito dela, eu gosto das músicas, porque as músicas são boas, mas, o jeito dela se expor prá todo mundo não gosto, não aprovo, as músicas são boas, têm algumas músicas que são boas, têm outras que pecam um pouquinho...

Sílvia: ...no Edgar tem *Alejandro* da Lady Gaga, foi uma das meninas quem colocou *Alejandro*, ela gosta da Lady Gaga...

Luiza: ...mas *Alejandro* é uma música bem legal, agora a Beyoncé está como uma Lady Gaga, nunca mais gostei da Beyoncé, eu gosto da Beyoncé antiga, agora a Beyoncé está apelando também, todo mundo está apelando hoje em dia né?

Sílvia: a que tu atribui isso?

¹⁵³ Stefani Joanne Angelina Germanotta, nome verdadeiro de Lady Gaga. Cantora, compositora e produtora musical, nascida em New York em 1986.

Luiza:... não é uma crítica, Kate Perry também está apelando, ela está aparecendo com uma [...], tipo, é legal sabe, porque ela gosta, mas não precisa ficar andando assim o tempo todo sabe, ela usa peruca colorida, ela não precisa fazer isso, a Rihanna, olha a Rihanna, eu adorava Rihanna no início, continuo gostando das músicas, ela como pessoa assim, tipo, muda cabelo, aí, faz uma coisa extravagante, apanha do namorado e fica rebelde, sabe, a Beyoncé também, agora pintou os cabelos, faz clipes com a Lady Gaga, umas coisa que não tem nada haver, tu já viu os *clipes* dela? (Luiza, 2010, p. 26-27).

Enquanto eu encaminhava o término da entrevista que resultou na análise sobre a “indústria da música”, Luiza ainda fez críticas ao cantor sertanejo Luan Santana e ao seu repertório, em especial, à música *Meteoro da Paixão*, afirmando já ter escutado, mas não se interessou.

Na *playlist*, organizada para o mp4 Edgar, Luiza acrescentou apenas uma música de Rihanna – *Only Girl (In The World)*¹⁵⁴. As demais cantoras citadas por Luiza, Lady Gaga, Madonna, Beyoncé e Katy Perry, não constam na *playlist* do mp4 Edgar, e não são referidas por Luiza como sendo seu repertório.

Os depoimentos mostram que alguns jovens têm muito claro os critérios de escolha de músicas para o mp3. A *playlist* não parece ser um lugar que caiba tudo o que está sendo lançado em termos de músicas, *clips* e vídeos musicais. Porém se assemelha a um lugar onde se pode colocar o que não está aparente, como é o caso de muitas músicas *underground*, apreciadas por Febehco e também por Luiza, quando esta se refere à banda gaúcha Bidê ou Balde e outros cantores, como Marisa Montes.

O depoimento de Febehco mostra com clareza “o que” está por trás da montagem da sua *playlist*. Ele poderia citar nomes de cantores, como em muitos momentos é mostrado neste estudo, mas fazer referência a nomes soltos de cantores que estruturam a sua *playlist* não é exatamente o que deseja. Febehco parte, daquilo que *não está aparente*, ou seja, a música *underground*.

A maioria das músicas que escuto é *underground*, tu não vai ver um cantor do meu mp3 na MTV, por exemplo, agora que a mídia está abrindo um pouco mais e dando espaço para essas pessoas *underground*, mesmo assim, não curto escutar coisas da moda, não curto usar roupa da moda, não curto agir de acordo com a moda (Febehco, 2010, p. 14).

As músicas e artistas que Luiza e Febehco apreciam são aqueles já referidos acima, que estão fora da mídia, em um espaço *underground*. Os artistas e músicas que circulam, intensamente, na mídia podem ser apreciados, mas eles vêm recobertos de críticas quanto ao conteúdo e, principalmente, quanto à postura apelativa de artistas.

Na *playlist* de Júlia um cantor que decididamente não frequenta seu mp3 é Basshunter: “ah eu não sou muito do [Basshunter]” (Júlia, 2010, p. 14).

¹⁵⁴ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=pa14VNsdsYM>. Acesso em: 17/05/2012.

5.3.2 Música comercial

Bidê ou Balde não tá [na mídia], nunca foi, nunca foi prá mídia, nunca estourou, é uma banda que ninguém conhece (Luiza, 2010, p. 28).

Este capítulo procura compreender e mostrar as concepções e aspectos destacados sobre “música comercial”, por parte de certos entrevistados. Como mencionado, alguns deles não buscam na mídia as músicas que ajudam a construir o repertório do mp3, pelo contrário, procuram justamente o que está fora do espaço midiático, como afirma Febehco: “eu procuro [as músicas] no *underground*” (Febehco, 2010, p. 14).

Luiza tem uma perspectiva semelhante à de Febehco, quando pesquisa o seu repertório em um espaço *underground*. Exemplifica, ao falar da banda Bidê ou Balde, que, para ela, é uma música que está no espaço *underground*. Comenta também sobre a cantora Jassie J [James]¹⁵⁵ que, diferente de Lady Gaga e Beyoncé, teria “músicas boas” e que falaria “sobre aquelas coisas do mundo” com “consciência”. Mas a qual consciência Luiza está se referindo? Partindo de seu depoimento, ela destaca um tema tratado pela cantora Jassie J. sobre a questão do dinheiro. Luiza cita uma frase da letra que ajuda a desconstruir a ideia de que as pessoas precisam de dinheiro. E, para Luiza, isso é “consciência”, aquela que está faltando, por exemplo, nas músicas não só de Lady Gaga, ao tratar da paixão por Judas, mas na de Beyoncé falando sobre “as mulheres solteiras”. Esse aspecto também aparece nas músicas em geral e Luiza expande essa crítica em seu depoimento:

Tem uma menina que se lançou agora, que está fazendo um sucessinho, é a Jassie J., as músicas dela são boas, ela tem uma pegada mais voltada para o *rock*, música *black*¹⁵⁶, é bem branquinha com cabelo bem preto, e ela fala sobre aquelas coisas do mundo sabe, é uma das músicas preferidas dela, taxa de valor, não é só o dinheiro, ‘a gente não precisa de dinheiro’, ela falou... a música é boa, tem consciência, ela é uma [música] que provavelmente não vai fazer tanto sucesso, porque fala de consciência entendeu? Por exemplo, Lady Gaga não tem consciência, ela está falando que está apaixonada pelo Judas, Beyoncé, deixa eu pensar, não sei, qual que foi a última música dela, vamos fazer uma retrospectiva das músicas dela? Ela fala de todas as mulheres solteiras, [...] a maioria das músicas hoje em dia não falam de consciência, por isso que eu busco fora da mídia (Luiza, 2010, p. 29).

¹⁵⁵ Jassie James, mais conhecida como Jassie J. é cantora do gênero musical *pop*. Disponíveis em: <http://www.pop.com.br/mundopop/noticias/musica/763736-Jessie-J-trabalha-em-novo-disco-e-avisa-que-sera-cao-eclético-quanto-primeiro.html>; <http://www.pop.com.br/mundopop/noticias/musica/746309-Jessie-J-conquista-recorde-no-Reino-Unido-com-single-Laserlight.html> Acesso em: 17/05/2012.

¹⁵⁶ Música *black* é uma denominação para a música negra. A música *black* é produzida no Brasil, sendo chamada também de música afro-brasileira. Outros gêneros musicais estão relacionados ao gênero afro-brasileiro: *axé*, *maxixi*, carimbó, pagode, *funk* carioca, lambada, samba e maracatú. Nos Estados Unidos, a música *black* é também conhecida como afro-americana, estando relacionada com os seguintes gêneros: *blues*, *funk*, *jazz*, *gospel*, *rap* e *hip hop*.

5.3.3 As letras dos *funks*

Eu tenho alguns *funks* no computador, que é quando eu tô muito baixo astral, é prá não deixar a peteca cair, não por causa da letra, mais por causa da batida, porque a letra... horrível!
(Paula, 2010, p. 8).

Grande parte dos jovens comentou sobre o *funk*, direcionando críticas para as letras, as quais consideram “horríveis” e “danadas”. O que servia como argumento para não escutá-lo. Quando perguntei se conhecem algum *funk* que não tenha uma letra comprometida, alguns nomes foram lembrados por Paula. Diz ela: “quando era Claudinho e Buchecha¹⁵⁷, chamavam de *funk*, mas era um *funk* mais antigo”. Lucas não considera aquela música de Claudinho e Buchecha um *funk*, mas, mesmo assim, “é uma coisa mais legal”. Mesmo diante dos meus argumentos de que todas as letras do Claudinho e Buchecha eram aproveitáveis e que o *funk* foi se transformando ao longo de décadas, Lucas não cedeu: “mas eu não considero mais esse *funk*”.

Paula diz que, “aquele *funk*”, do qual estamos falando, “agora não é mais considerado, mas na época que eles faziam sucesso aquilo era *funk*, daí foi se deteriorando”. Foi ficando uma linguagem mais...”. Como explicam Paula e Lucas:

Paula: [...] porque é uma batida legal, todo mundo gosta, mas aí tu vai prestar atenção na letra, tu não tem nada prá tirar

Lucas: ... é, mas se tu for escutar numa festa e tu não escuta a letra, só escuta a batida, a maioria fala: “não gosto de *funk*, mas gosto de festa”, por causa disso, é uma coisa animada, mas a letra não dá prá querer...

Paula: é que talvez pro pessoal que vive no meio daqueles fizeram a letra, seja a realidade deles...

Lucas: é, provavelmente

Paula: prá nós não é, daí fica meio que um choque de cultura

Silvia: fica um choque de valores

Lucas: é, e da educação (EC, 2010, p. 3).

Depois desse diálogo entre Paula e Lucas, justifiquei o porquê de escutar um *funk*, pois não posso me afastar do gênero, por ser educadora musical. Preciso escutar e analisar para estar atualizada em relação às letras de músicas. Realmente, há músicas dentro deste gênero que desgosta os jovens, como diz Lucas: “[...] a gente vai numa festa, num pancadão onde favorece

¹⁵⁷ Claudinho e Buchecha formaram uma dupla de sucesso do *funk* brasileiro de 1996 a 2002, tempo suficiente para lançarem seis álbuns. A dupla se desfez devido à morte trágica de Claudinho, na Rodovia Presidente Dutra, no dia 13 de julho de 2002. Buchecha continuou em carreira solo.

mais a batida, o som, não favorece a voz, tu não vai escutar a letra, vai lá prá dançar e tem que pegar aquele ritmo, mas eu penso assim, se tem que escutar música, vamos escutar o todo também, né?” (Lucas, 2010, p. 9).

Talvez Lucas esteja se referindo às músicas que oferecem um contexto mais amplo, envolvendo muitas batidas, ritmo e letra. Apesar das críticas, Lucas confessou que na sua *playlist* de 1.800 músicas de seu mp4, há apenas cinco *funks*, enquanto que Paula tem *funk* apenas no computador.

5.4 PORQUE ESTÃO NO MP3? CRITÉRIOS PARA A *PLAYLIST*

5.4.1 Porque personalizar a *playlist*?

[...] nós não temos que ter a coerência de estilos, a gente tem que ver o que nos agrada e não o que é coerente... (Febehco, 2010, p. 37).

Porque é tão importante para os jovens personalizar sua *playlist*?

Reunindo uma série de depoimentos, as justificativas encontradas sobre a personalização da *playlist* são variadas: ser diferente de todos; reunir seus gêneros preferidos; se distanciar das músicas da “massa” e escutar os gêneros musicais sem se importar com críticas de amigos.

Luiza acredita que personalizar sua *playlist*, é a oportunidade de armazenar seus gêneros preferidos. O fato de gostar de MPB, lhe trouxe o rótulo de ser “brega”, porém ela parece não ser atingida por isso. O rótulo de brega surge pelo fato de escutar um gênero musical – música popular brasileira (MPB) – que difere daquele que seus amigos apreciam. Ela explica o que pensa sobre personalizar a *playlist*:

Isso é muito importante. Porque tu é considerado brega, dependendo das músicas que tu tem no teu iPod, tu é considerado muito brega, porque tem gente que gosta de MPB. Eu! mas eu sou considerada brega pelos meus amigos, porque eles só escutam *pop*. Eles só escutam músicas que tocam no momento. Eu sou considerada brega, mas a minha *playlist* prá mim é boa, mas prá eles é brega, e tem gente que atualiza a *playlist* o tempo inteiro prá não ficar com fama de brega (Luiza, 2010, p. 1).

Por me mostrar interessada em saber o motivo pelo qual os jovens gostam de personalizar a sua *playlist*, ouvi várias justificativas. Todas seguem direções diferentes e raramente se repetem. Febehco afirmou: “a gente é o que a gente escuta”, é uma maneira de dizer que somos reconhecidos por aquilo que escutamos, por essa razão prefere montar sua *playlist* e pouco se interessava pela programação musical das rádios. Elas têm uma *playlist* que não lhe agrada e muito menos tem vontade de escutar. Então, como seria a *playlist* de Febehco? Afinal, o que lhe preenche em termos de música? Ele explica:

[...] no rádio é aquela coisa que citei, é algo prá agradar a massa e nem sempre o que agrada a massa, vai agradar a todo mundo, é o que vai acontecer, no

rádio vai tocar umas cinco músicas e eu vou gostar de duas, mas três eu não gosto. Porque eu vou ficar escutando rádio se eu tenho a minha própria *playlist*, entendeu? Por isso a rádio está decaindo (Febehco, 2010, p. 3).

A última frase de Febehco, quando afirma que as rádios estão “decaindo”, está endossada por uma matéria que eu havia lido, de um jornal *on-line* que circula na Internet. Esta matéria tratava sobre esse assunto, o da personalização das *playlists*.

Ao perceber que a *playlist* de alguns dos jovens sofria mudanças semestrais, no início de uma nova fase de coleta de dados, tive o cuidado de perguntar o que estavam escutando no momento. Alguns permaneciam fiéis aos gêneros preferidos, mas outros, no semestre seguinte abandonavam temporariamente um gênero musical, em detrimento de diferente tipo. Exemplo disso foi Júlia: “não ouço mais o pagode de antes, agora to ouvindo mais internacional e *pop-rock* nacional, minhas músicas mudaram um pouco” (Júlia, 2010, p. 4). No entanto, Roberta não abandonou nenhum de seus gêneros, apenas estabeleceu uma estratégia de escuta inusitada. Numa semana: “só *funk* e pagode”, e na outra, passou a escutar: “Strik, Restart e as músicas internacionais” (Roberta, 2010, p. 21). Enquanto isso, Bruno durante o período em que estava nos Estados Unidos, me escreveu afirmando: “estou escutando bastante *fugees*¹⁵⁸, a banda antiga de Lauren Hill¹⁵⁹ tri massa” (Bruno, 2010, p. 10).

5. 4. 2 Porque atualizar a *playlist*?

Vários estilos é bom prá tu não ficar escutando sempre o mesmo estilo
(Roberta, 2010, p. 6).

A diversidade de estilos musicais, encontrada nas *playlists* portáteis dos entrevistados, traz possibilidades de construir momentos de aprendizagem, atualização e proporcionar nas escutas diárias uma “variação sonora”, como diria Bruno. Uma variação de sonoridades capaz de levar os jovens de um estilo musical a outro, como refere Roberta na epígrafe deste capítulo. A necessidade dos jovens, em ter uma *playlist* variada, é movida pela curiosidade de descobrir as *músicas da hora*, em uma atualização permanente, sendo através do boca a boca ou navegando pela Internet. Bruno explica como acontece seu processo de atualização:

[...] a atualização vai de boca em boca, às vezes um parceiro meu diz: “escuta essa música aí, e tal”, “escuta aquela outra”, ou às vezes o cara vê uma música interessante na rádio, gosta ou vai no *youtube* e tu escuta uma música e quando tu vê num vídeo relacionado e vê outra música e parecida e quando vê, tu vai viajando assim na Internet... às vezes tu procura um *reggae*, aí quero esse *reggae*, tal, tal”, quando vê na janelinha do lado tá uma banda diferente, “bah, vou ver como é esse... qual é daquele som novo”, vai lá e vê o som e quando

¹⁵⁸ *Fugges* é uma banda que tem o *hip hop* e a música caribenha nas suas raízes. Foi criada em 1990.

¹⁵⁹ Nasceu nos Estados Unidos e iniciou sua carreira aos treze anos e gravou seu primeiro disco em 1998, denominado *The Miseducation of Lauryn Hill*. Interpreta gêneros musicais como *hip hop*, *soul* e *reggae*.

vê já tá indo prá outro, prá outro, prá outro, descobrindo as músicas (Bruno, 2010, p. 35).

Luiza alerta para a atualização semanal da *playlist* que “muita gente” realiza. Com isso, a cada semana a *playlist* torna-se um objeto descartável. Mas o que está por trás deste descarte semanal das músicas, é o medo de alguns ouvintes serem chamados de brega. O termo “brega” está relacionado ao fato de não se escutar aquilo que todo mundo escuta. Luiza aprecia a MPB, então, para muitos, ela é brega, como já citado. Seguindo esse raciocínio, ela não seria brega se escutasse o *pop* da Lady Gaga ou o Sertanejo Universitário da dupla mineira Victor e Léo.

Luiza não atualiza sua *playlist* com frequência e quando isso acontece é para acrescentar alguma música atual: “Eu atualizo de vez em quando, só quando eu me esqueço de colocar uma música, ou quando lançam uma música nova e eu gostei, mas normalmente eu tenho músicas antigas, músicas novas, tudo misturado. Elas [as músicas] ficam bastante tempo, normalmente são sempre as mesmas músicas” (Luiza, 2010, p. 1). Suas músicas permanecem na *playlist* por um bom tempo e nem sempre consegue escutar a todas: “Às vezes é bem difícil, têm dias que eu não quero escutar determinado tipo de música, daí eu troco, têm dias que eu quero escutar só MPB, aí eu escuto só MPB, têm dias que eu quero escutar só música *pop*, aí eu boto só *pop*” (Luiza, 2010, p. 1).

A atualização da *playlist* deve ser permanente, evitando que o ouvinte enjoje de sua lista. O repertório das músicas armazenadas nas *playlists* do mp3 sofre mudanças diárias. Como diz Júlia: “escolho quinze [músicas] prá ouvir enquanto espero a Kombi, aí no dia seguinte eu quero ouvir, mas não são mais aquelas quinze, são outras” (Júlia, 2010, p. 12). No mesmo ritmo de alterações diárias na *playlist* do mp3, Roberta confirma: “e aí cada vez tu cria mais e mais, e quando vê [o mp3] já está cheio” (Roberta, 2010, p. 12). Quando questionada, se já havia pensado por que essas músicas estavam lá dentro, Roberta respondeu:

Na realidade nunca parei para pensar porque só tais músicas estão separadas no meu mp3 do celular, porque em modo geral escuto todas, mas já que essa pergunta foi para pensar eu acho que essas músicas estão lá porque elas são as mais novas que eu tô escutando a pouco tempo, as favoritas, aquela que sempre me lembra meus amigos, meu namorado, realmente é esse o motivo no qual essas músicas estão lá (Roberta, 2010, p. 17).

Essas mudanças de *playlist* acompanham os lançamentos das gravadoras de novas músicas. A tendência dos jovens é armazenar e acompanhar, por certo tempo, as músicas que estão em evidência nas rádios. Não se trata somente de adicionar novas músicas, além daquelas que já constavam na *playlist*, mas deve haver interesses particulares dos ouvintes. Febehco conhece pessoas que, ao gostar tanto de uma música, cometem o erro de selecioná-la como despertador do celular. Por experiência própria, ele aprendeu que jamais se deve colocar a música de que se gosta como toque para despertar e afirma que esse é um erro cometido por muitos ouvintes:

Botar uma *música da hora* prá despertar, porque tu vai despertar feliz, na primeira semana, na sexta-feira quando essa música tocar tu já vai estar com

essa sensação, bah! Não aguenta mesmo sabe, se tu quer pegar nojo de uma música, pega ela e coloca como despertador do teu celular, bota prá despertar bem cedo, tu vai enjoar dela, tu vai parar de escutar um tempo e tu vai voltar a escutar ela, tu vai curtir (Febehco, 2010, p. 10).

Depois de longo período escutando uma música da preferência, Febehco acredita que o afastamento da música, por certo tempo, contribui para que ela volte a ser apreciada novamente. Este é mais um dos aspectos sobre o armazenamento e atualização de músicas no mp3.

Ao reiniciar as entrevistas com Febehco, em março de 2010, fiz referência à ampliação de sua *playlist*. Em 22 de dezembro de 2009 havia trezentas e cinquenta e três músicas. Ao retornar às entrevistas presenciais percebi que a *playlist* saltou para trezentas e noventa e quatro músicas. A atualização, como mencionado, é permanente:

Uma coisa é a música estar no mp3, outra coisa, é que tu não pode manter sempre as mesmas músicas no teu mp3, porque senão, tu acaba enjoando, tu pode pegar a melhor música do mundo, se tu pegar a música e botar ela de despertador do teu celular todo dia, tu vai enjoar muito, tu vai odiar a música, muito chato, se tu ficar escutando uma música toda hora, chega uma hora que tu... (Febehco, 2010, p. 10).

Mesmo que algumas músicas permaneçam na *playlist* portátil, a escuta é direcionada para outras que estão sendo armazenadas, evitando que o jovem passe a ter aversão pelas músicas.

5.4.3 A organização da *playlist*

A organização das *playlists* portáteis se estabelece a partir de características muito pontuais: adequando-as aos gostos musicais; aos diversos momentos diários e emocionais, selecionando as músicas específicas que contemplem esses momentos; se gostar da letra, da batida, do artista, da banda e da *performance* vocal do cantor. A formação da *playlist* também revela as concepções dos jovens entrevistados sobre armazenamento de música, ao assinalar que a relação das pessoas com a música não deveria ser momentânea, pois não proporcionaria uma *playlist* mais duradoura.

Quando iniciei as perguntas com os jovens sobre a organização das suas *playlists*, ouvia com frequência a expressão “aleatória”¹⁶⁰. Para as músicas constituírem a *playlist* portátil, a escolha do repertório começa pela questão do “gosto” por estilos musicais, que é um dos aspectos que chama a atenção dos jovens entrevistados. Dessa forma, automaticamente, o “gosto” pelo estilo musical em questão determina sua inclusão no mp3. Mas o “gosto” por diversos estilos torna o ouvinte mais eclético. Fernanda, por exemplo, se inscreve dentro desse ecletismo, muito

¹⁶⁰ Os mp3s constam de um recurso de execução das músicas, sem seguir uma ordem pré-estabelecidas pelo ouvinte.

comum entre os jovens entrevistados: “eu gosto de todos os estilos praticamente, eu não sou do tipo... ‘eu só vou escutar samba’, sabe? Eu escuto de tudo” (Fernanda, 2010, p. 2).

Então, como se organiza e como se escuta uma *playlist*? É estruturada por arquivos de gêneros específicos ou aleatoriamente?

As *playlists* são idealizadas de acordo com as expectativas de cada jovem. Um exemplo disso é o hábito de Bruno de escutar *reggae* para compor *rap*, por isso sua *playlist* adquire um caráter funcional. Assim como o *reggae*, outros gêneros são armazenados, de forma que possam ser escutados para análise e composição. Bruno transforma sua *playlist* num foco de inspiração e explica o que está por trás de cada gênero organizado:

*Babilon Run Dem*¹⁶¹ eles [a banda] falam na Babilônia, adequando o que é a Babilônia na sociedade de hoje em dia, o que é a Babilônia, o *reggae* larga só a energia de paz, larga o que é certo, o que traz o *reggae* é a paz, é a positividade, é o que Bob [Marley]¹⁶² falava, “ah, união...”, e o *reggae* tem uma energia boa, e já que o *rap* não tem uma energia tão boa, é a cultura dele, eu sempre passo a energia boa do *reggae* para o *rap* que eu faço (Bruno, 2010, p. 2).

Luiza que se declara eclética, faz uma mistura dos gêneros musicais que mais aprecia. Ela revela: “eu tenho sertanejo, MPB, *rock*, *pop-rock*, *pop*, *hardcore*, *punk-rock*, eu tenho tudo, um repertório bem grande, eu gosto de todo tipo de música, menos *funk*, não vai muito, porque é meio bagaceiro”. Luiza seleciona somente algumas das músicas que estão no computador para escutar, enquanto se movimenta com seu mp3. Ela explica como organiza e a forma de execução:

Eu seleciono um arquivo prá tudo, é aleatória e eu não gosto de ouvir só um determinado tipo de música, tem que ir variando senão eu enjoa, mas, como as músicas são diferentes elas vão no aleatório, mesmo sendo direto, ele [o mp3] coloca as músicas de forma aleatória, sertanejo escuto de vez em quando, não é sempre, na minha *playlist*, no iPod eu não tenho *funk*, essas coisas assim e nem tipo ópera, mas no computador eu tenho (Luiza, 2010, p. 2).

Júlia, Roberta e Paola preferem organizar uma *playlist* que possibilite a escuta de vários ritmos. Nesse caso, a organização consta de variações de gêneros musicais e, geralmente, surgem o *rock*, *pop-rock*, pagode e *funk*, embora este último gênero não consta na *playlist* de Júlia. Roberta explica que na sua *playlist* “tem muita coisa variada, não daria um só *pop*, ou um só *rock*, a minha é muito variada, doze, seria seis *funk*, seis pagode, acho que seria um pouco de tudo, até por questão de escutar vários ritmos sabe, cada estilo...” (Roberta, 2010, p. 15).

¹⁶¹ Esta música foi composta pela banda de *reggae* Groundation, fundada em 1998. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=TwzMrqLFrSs>. Acesso em: 26/03/2012.

¹⁶² O mais conhecido cantor e compositor do gênero *reggae*. Popularizou o *reggae* internacionalmente. Nasceu na Jamaica em 1945.

Júlia apesar de ter suas preferências por alguns gêneros, não se mostra rígida durante a organização da *playlist*. Isso vai depender do ritmo, da batida e da letra da música: “o ritmo faz eu colocar no mp3” (Júlia, 2010, p. 9). Júlia mostra flexibilidade na sua organização, pois vai depender do artista, da banda de *rock* e de algum grupo de pagode.

A banalização da escuta foi trazida por Febehco, ao comentar que há pessoas que armazenam, em suas *playlist*, músicas que nem sempre são apreciadas. Para Febehco, trata-se de uma forma de apropriação quantitativa da música e ele acredita que a relação com a música deve ser pensada, tem que transmitir alguma mensagem. Febehco questiona a perspectiva quantitativa com a música, revelando que: “[...] das trezentas e cinquenta e três músicas ele escuta todas elas” (p. 15). Reconhece que tem muita gente que reúne quinhentas músicas no mp3 e, às vezes, nem conhece a fundo o que está armazenado. Ele analisa:

[...] hoje em dia as pessoas enjoam das músicas mais facilmente, enjoam, não gostam daquilo, existem pessoas que renovam seu *playlist* de semana a semana, mas porque acontece isso? Porque eles vão lá, vão na balada, escutam uma música: ‘ah, vou dançar aquela música’, baixa! Uma semana depois: ‘ah, não to gostando mais dessa música’; ‘ah, tem música legal na rádio’, vai lá e baixa! ‘bah, agora não tô mais gostando dessa música’, sabe? E é por isso que acontece isso, hoje em dia tudo está se encaminhando para um padrão instantâneo, tudo é prazer instantâneo, é fonte de criatividade instantânea, supletivo é currículo, papel na mão instantâneo, sabe. Estão fazendo tudo para minimizar o tempo, só que não percebem que... minimizando o tempo das coisas não é assim que tem que ser. A música não é assim, simplesmente sei lá, banalizando muito tudo sabe. Estragando o conceito da música sabe (Febehco, 2010, p. 14-15).

Febehco demonstra, com essa visão, que sabe que “não é da noite para o dia que vou fazer um *playlist*, ‘ah, hoje vou fazer uma *playlist*’, e na semana que vem vou tacar qualquer música aqui”, não é assim sabe, eu que já sou preguiçoso, então, vou fazer algo prá durar” (Febehco, 2010, p. 15). Ele organiza sua *playlist*, aleatoriamente, sem arquivos definidos por gêneros musicais e também é dessa maneira que procede sua escuta. Opta por uma organização que não o faça desgostar ou esquecer de suas músicas. Muitos dos jovens entrevistados usam esse recurso da organização aleatória, uma vez que o mp3 proporciona escutar músicas que, provavelmente, já estavam esquecidas. Febehco também prefere escutá-las desse modo. Assim: “vou botando [as músicas] e então, prá não ir enjoando boto nesta organização, é mais uma arma para não enjoar, uma hora escuto uma, outra hora [escuto] outra [música], é assim que tem que ser, senão vai se perder, tudo vai se perdendo com o tempo” (Febehco, 2010, p. 15).

Na escuta portátil, existe diferença entre a escuta aleatória e a escuta sem lógica, a qual Lucas se refere. Na escuta aleatória, o ouvinte irá apreciar músicas sem a sequência numérica da sua *playlist*, ou seja, primeira faixa, segunda faixa e assim sucessivamente. Na escuta sem lógica, o ouvinte irá escutar qualquer música, inclusive aquelas que não estão na sua *playlist*. Como afirma Lucas: “eu tenho escutado de tudo, mesmo sem lógica” (Lucas, 2010, p. 35).

A organização de uma *playlist* não depende, então, exclusivamente do gosto por alguns gêneros musicais. A questão numérica da *playlist*, ou seja, as trezentas e cinquenta e três músicas do mp3 que surgiram, em alguns depoimentos de Febehco, não parece ter significado, uma vez que sua relação com o repertório é qualitativa, pois procura compreender a música em todo seu contexto, como por exemplo, as letras, os diversos assuntos abordados e os aspectos instrumentais. Todos esses elementos são escutados, relacionados e compreendidos. A organização das *playlists* deve proporcionar diversidade de gêneros, ritmos e variedade de assuntos.

5.5 COMO CLASSIFICAM AS MÚSICAS QUE ESCUTAM

A música, justamente por ser um “produto cultural”, será avaliada ou descrita através de símbolos e parâmetros específicos da sociedade em que está inserida. No caso dos jovens, quando se referem à música, utilizam uma linguagem com uma gama de adjetivos, como *boa, foda, ruim, bala, frau, música de corno e música de viado e música de negão*, vocábulos que podem ser desconhecidos de uma grande parte da sociedade, mas perfeitamente compreensíveis para os jovens entrevistados.

O capítulo sobre *música da hora* inicia com os entendimentos dos jovens entrevistados a respeito do assunto.

5.5.1 *Música da hora* no mp3: música da mídia

Os jovens precisam das músicas vinculadas pela mídia, para desenvolverem um processo de socialização no grupo a que pertencem. Mesmo sendo massivamente executadas e, logo depois, descartadas ou esquecidas, essas músicas, no momento do auge, estão exercendo e provocando processos de socialização e/ou construção de conhecimento musical. Com o lançamento de novas músicas, os processos reiniciam.

Na terminologia de Wisnik (1989), a escuta descartável, das chamadas músicas de massa, é denominada de escuta repetitiva:

É um modo de escuta típico da sociedade atual, onde a música se tornou um bem de consumo reproduzível em qualquer tempo e local. Fruto da revolução tecnológica do século XX, as chamadas “músicas de massa” são tocadas repetidamente pelos meios de comunicação durante algum tempo, sendo logo descartadas em função do lançamento de novas músicas (WISNIK, 1989, p. 69).

Para alguns jovens, a *música da hora* independe do que está sendo tocado e apreciado por muitos ouvintes. As músicas que estão sendo executadas, exaustivamente, nas rádios, nem sempre são apreciadas pelos jovens entrevistados. Alguns deles escolhem particularmente as suas *músicas da hora*, não se deixando contagiar, outros escutam porque está tocando direto nos meios de comunicação e é uma forma de se manterem atualizados. Eis as definições dos jovens entrevistados sobre *música da hora*:

A minha definição pra *música da hora* é: aquela música que está em alta no momento, normalmente são aquelas que tocam sempre nas rádios. Se tu passar uma tarde ouvindo Jovem Pan ou Atlântida tu vai descobrir as mais ouvidas (elas vão tocar muitas vezes durante o dia), no momento as minhas músicas “da hora” são: *Hey Soul Sister*¹⁶³; *Drops of Jupiter/Train*¹⁶⁴ (essa última é antiga, mas acabei achando por causa da música anterior... ela ganhou um *Grammy*); *Tá vendo aquela lua*¹⁶⁵ do Exaltasamba¹⁶⁶ (Paula, 2010, p. 1).

Eu entendo como *música da hora* aquelas que são legais e estão em alta no momento, por exemplo, hoje, *The way you lie*¹⁶⁷ da Rihanna é “da hora”. Mas as músicas variam de pessoa pra pessoa. Tem gente que diria que Restart, uma banda de “rock” de uns adolescentes, está em alta. O que é “da hora” para uns, pode não ser para outros (Júlia, 2010, p. 2).

‘Música da hora’ é a música que tá tocando direto atualmente, geralmente são as mais novas. Por exemplo, as 10 mais pedidas da jovem pan ou atlântida, que são praticamente as mesmas (Lucas, 2010, p. 3).

A música que pra mim é da hora, é a música que tem algo pra contar, algo pra falar, algo pra acrescentar na verdade, mas como já falei antes, não adianta nada um simples *a cappella* de conteúdo, precisa de um arranjo sonoro, o instrumental, a batida da música e tem que ser tragável, né? Então, quando junta um bom conteúdo com um bom instrumental, se tem uma música da hora, no caso sinônimo de música boa. Agora, a música do momento muda a todo instante, por isso recebe esse nome. Mas é aquela música que mesmo sendo chata, toca em todas as rádios e fica na tua cabeça. A música que tu tá andando na rua e escuta nos carros sendo tocada. A música que mais se ouve no momento, geralmente essa música não é muito boa, mas há exceções (Febehco, 2010, p. 2).

Pelas definições dos jovens, a *música da hora* pode ser interpretada de duas formas: “A música que pra mim é da hora e a música que realmente é o som do momento” (Febehco, 2010, p. 2). Por outro lado a *música da hora* está relacionada com a ideia de uma música repetitiva e que pode ser descartada a qualquer momento como comenta Wisnik (1989). Associado às definições sobre o que seria a *música da hora*, alguns jovens trazem exemplos musicais:

¹⁶³ Vídeo e letra disponíveis em: <http://letras.mus.br/train/1530125/traducao.html>. Acesso em: 29/08/2012.

¹⁶⁴ Train é uma banda de *rock* norteamericana criada em 1994 na Califórnia. A música *Drops of Jupiter* gravada em 2001 proporcionou a banda o ápice de popularidade. Vídeo e letra disponíveis em: <http://letras.mus.br/train/40685/>. Acesso em: 29/08/2012.

¹⁶⁵ Vídeo disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=0lDtwxCkJfK>. Acesso em: 29/08/2012.

¹⁶⁶ Grupo de pagode criado em 1986 em São Bernardo do Campo. Foram 25 anos de trajetória na música, 24 trabalhos gravados entre, LPs, CDs e DVDs e dois prêmios de Melhor Grupo Musical em 2011.

¹⁶⁷ Vídeo e letra disponíveis em: <http://letras.mus.br/eminem/1695285/>. Acesso em: 29/08/2012.

[...] uma *música da hora* é Armin Van Buuren¹⁶⁸ – *going wrong*¹⁶⁹, Kaskade¹⁷⁰ – *angel on my shoulder*¹⁷¹, Soulja Boy¹⁷² com a [música] *Pretty Boy Swag*¹⁷³, Katy Perry¹⁷⁴ – *Peacock*¹⁷⁵ essas são as músicas que eu e os meus amigos mais ouvimos são ótimas, tá tocando em todas as baladas e o Armin van Buuren é o melhor dj do mundo! (Luiza, 2010, p. 1).

E completando o depoimento... ficou faltando qual música pra mim é uma música da hora, é difícil escolher uma, mas vou de *I'm Reloaded*¹⁷⁶ – Chamillionaire, música muito boa. E música do momento, que eu mais vejo gente escutar ultimamente é a *Love the Way You Lie*, com a Rihanna no refrão (Febehco, 2010, p. 3).

[...] aquela que ela [Rihanna] canta com o Eminem. Cito ela [a música] como exemplo porque eu tava ouvindo há pouco, tem *Restart*¹⁷⁷, tem *Recomeçar*¹⁷⁸ e *Levo Comigo*¹⁷⁹ (Júlia, 2010, p. 1).

O conceito de *música da hora* surgiu entre os jovens entrevistados, quando estes se referem àquelas músicas que estão em evidência na mídia. Apesar de gostarem, fazem críticas à grande incidência dessa música, na grade semanal das rádios, o que torna cansativa a sua escuta.

A *música da hora* parece não influenciar a formação da *playlist* de Febehco e Roberta. Esta última prefere escutar “primeiro as favoritas e algumas da mídia” (Roberta, 2010, p. 22) e Febehco prefere escolher as suas músicas mais antigas para integrar a lista: “a música estando ou não na boca do povo, se eu gostar, vai estar certamente no meu acervo de músicas, mas se eu não gostar passo longe! Mas eu geralmente gosto mais de músicas antigas, são raras as músicas novas que eu escuto, raramente uma *música da hora*, no sentido de música do momento, vai estar na minha *playlist* (Febehco, 2010, p. 2).

Para Febehco, a avaliação das *músicas da hora* começa por critérios musicais. Algumas músicas, mesmo que sejam as do momento passam uma análise, como por exemplo, *música de corno* (Febehco, 2010, p. 11) referindo-se à música *Love The Way You Lie*, gravada por Rihanna e Eminem, neste caso, a avaliação do refrão. Na visão de Silva (2009), a relação que os jovens têm com determinadas músicas, reflete uma tendência por classificá-las, através de questões étnicas e opções sexuais dos artistas, como *música de negão* (p. 39).

¹⁶⁸ Holandês, DJ e produtor musical dedica-se às músicas do gênero *Trance music, Electronic, Trance, House Music, Electro House*.

¹⁶⁹ Vídeo e letra disponíveis em: <http://letras.mus.br/armin-van-buuren/1222526/traducao.html>. Acesso em: 29/08/2012.

¹⁷⁰ Kaskade é DJ e produtor musical norteamericano. O ano de 2001 marcou o início de sua carreira. Atualmente compõe músicas nos gêneros Progressive house, House music.

¹⁷¹ Vídeo e letra disponíveis em: <http://letras.mus.br/kaskade/1338188/>. Acesso em: 29/08/2012.

¹⁷² *Rapper*, dançarino e produtor nos Estados Unidos. Dedicou-se a gravar músicas exclusivamente no gênero *hip hop*. Soulja, como é conhecido, começou a carreira lançando seus próprios vídeos na internet e atualmente soma 25 mixtapes.

¹⁷³ <http://letras.mus.br/soulja-boy/1651280/>. Acesso em: 29/08/2012.

¹⁷⁴ Cantora norteamericana que grava músicas dos gêneros *pop, pop rock e dance*.

¹⁷⁵ Vídeo e letra disponíveis em: <http://letras.mus.br/katy-perry/1720723/traducao.html>. Acesso em: 2012.

¹⁷⁶ Letra disponível em: http://www.elyrics.net/read/c/chamillionaire-lyrics/i_m-reloaded-lyrics.html. Acesso em: 29/08/2012.

¹⁷⁷ Site para contatos: <http://www.myspace.com/rockrestart>.

¹⁷⁸ Vídeo e letra disponíveis em: <http://letras.mus.br/restart/1330676/>. Acesso em: 29/08/2012.

¹⁷⁹ Vídeo e letra disponíveis em: <http://www.vagalume.com.br/restart/levo-comigo.html>. Acesso em: 30/08/2012.

Luiza, assim como Febehco, é categórica ao criticar certas bandas do momento, devido ao despreparo para realizar show acústico e por utilizarem roupas inadequadas:

[...] acústicos da MTV é... NX Zero e Fiuk, sabe, eles nem sabem cantar acústico, pelo amor de Deus, o que é essa Restart, é uma banda, eles não cantam nada com nada, não cantam bem, são um bando de viado com roupa colorida... e o que é essa Hori... do Fiuk... quem são? E não escuto, é uma coisa que não [escuto], tem uma música do Restart que tem meu nome, o nome dela [música] é Luiza, sabe que não sei, nunca ouvi [risadas], acho que nunca ouvi essa música, se ouvi dá prá contar nos dedos (Luiza, 2010, p. 30).

5.5.2 *Som foda, música frau e música bala, música boa*

Ouve-se com frequência nas conversas entre jovens, em geral, e também os jovens deste estudo, expressões como: *música foda*; *música bala* e *música frau*, ao se referirem às músicas apreciadas e aquelas que estão sendo executadas nos meios de comunicação, espaços públicos, baladas e shows.

Segundo Silva (2009), as expressões *bala* e *frau* são características da linguagem juvenil. Para o autor, o termo *frau* “se refere a tudo que é chato, desinteressante e ‘mal-feito’, enquanto o termo *bala* faz o papel de seu antônimo, fazendo referência a tudo que é legal, bacana, interessante e ‘bem-feito’”. Esses termos expressos nas falas dos jovens podem ajudar “o professor a perceber e compreender distintas formas de se relacionar com a música e com a cultura e de atribuir legitimidade a fenômenos musicais entre os jovens pesquisados”. (SILVA, 2009, p. 5).

Pode-se indagar, lendo-se essas expressões, se há, para os jovens, uma relação com a estrutura da música e se demonstram a significação do que está sendo escutado. Silva (2009) observa que ao tentar descrever a música, os jovens usam o termo ‘frau’ referindo “a tudo que é chato, desinteressante, e mal-feito”, o termo ‘bala’ seria destinado a algo “legal, bacana, interessante e ‘bem-feito’”, embora reconheça a “imprecisão” desses termos (SILVA, 2009, p. 32). A abrangência destes termos, para a classificação de música, está relacionada às questões sociais e particulares:

A música, esse produto cultural presente em todas as sociedades, é um fenômeno social em torno do qual se mobilizam uma série de questões das mais diversas ordens e que incita as mais diversas paixões. Quanto a isso, parece, pelo menos, sintomático o fato de que é muito pouco comum que, ao falar sobre música, se faça referência a um determinado fenômeno musical por meio de suas características particulares e não através de juízos como “boa”, “ruim”, “bala”, “frau”, “gosto”. Por que é tão difícil falar de música de maneira mais “objetiva”, mais descritiva? O que faz com que os discursos, sobre a música, tragam sempre consigo, de maneira tão marcante, um pouco do seu interlocutor, do seu juízo estético, da sua experiência? (SILVA, 2009, p. 32).

Silva (2009) assinala também que ao se falar sobre música se percebe falta de clareza nos argumentos, devido à ausência de objetividade e à carência de descrição nos “discursos” daqueles que se relacionam com a música, dando lugar a uma marca pessoal.

Nos depoimentos de Febehco e Roberta, algumas características estruturais das músicas ajudam a entender os termos *som foda*; *bala*; *frau*. Quando pergunto, por exemplo, para Febehco: O que é um *som foda*, ele responde:

Febehco: Vou te mostrar a outra do Ice Cube eu acho esse som muito foda, é uma música da hora elevada ao quadrado, ahhaahhaahha.

Sílvia: entendi, essa resposta me interessa muito...

Febehco: é uma música da hora, no contexto de música boa, não do contexto de música da moda, e ainda assim, é mais da hora do que a música da hora. A batida dela é muito louca, e a letra é foda, Ice Cube sempre é um cara que mostra presença nas músicas, ele fala o que quer e faz ficar foda...

Sílvia: foda seria então um conceito que significa ter a personalidade de falar o que pensa?

Febehco: No outro som, Drink The Kool-Aid¹⁸⁰, ele até manda uma indireta pro Eminem, que largou as drogas e tal e fez uma música, simbolizando que quer continuar limpo, que se salvou, a Not Afraid¹⁸¹, aí o Ice Cube fala “Isso não é uma reabilitação de garotos brancos”.

Sílvia: foda tem vários sentidos?

Febehco: Sim, foda é uma expressão que pode ter diversos sentidos, tipo o “tri”, é algo mais que bom, mais da hora, o que é o caso desses fodas que eu tô falando... hahahaha, pode até representar uma coisa ruim às vezes, “Bah mano, fui assaltado, Baaa que foda, cara”, Aí é como se fosse um, que barra, que ruim, são expressões que acabam entrando no nosso dialeto que às vezes nem sabemos porque, mas estão lá.

Sílvia: tem alguma outra no mp3 que é “fodona”, para ti? Com batida e letra foda?

Para Febehco, *música foda* vem justificada nos aspectos de batida e de conteúdo da letra. Nesses aspectos, há a compreensão da mensagem que a letra transmite. A explicação do conceito *música foda* veio através de exemplos musicais:

Febehco: Tem sim, essa *I Rep That West*¹⁸² do Ice Cube é um exemplo só, mas tem mais, vou ver alguma aqui.

Eu Canto do Projota.

Here I Am do Chamillionaire – Aí na última parte ele faz um verso genial: The difference between them and me is I A M A G

While you still tryin’ to fix up your I M A G E

A diferença entre eu e eles é que eu sou um G (G significa Gangsta)

Enquanto vocês ainda estão tentando montar a sua I M A G E M

¹⁸⁰ Música do *rapper* Ice Cube. Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/ice-cube/drink-the-kool-aid.html>. Acesso em: 29/10/2010

¹⁸¹ Música do *rapper* norte-americano Eminem. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/eminem/1676701/>. Acesso em: 29/10/2010.

¹⁸² Música do *rapper* Ice Cube. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/ice-cube/i-rep-that-west/traducao.html>. Acesso em: 29/10/2010.

Claro que o trocadilho só fica claro em inglês.
Mas a ideia é genial...

Febehco: o Chamillionaire mete o pau nas gravadoras nesse som hahahahahha
chega a ser engraçado...

As músicas *I Rep That West...*; *Here I AM* e *That's Gangsta/ Bun B* eram enviadas por arquivos durante a troca de mensagem acima.

O conceito *frau*, segundo Silva (2009), refere-se a “tudo que é chato, desinteressante e ‘mal-feito’ (p. 5). Roberta reforça o conceito, observando que, se “uma música é sem graça ou é muito podre ninguém gosta, é a música em si muito podre, sem graça sim” (Roberta, 2010, p. 36). Já o termo *bala* é explicado por Silva (2009) como “tudo que é legal, bacana, interessante e ‘bem-feito’ “ (p. 5). Assim, o conceito de música “bala”, para Roberta, “é quando a música agrada aos ouvidos da galera, quando ela é divertida, legal, que a pessoa vai gostar de ouvir mais de uma vez”:

Sílvia: por exemplo, Lady Gaga?

Roberta: sim, eu diria que por eu ser uma pessoa que curto vários gostos, diria que são várias, strik restart, área restrita, justin biber, são muito bala, e se tornam bala pq tem batida, letra boas de ouvir, é eu diria que é pq faz o meu gosto, meu estilo, me agrada ouvir, não me deixa tédio as músicas.

Sílvia: as músicas “bala” vão direto para o mp3?

Roberta: sim, são as primeiras (Roberta, 2010, p. 21).

Mesmo sendo um *rapper*, Bruno está habituado a escutar músicas com a qualidade de Louis Armstrong e Cazusa, sendo que o conceito *música boa* aparece inúmeras vezes em suas entrevistas. Restringe as explicações em um âmbito apenas conceitual, mas sem buscar nos fatores estruturais da música um entendimento do conceito, como faz seu amigo Febehco, na citação acima. Bruno não discute a partir da estrutura, mas a partir daquilo que o ouvinte quer escutar: “tem música boa e tem música que não é boa, tem música que vai ser sempre boa, música que tu vai mostrar para qualquer tipo de gente, mesmo que a pessoa não goste do estilo e vai escutar, bah ‘não, a música é boa entendeu’, a pessoa quer escutar” (Bruno, 2011, p. 21).

Febehco, em suas entrevistas, utilizava o conceito *música boa*. Ele considera, em primeiro lugar, que a pessoa deve explorar o seu próprio conhecimento da música. A pessoa que escuta uma música já deveria ter um conhecimento adquirido aprioristicamente, como condição necessária para avaliar uma música. A condição para que uma música fosse considerada *música boa*, estaria dependendo de um conhecimento musical que fosse capaz de destacar as particularidades estruturais de uma música. Desse modo, Febehco diz acreditar na variedade de ritmos usados numa mesma música, para evitar a banalização e mostrar a forma criativa para expressar as temáticas. Ele elabora seu conceito de *música boa*, a partir de questões puramente estruturais da música:

Fazer uma coisa que não seja banal, tem que fazer uma música que pode falar qualquer coisa que tu quiser, mas tem que deixar ela bem colocada na música, falar de um jeito criativo, o instrumental dela tem que combinar, tudo tem que entrar em sintonia, esses dias eu estava escutando uma música do *Pink Floyd*, bah! a música tri extensa e do começo ao fim a música toda é interessante e ela vai meio que mudando de ritmo, parece várias músicas em uma música só... (Febehco, 2011, p. 9).

5.5.3 Música eletrônica

A música eletrônica de David Guetta foi lembrada por Paola, Luiza e Roberta, durante as entrevistas. Então, o que chama a atenção na música desse compositor, fazendo com que seja apreciada a todo o momento, nos fones de ouvido? Paola aprecia a música eletrônica de David Guetta, principalmente por dois motivos: primeiro, por ser uma música eletrônica com letra diferenciada das demais músicas eletrônicas, constando apenas de batida; segundo, a música em questão, apresenta variações na batida e esse elemento musical parece ser determinante para Paola apreciar David Guetta. Ela explica mais detalhadamente:

[...] é uma eletrônica com letra, tem aquela eletrônica que é só batida, tu fica vinte minutos ouvindo uma música e cansa muito, cada vez que eu quero ouvir música eletrônica eu vou atrás de alguém que cante eletrônica com alguma letra, prá pelo menos tu ter uma distração enquanto tá ouvindo aquele monte de batida sabe? E também, porque ele não é repetido, agora não me vem nenhum nome na cabeça, mas, tem DJ de música eletrônica que as músicas até têm letra, mas tu vai ouvir a batida é praticamente a mesma, se fosse prá definir em acordes, seriam os mesmos acordes para todas as músicas e o David Guetta não, ele já varia bastante, a batida muda e tem uma letra prá não cansar só da batida (Paola, 2010, p. 5).

Luiza também aprecia a música eletrônica de David Guetta, e, assim como Paola, prefere música eletrônica com letra. Alerta, no entanto, para aquela música eletrônica que vem acompanhada de letra, pois se refere à música *house*:

[...] tem música eletrônica no meu mp3, porque eu tenho que ouvir aquela música, porque é uma música que me agrada, nem que eu escute só um pedaço, mas eu tenho que ouvir, porque eu gosto muito, por exemplo, o David Guetta tem só uma música dele no celular, mas eu escuto todo dia, porque eu gosto, nessa música é a batida e a letra, ela não é eletrônica, é uma *house* no caso, porque tem voz também (Luiza, 2010, p. 8).

A motivação de Luiza para escutar música *house* está centrada na letra e no elemento voz. A música eletrônica, constituída unicamente de batida, parece não atrair a atenção de Luiza, necessária para o armazenamento de outras músicas deste gênero.

5.5.4 Música e geração: *Música velha*

[...] sempre gostei de música velha, sempre gostei de Bee Gees¹⁸³, Beatles¹⁸⁴, Rolling Stones... (Luiza, 2010, p. 31).

Luiza tem convicção de que as músicas armazenadas no seu mp3 estão ali porque realmente gosta e sente interesse em saber mais sobre elas. Afirmo que a sua idade não a impede de se aproximar de músicas da geração de sua mãe, não sentindo nenhum distanciamento em relação à escuta. Inclusive, quando cita a banda The Carpenters¹⁸⁵, que surgiu nos anos setenta, do século passado, faz referências às reuniões dançantes que sua mãe participava. Mas o interesse pela banda vai além da escuta de músicas. Luiza defende seu repertório diante de alguma gozação de amigos.

[...] eu gosto de minhas musiquinhas antigas, quem chega aqui diz: “meu Deus Luiza, que *playlist* ruim”, “não é ruim, é minha *playlist* cara, eu gosto dela”, essas músicas eu gosto, são as músicas velhas que eu gosto, são velhas, não adianta, eu gosto, tenho dezenove anos e escuto música do tempo de minha mãe e gosto, por exemplo, a minha mãe dançava nas reuniões dançantes The Carpenters e eu escuto The Carpenters, comprei um DVD da história deles, porque eu queria saber a história deles, é tudo de bom, sabe aquele DVD que a gente comprou com músicas dos anos oitenta, é maravilhoso, até amanhã de manhã vou botar aqui prá tu ouvir (Luiza, 2010, p. 31).

Luiza e eu, naquela entrevista, embora tenhamos planejado escutar juntas *Close To You*, do The Carpenters, não conseguimos, pois conversamos muito mais do que estava previsto. Falei a ela que eu também havia dançado nas reuniões dançantes ao som do The Carpenters. Lembramos de Paul Simon e Garfunkel, Kid Abelha e ainda o sumiço da banda de *rock* Guns N’ Roses. Nossa escuta de *Close To You* só foi acontecer no dia seguinte pela manhã.

5.6 HÁ DIFERENÇAS ENTRE AS MÚSICAS ESCOLHIDAS PARA OS FONES DE OUVIDO?

Nesse momento, a questão se volta para a identificação das diferenças entre as músicas escolhidas para os fones e aquelas apreciadas de outras formas, como, por exemplo, no computador, no notebook, no som de casa e no carro. Paola afirma que não existe música

¹⁸³ Grupo musical fundado por três irmãos. Nos anos oitenta alcançaram as primeiras paradas de sucesso com músicas que frequentavam as discotecas nos anos setenta e oitenta.

¹⁸⁴ Banda de *rock* britânica fundada em 1960. Foi uma das bandas mais aclamadas da história da música e sua formação inicial constava dos seguintes nomes: Paul McCartney, John Lennon, George Harrison, Ringo Starr.

¹⁸⁵ The Carpenters foi uma dupla musical nascida nos anos setenta. Formada pelos irmãos Karen e Richard. Os Carpenters eternizaram músicas como: *Close To You; Please; Mr. Postman; Rainy Days And Mondays; Sing; Solitaire; Only Yesterday; Blues The Beasts And Children; For All We Know*. Os Carpenters construíram uma carreira de quatorze anos e produziram onze álbuns. Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/the-carpenters/close-to-you.html>. Acesso em: 15/03/2010.

especial para ser apreciada nos fones, sendo que a mesma música que escuta no computador também está armazenada no mp3. A única diferença que percebe é quanto à equalização que se apresenta diferente nas caixas e nos fones. Porém Júlia tem outra opinião: “A diferença é que no mp3 as músicas são aquelas que foram mais selecionadas. Eu não coloco qualquer música no mp3. Escuto no rádio, se acho legal, coloco no computador e, se depois de ouvir no computador, gostar mesmo da música, aí sim, passo ela pro mp3” (Júlia, 2011, p. 8).

A admiração de Júlia pela banda Nx Zero a coloca constantemente em contato com as músicas que são imediatamente armazenadas em diversas mídias. Quanto às outras músicas em geral, ela realiza um processo de seleção anterior ao armazenamento no mp3. Para Júlia, a questão de identificação com as letras da banda Nx Zero, determina o tempo de duração das músicas no mp3, o que provavelmente não aconteça com outras músicas. Júlia acredita que tudo o que deseja escutar depende de várias situações do dia a dia e que a escolha da música está vinculada a essas questões:

Quando eu falei isso: “as letras do Nx Zero ficam bastante [no mp3], eu escuto uma música no rádio, e já tô com ela no computador, no celular e no mp3” é porque eu não costumo baixar qualquer música e colocar no mp3, faço uma seleção antes. E, mesmo que eu tenha gostado e já tenha ela no computador, só passo pro mp3 quando tenho certeza de que vou ouvi-la mais de uma vez. Eu quis enfatizar que me identifico bastante com as músicas do Nx Zero, não tem uma música ou um estilo musical específico, vai depender da hora, do humor, das companhias (mesmo que com fone de ouvido é preciso se cuidar quanto ao que se escuta), mas eu acho que principalmente vai depender do astral da hora, não dá pra ouvir algo agitado se queremos ficar quietos num canto... (Júlia, 2010, p. 41).

Para Luiza, a diferença está apenas na primeira audição. Ela afirma que, ao escutar uma música, primeiro nos fones, isso a mantém atenta: “eu acho que a primeira vez que eu escuto uma música, eu presto mais atenção, então, depois eu não vejo muita diferença, agora ouvir música na TV, eu digo por mim, não consigo prestar muita atenção, acho que é isso” (Luiza, 2011, p. 5).

Na introdução desse capítulo fiz referências aos diversos gêneros que os jovens entrevistados escutam. As enormes *playlists* dos mp3 mostram a importância do repertório, quanto à função que os gêneros armazenados têm para os jovens. Indiferente a todo tipo de comentário sobre as músicas e à extensão das *playlists* dos mp3 dos jovens – algumas chegam a duas mil músicas –, reporto-me à função musical e socializadora de todas elas. Como já mencionado, aparentemente, as músicas jamais são jogadas para dentro dos mp3 e escutadas pelo prazer de estar escutando o que todos escutam. Para os jovens entrevistados, não basta armazenar músicas, elas devem ser incorporadas às suas vidas. As músicas que formam uma *playlist* têm ligação com a vida afetiva, com seus pares, com seus grupos, com a expectativa em relação à música, e, por isso, algumas servem de inspiração para compor, para relaxar e para liberar sentimentos que, algumas vezes, oprimem. Os jovens falam mais de música, quando falam de suas músicas.

A durabilidade das *playlists* de Febehco e Bruno tem relação com as suas expectativas musicais, no que diz respeito ao repertório armazenado, o que a torna, assim, mais duradoura. Quanto aos demais jovens, a durabilidade da *playlist* está relacionada com suas fases de vida, que, em alguns aspectos, são determinantes: relações afetivas, humor, relações cotidianas na escola. Grande parte dos jovens entrevistados mantém seu repertório portátil como forma de se relacionarem com seus pares. Outro aspecto a ser destacado e que está ligado diretamente com a durabilidade da *playlist* é a grande incidência da apreciação de determinados gêneros. Quanto mais apreciam um gênero específico, maior a probabilidade de distanciamento de outros gêneros.

6 TEMPOS E ESPAÇOS DA ESCUTA PORTÁTIL

O presente capítulo propõe analisar as diferentes maneiras de escuta portátil utilizadas pelos jovens. Esse tipo de escuta requer, do ouvinte, atenção para os elementos musicais que constituem a estrutura das músicas. Por isso, aspectos como: ritmo, andamento, forma, diferenças de gênero, temática das letras, bem como a origem das bandas, se tornaram peças-chave na seleção e armazenamento de músicas.

Embora o ritmo, a localização do refrão, as entradas e saídas de voz na parte do canto e as batidas sejam elementos musicais percebidos pelos entrevistados, no momento da escuta de suas músicas preferidas, é o mp3 que contribui para a familiarização com alguns desses elementos. Antes mesmo de a música ser armazenada no dispositivo, a maioria dos jovens já teve, pelo menos, uma experiência com a música selecionada e quando a mesma entra para o mp3 é apenas uma continuidade do processo de escuta.

Que tipo de ouvintes são os jovens? O que eles buscam nas músicas? Quais suas expectativas musicais, em relação aos artistas preferidos? Em que elementos musicais os jovens se detêm quando selecionam músicas para seus mp3? Para responder a estas perguntas o presente capítulo particulariza as formas como os jovens escutam música em seus tempos e espaços.

6.1 A ESCUTA CONCENTRADA NOS ELEMENTOS MUSICAIS

6.1.1 A letra e a batida

I wish que é *psy* é do Infected Mushroom¹⁸⁶ simmm, i wish é *psy* ==)) e sim, o *psy* é um tpo de house... só q o *house* é bem mais canto do que batida ja o *psy* nao haha é difícil de entender¹⁸⁷ (Luiza, 2010, p. 22).

Tem ouvinte que vai pela batida e tem ouvinte que vai pelo conteúdo (Febelho, 2010, p. 4).

Seleções prévias de repertório são consideradas procedimentos usuais, mesmo antes de alguma música ser inserida na *playlist* portátil. Ao especificar as músicas para o mp3, a atenção dos entrevistados está voltada, principalmente, para dois elementos musicais – “a letra

¹⁸⁶ Infected Mushroom é uma banda de música eletrônica. Sua formação é atribuída aos produtores e DJs israelenses, Erez Eisen e Amit Duvedevani, sendo considerados os criadores do gênero *Psytrance*, também referido como psicodélico (sua batida varia entre 135 a 165 batidas por minuto, é considerada rápida). Este gênero teria nascido nos finais dos anos 80. *I Wish* é um grande sucesso da banda *Infected Mushroom*. Álbuns já lançados da banda: *The Gathering* (1999); *Classical Mushroom* (2000); *B.P. Empire* (2001); *Converting Vegetarians* (2003); *IM The SupervLisor* (2004); *Vicious Delicious* (2007); *The Infected Mushroom Presents: The Doors Remixed vol,1 e 2* (2007); *The Legend of The Black Shawarma* (2009).

¹⁸⁷ Depoimento obtido numa troca de mensagem por *MSN Messenger*, sendo mantida a ortografia original.

e a batida, é óbvio”, como afirma Luiza: “a música tem que ser animadinha, pode ser calminha, mas também tem que ter as músicas mais animadas, mas normalmente [a escuta] é por causa da letra” (Luiza, 2010, p. 8). Ao se fixar nestes dois aspectos, Luiza faz uma análise da música de Lady Gaga:

[...] é tudo igual, todas as mesmas batidas, é mais ou menos a mesma coisa o que ela fala... de música... o jeito que ela dança é sempre o mesmo, ela não inova, é diferente a Lady Gaga, por exemplo, a Lady Gaga tu tem que prestar atenção, tá certo que tu reconhece porque a voz dela é meio difícil de reconhecer, mas ela muda sempre a batida, do jeito de cantar, a agressividade das letras, aliás, a pornografia de algumas letras também e ela também faz gay, faz música prá gay, por isso que ela estourou, ela estourou porque faz música prá gay, a maioria dos prêmios que ganhou agradeceu aos gays, ‘ah, eu agradeço aos gays” (Luiza, 2010, p. 20).

Que tipo de letras do *pop-rock* chamam a atenção para estar no mp3?

Os temas das letras românticas, em alguns casos, são as selecionadas pelas meninas, assim como a música eletrônica. Quanto aos meninos, as músicas com batida forte estão entre as mais selecionadas. Contudo, um dado ficou evidente – a presença da música americana. Percebendo a grande quantidade de músicas norte-americanas apreciadas pelos jovens entrevistados, tive o interesse de saber como se estabelece esta relação com a música, diante da diferença de idioma. Como os jovens constroem essa relação com música? Será que entendem a letra de imediato ou optam pela tradução?

Luiza: Depende, depende da música, depende de quem canta, se for um *rapper*, se for um 50 Cent, tu não entende metade do que ele fala, porque ele fala muito rápido, canta muito rápido.

Sílvia: porque é rap?

Luiza: porque é rap, mas, por exemplo, se for... deixa pensar numa música, se for uma música essa do David Guetta, dessa que eu gosto, como eu entendo inglês, eu entendo pelo menos a metade da música...

Sílvia: ... no momento em que estás ouvindo já estás...

Luiza:... sim, mas quem não entende daí tem correr prá tradução, mas eu entendo assim, um pouquinho eu vou (Luiza, 2010, p. 3).

Na primeira entrevista presencial, enquanto conversávamos sobre música portátil, Luiza ligou seu mp3 e deixou tocar, como pano de fundo, uma música em inglês, composta pela banda Cansei de Ser Sexy¹⁸⁸, que apreciava há algum tempo. Simultaneamente, enquanto escutava e cantava a música, ela traduzia em voz alta.

¹⁸⁸ Cansei de Ser Sexy é uma banda brasileira, criada em São Paulo em 2003. As influências musicais estão no *pop-rock*, no *pop* e na música eletrônica. A banda já conta com três álbuns, sendo que destes, dois foram lançamentos de 2005. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/cansei-de-ser-sexy/>. Acesso em: 27/03/2012.

Paola, ao explicar suas relações com a música nacional e internacional, procura uma identificação, a partir de suas vivências. Acredita que essa identificação é mais difícil de ser alcançada com a música internacional:

É que música internacional a gente pode entender a letra, tu pode ver a tradução dela na Internet, mas mesmo assim tu vê uma música internacional, as internacionais têm mais melodia, na minha opinião, do que letra, tu achar uma música internacional com letra que tu vai lá traduza e tu te vê realmente, tu te espelhar naquela letra é algo bem mais raro [...] é mais difícil tu te identificar com ela, na minha opinião (Paola, 2010, p. 3).

Essa relação da letra com as experiências de vida pode ser observada no diálogo entre Júlia e Paola, quando mencionaram músicas da banda Strike. É possível perceber que elas se fixaram no conteúdo da letra, que traz questões de relacionamentos afetivos:

Júlia: ela [a música] é animada e a letra dela, das novas [músicas] do Strike, é uma das que escuto todo o dia, não é bem uma história...

Paola: ... é mais ou menos, se a garota der bola ele vai aproveitar, mesmo que por uma noite (EC, 2010, p. 14).

Vários artistas apreciados por Febehco são norte-americanos. Inúmeras vezes, nas entrevistas, ele colocava um vídeo com alguns de seus cantores. Lembro que em uma dessas vezes em que Bruno e Febehco assistiam ao vídeo de um cantor e, simultaneamente, faziam comentários da letra, tentavam algumas correções de tradução para se apropriarem do conteúdo.

Em uma das entrevistas, Bruno e Febehco colocaram um vídeo de um *rap* para assistirmos no *youtube*. Detive-me na interpretação vocal do *rapper* brasileiro que se apresentava em uma rádio, em New York. Ele cantava com uma intensidade forte, mas, apesar disso, foi o conteúdo da letra o que mais chamou a atenção de Bruno e Febehco. Eis alguns comentários:

essa música tem a minha cara, por isso ela vai pro meu mp3, é que essa música tem um jeito... o cara que interpreta tem um jeito muito forte, isso tem a minha cara, essa letra tem o meu jeito, a letra falava da pobreza, tinha pouco dinheiro no bolso, mas ele [o cantor] mesmo ria da situação dele [risos] e ele fazia ‘sarrinho’ [gozação] da situação dele (Febehco, 2010, p. 32).

Perguntei para Fernanda o que chamava a sua atenção nas músicas: “na maioria das vezes é a banda e a batida que eu gosto, eu até tenho uma música aqui do 3OH!3¹⁸⁹ que tenho no toque do celular, eu gostei dela [...] aí escuto ela todos os dias praticamente” (Fernanda, 2010, p.10).

Febehco havia falado sobre os dois tipos de ouvinte de música que acredita existir, “aquele ouvinte que vai pela batida e o ouvinte que vai pelo conteúdo”:

¹⁸⁹ 3OH!3 é uma dupla norte-americana dos gêneros *eletropop* e *rock eletrônico*. No Brasil já há um *site* destinado exclusivamente para divulgar a agenda de shows. Disponível em: <http://3oh3brasil.com/>. Acesso em: 28/06/2012.

Sílvia: Que tipo de ouvinte é o Febehco? Poderias ampliar melhor essa resposta?

Febehco: Olha, eu sou um ouvinte que busca um áudio completo, não adianta ser um *à capella*, tem que ter o conteúdo e tem que ter a batida, o conteúdo é a parte mais essencial e a batida pode até ser um... pode ter uma batida boa e um conteúdo ruim, daí a música não vai mais me agradar, porque o que eu busco mais é algo que não me aliene, algo que me faz pensar e um conteúdo ruim não me faz pensar, até me annoja dependendo do conteúdo ruim, se a batida é boa... é o embalo da música, só que o conteúdo é a alma, tem que ter união perfeita da batida e conteúdo, música perfeita e com certeza essa música vai te fazer viajar (Febehco, 2010, p. 4).

Quando Febehco escuta, direciona sua escuta para a questão musical, ou seja, busca a compreensão do “conteúdo e da batida” da música, que devem ter “uma união perfeita”. Quando perguntei se isso era comum entre os jovens, ele respondeu:

Essa questão eu não posso falar por todos os jovens porque tu sabe, eu tenho um ponto de vista diferente sobre isso, é que eu uso a música para fazer música, mas, eu tenho amigos meus que fazem música e tenho amigos meus que não fazem música, por exemplo, um amigo meu que faça música eu vou estar escutando, vou estar refletindo no que o cara está falando, nunca vou escutar uma vez só uma música. Eu não vou escutar uma vez só a música e... “não, essa música é ruim”, sempre escuto duas ou três (Febehco, 2010, p. 8).

prá classificar se achei ruim, se achei ruim eu não... “sei lá, vou escutar mais uma vez”, prá tentar espremer todo o suco da laranja, porque as vezes tu escutando uma vez uma música, tu não vai conseguir ouvir todos os detalhes dela, porque é cada detalhe pequeno que se tu não estiver assim... se não prestar bem atenção, cada música tem cada detalhe do produtor, do cara que produziu, o cara que cantou, que criou a batida, o cara que está cantando ali, às vezes tem umas mensagens subliminar que ouvindo pela primeira vez tu não vai perceber. Depois com o tempo tu vai escutando tu vai conseguindo pescar mais rápido sabe. E eu quando estou falando com amigos meus, tenho amigos meus que não fazem música, pô, tento falar mais o conteúdo da música. E com outros embora eu fale mais o conteúdo, eu acabo sempre buscando a parte completa da música... analisar *a capella*, e a base bem separado sabe. Os dois (Febehco, 2010, p. 8).

Nas tipologias de escuta musical, descritas na literatura, encontra-se a escuta estrutural praticada “por um ouvinte especialista” (IAZZETTA, 2009, p. 38). Remetendo a uma das atitudes de escuta, proposta por Adorno (2011), sobre este tipo de escuta Iazzetta (2009) escreve:

A escuta focada e concentrada é também resultado de uma hierarquização das qualidades da música: escutar bem é escutar as estruturas engendradas pela composição. De certa forma, isso cria uma tensão entre um fruir sensível e entender relações abstratas nas formas, nas conexões entre as partes, na classificação e reconhecimento de estruturas sonoras (IAZZETTA, 2009, p. 38).

A escuta fragmentada é abordada por Iazzetta (2009, p. 41), que afirma que a “fragmentação” tornou-se hábito.

Na tipologia de Truax (2001), sobre os tipos de escuta, citada por Iazzetta (2009, p. 39) há uma diferenciação entre a escuta “analítica” e uma escuta “distraída”. A primeira estaria relacionada à “busca de informação no som”, e a escuta distraída pode ser entendida como aquela que acompanha o ouvinte, enquanto realiza “atividades”. Esta última pode ser encontrada em situações cotidianas, como as festas noturnas, realizadas habitualmente por jovens ou, até mesmo, escutar o rádio. Os depoimentos de Febehco e Júlia, respectivamente, confirmam sobre essa escuta “distraída”:

Pois é, hoje em dia as pessoas enjoam das músicas mais facilmente, enjoam, não gostam daquilo, existem pessoas que renovam seu *playlist* de semana a semana, mas porque acontece isso? Porque eles vão lá, vão na balada, escutam uma música: “ah, vou dançar aquela música”, baixa! Uma semana depois: “ah, não tô gostando mais dessa música”; “ah, tem música legal na rádio”, vai lá e baixa! “bah, agora não tô mais gostando dessa música”, sabe? (Febehco, 2010, p. 15).

[...] a maioria das músicas internacionais são músicas de momento, dão no rádio aí, ‘ah, legal’, mas tu escuta umas dez vezes e cansa, parece que fica a mesma coisa, e nacional é mais fácil de cantar, as nacionais se tu não entender a letra tu vai procurar (Júlia, 2010, p. 18).

Júlia assinala que a de repetição da escuta com a música internacional, após algumas apreciações, provoca um afastamento, fato que não acontece em relação a músicas nacionais. Júlia estaria se aproximando de uma escuta “analítica”, quando afirma que poderia buscar mais informações sobre a letra da música que não entende.

Observando a interação que os usuários mantêm “com os novos meios da música” e a “manipulação instantânea de músicas diferentes”, Hennion (2003) percebeu um tipo de escuta que chamou de “escuta repetida”. Esse tipo de escuta, só é possível através das gravações, como forma de se apropriar dos entornos da estrutura das músicas e das várias nuances. Outros detalhes das músicas, até então não percebidos, emergem do texto musical quanto mais tempo se escuta. Segundo Hennion, “a escuta, desta forma, é uma maneira de fazer aparecer a música, de fazê-la surgir em si, e não de recebê-la como uma hóstia”. Assim, momentos como: “o aguardo, a escuta e a atenção” se modificam a cada repetição (HENNION, 2003).

Voltando para a escuta “distraída”, dentro da tipologia de Truax (2001), Iazzetta afirma que essa “estaria mais e mais presente no cotidiano dos ouvintes, especialmente em função da onipresença dos aparelhos sonoros que nos rodeiam” (IAZZETTA, 2009, p. 40). Embora os dispositivos portáteis – os mp3 – sejam aparelhos sonoros que fazem parte, intensamente, do cotidiano das pessoas, não acredito que os ouvintes, através deles, só realizem uma escuta distraída. Uma escuta analítica pode ser realizada em qualquer tempo e espaço, basta que o ouvinte saiba o que deseja buscar de informação.

Quando Febehco, dentro de um ônibus, realizar no mp3 uma escuta “analítica” da base de um *rap*, fazendo surgir, ali mesmo, a rima, construída a partir do que presencia naquele

instante, pode estar se aproximando do que Iazzetta (2009) considera “competências e estratégias diferentes são exigidas para situações diferentes” (p. 41). A escuta pode ser desenvolvida de acordo com interesses e situações particulares.

6.1.2 Maneiras de escutar diferentes gêneros

Alguns gêneros cumprem funções, de acordo com as atividades desempenhadas no dia a dia, como ler um livro, enquanto aguarda o transporte escolar. Outros gêneros estão relacionados com a mudança de atitudes, como a “fase de rebeldia”, como refere Paola. Alguns gêneros são próprios para provocar reflexões sobre a letra, outros servem apenas para sentir a presença da música, enquanto se anda de *skate*.

Para Souza e Torres (2009), esse aspecto de escutar música e se movimentar, também está presente quando analisam as maneiras como jovens escutam música. O corpo seria estimulado ou “desafiado” para o movimento, a partir da música. Segundo as autoras:

Trata-se de um ouvir no qual o corpo é desafiado ou solicitado para o movimento. Geralmente associado a músicas com andamentos mais agitados. Juventude e corpo, música e dança são temas que estão entrelaçados, pois os jovens têm um corpo, e esse corpo deve ser colocado ou está em determinados lugares, sendo observado e controlado, bem como realizando diferentes movimentos (SOUZA e TORRES, 2009, p. 52).

Em relação ao movimento provocado por cada gênero, Bruno remete ao *reggae*, ao *rock-in-roll* e ao *rap*, situando-os lado a lado, numa tentativa de explicar o modo como cada gênero é percebido no contexto música e movimento. No depoimento apresentado a seguir, percebe-se a leitura que Bruno faz de cada gênero musical, armazenado em seu mp3 e como estes gêneros atuam, conjuntamente, com a prática do *skate*:

Bruno: O reggae é o seguinte, o cara escuta o reggae daí gente... tu sente a batida, é mais sentir do que prestar atenção, o rap tu tem que prestar muita atenção no que o cara [o rapper] está falando, no que ele está criticando, o reggae, tu mais sente, tu bota um reggae, tu fica tranquilo, tu curte o som, tu fica numa vibração melhor, tipo energia positiva. O rap é outra coisa, eu uso o mp3 bastante prá andar de skate...

Sílvia: ... por quê?

Bruno: ... bah! A música prá andar de skate é uma das coisas que mais me influencia, mais me inspira para andar de skate, cada música que tu escuta, a letra vai te passar uma coisa, às vezes a vibração da música vai te passar outra coisa. Eu ando de skate, eu escuto uma música, eu gosto de escutar um rock'in roll pesadão prá andar de skate, ou rap com a batida forte prá me deixar pilhadão prá andar de skate (Bruno, 2010, p. 3).

O relato revela ideias distintas de movimento e de escuta, provocados ou exigidos por cada gênero musical. Bruno destaca que no *reggae* são muito mais percebidas a “batida” e

“vibração” da música, e que o prestar atenção na letra fica em um plano secundário. O *reggae* proporciona um envolvimento com “o sistema vegetativo”, falado por Souza e Torres (2009), alegando que “trata-se de um ouvir musical que tem a função de atuar no sistema vegetativo para provocar relaxamento, se desligar das tensões ou preocupações do dia a dia” (p. 53).

Em contrapartida, a relação com o *rap* exige outro tipo de escuta. A escuta do *rap* seria o oposto do que acontece com o *reggae*. O *rap* necessita de atenção na letra e um pensamento reflexivo sobre a temática abordada e o modo como o fazem. As justificativas para não gostar de algum *rapper*, ou, de *raps*, que o *mainstream* menciona, são referências para a pouca qualidade das letras. Febehco chega a criticar que hoje em dia o conteúdo não está mais em um primeiro plano. Era como se dissesse, ‘óh, escuta essa batida e essa levada’. O ato de pensar e trabalhar em cima do conteúdo de uma rima, nos dias atuais, está sendo desprezado. O que Febehco se refere, é que isso ajuda a desconstruir a própria essência do *rap*.

[...] e sobre as letras do D2¹⁹⁰? ele é bom entendeu? É uma música boa, só que é uma música leve entendeu? Não tô falando de um conteúdo pesado, de conteúdo pesado que seja um conteúdo violento, conteúdo pesado que seja de muita informação entendeu? Um conteúdo leve de informações, ele é bom, mas não é um Parteum (Febehco, 2010, p. 21).

A essência do *rap*, para os jovens está no conteúdo. Como define Febehco, um “conteúdo pesado”, mas com informação consistente. O ouvinte que escuta Parteum necessita voltar à música e escutar muitas vezes, até que se aproprie da letra e comece a pensar sobre ela:

Tu escuta uma vez a música do Parteum e... tá e daí... o que este cara quis falar entendeu? E tu vai entendendo depois, tu tem que viajar no som mesmo, se tu não viaja no som tu não entende... isso é que é o bom... que é legal sabe... tu tem que... pegar... ele te força a procurar a essência da música, entendeu? Ele tá jogando a essência da música na tua cara, mas, mesmo assim tu tem que ver, entendeu, tu tem que conseguir sentir o negócio, senão tu não entende. (Febehco, 2010, p. 21).

Para apreciar o *rapper* Parteum é necessário voltar à música e escutá-la novamente, pegar a letra e ir acompanhando. O que ele diz no início da música não aparece mais no meio da música, já está em outro assunto. É fácil se perder, porque ele abre “trilhões” de assuntos. Febehco diria: “ele abre um leque” (Febehco, 2010, p. 21). Um leque de possibilidades de assuntos e, com isso, muda a dinâmica de apreciação. É necessário estar concentrado do início ao fim da música, para se conseguir formar a temática tratada. É preciso conhecer a essência¹⁹¹ do *rap*, pois ele é pesado de conteúdo e, por isso, ‘alguns’ *raps* são complexos.

¹⁹⁰ D2 é a abreviatura para o rapper Marcelo D2. Este apelido começou numa fusão com o nome e o numeral 2 que Marcelo carregava no peito, numa referência aos dois anos de idade de seu filho.

¹⁹¹ No gênero musical *rap* a sua essência está direcionada para denunciar as injustiças, vividas pelas periferias das grandes cidades.

Bruno parece colocar no mesmo patamar o *rap* e o *rock*, uma vez que ambos os gêneros possuem batidas fortes, muito utilizadas por eles como estímulo para manobras radicais do *skate*.

Como Williams (2007) destaca “este é um exemplo claro de como as qualidades rítmicas da música portátil influenciam diretamente no movimento físico do ouvinte”¹⁹² (p. 105). A função da movimentação foi investigada por Williams (2007), descrevendo que “os ouvintes se movimentam ao ritmo de música portátil e, cientes da estimulação que recebem, por vezes, tiram proveito dela, a fim de se exercitar ou trabalhar mais produtivamente”¹⁹³ (p. 103).

Isso significa que, ao escutar um “*rock’in’roll* pesadão prá andar de *skate*, ou *rap* com a batida forte prá ficar pilhadão”, a intensidade das batidas torna a prática de *skate* mais efetiva. Trata-se de uma dose injetada de energia, provocada pela música do mp3. E, por serem apreciados em dispositivos portáteis, o *rap* e o *rock’in’roll* podem acompanhar Bruno até as pistas de *skate* para realizar manobras radicais. Bruno ao ser interrogado: “o que tu consideras um rap pilhadão?” relacionou suas vivências com um esporte radical e a música. No diálogo abaixo, Bruno e Febehco definem o *rap* pilhadão:

Bruno: pilhadão é uma batida bem forte, bem animada.

Febehco: é um gravezão estourando.

Bruno: um gravezão, uma batida bem animada que daí da inspiração, faz o cara querer se agitar é a mesma coisa quando tu vai numa festa, tem uma música agitada prá tu dançar, a mesma coisa o *skate*, tu escutar a música, depende do momento que tu escuta a música prá andar de *skate* (Bruno, 2010, p. 3).

Não cabe examinar se a terminologia utilizada por Bruno e Febehco foi empregada adequadamente e, nem tão pouco, se houve uma análise técnica da participação dos elementos musicais, nesse caso, ritmo, intensidade e andamento, nos gêneros citados. O foco de interesse está direcionado ao modo *como* os elementos musicais se tornam efetivos nas ações dos ouvintes. No caso de Bruno, há uma relação direta entre *o que* necessita realizar e *de que forma* sua música portátil pode contribuir. Mesmo sem desejar direcionar o depoimento de Bruno para uma análise técnica de como os elementos se apresentam, estes são identificados, atribuindo uma significação.

Como mencionado, muitos dos jovens escutam as músicas nos seus dispositivos portáteis, concentrando-se no reconhecimento de elementos musicais. A fala de Febehco, quando faz referência à “intensidade” – uma propriedade do som musical –, pode ser relacionada ao que Ross (2007) escreve:

Será que Lenny se deixou empolgar um pouco demais quando chamou aquele

¹⁹² No original: “This is a clear example of activation in which portable music’s rhythmic qualities influence the listener’s physical movement” (WILLIAMS, 2007, p. 105).

¹⁹³ No original: “[...] listeners move to portable music’s rhythm and, aware of the stimulation they receive, sometimes take advantage of it in order to exercise or work more productively” (WILLIAMS, 2007, p. 103).

dó suspenso dos violoncelos de um “choque”, uma “chave inglesa”, uma “punhalada”? Se tocássemos a Eroica para um estudioso do *hip hop* de catorze anos, versado em Eminem e 50 Cent, ele talvez achasse que ela [Sinfonia Eroica] é, na melhor das hipóteses, de uma chatice chocante (ROSS, 2007, p. 23).

Enquanto Ross usa os termos “choque” e “punhalada” para explicar o efeito dado pelos violoncelos ao dó suspenso, Febehco cita a expressão “*punch lines*” para se referir à intensidade:

[...] *punch lines* é o que o nome fala, punch = soco lines = linhas, então já dá pra se ter uma ideia daí, e é quase isso mesmo que quer dizer. Seriam frases de impacto, aquelas que vem quase que como um soco e te fazem prestar atenção nele, versos que te surpreendem, versos de efeito, que tenham um forte valor, geralmente são as “*punch lines*” que ficam espalhadas no *subnick*¹⁹⁴ das pessoas (Febehco, 2010, p. 32).

Chamillionaire é um dos *rappers* mais apreciados por Febehco, tanto ao computador, quanto em seu mp3. São horas de escuta para que se aproprie das características principais da música desse *rapper* americano. Para saber como analisa suas rimas, deixei-o falar sobre os aspectos que mais chamam a atenção na música do *rapper*:

Eu acho ele muito inteligente e utiliza diversos trocadilhos, isso é divertido, e diversas letras dele realmente são o que eu espero ouvir em músicas. Mas, além disso, ele tem uma voz muito boa, muito boa mesmo e ele consegue cantar em qualquer ritmo, consegue mudar facilmente o ritmo conforme a batida, ele realmente domina a batida e da forma que ele quiser, porque ele consegue fazer a levada que ele quiser, a maioria dos *rappers* tem uma levada própria, característica, parece que toda música eles cantam da mesma forma, Chamillionaire não, se ele quiser ele canta uma música só e em mais de uma forma. Ele é um *rapper* completo, eu diria (Febehco, 2010, p. 31).

Assim, é possível enumerar quatro elementos musicais, observados por Febehco, na música e na interpretação de Chamillionaire: elaboração de letras com o uso de trocadilhos; a qualidade de voz; a versatilidade interpretativa para cantar em qualquer ritmo e batida; domínios da batida, levada e de ritmo. No depoimento acima, Febehco aponta para as expectativas que tem sobre música, ao observar a utilização de “diversos trocadilhos”, destacando como um fato “divertido”, além de revelar a inteligência do *rapper*.

Em uma das entrevistas, Febehco começou a explicar sobre os vídeos de Joe Lajoie, outro *rapper* que admira muito. O trecho abaixo é um recorte dessa análise feita por Febehco, para um dos tantos vídeos produzidos por Joe Lajoie¹⁹⁵ em *Pop Song*¹⁹⁶:

¹⁹⁴ *Subnick* são frases usualmente colocadas pelos usuários nas páginas de perfil no MSN e servem como cartão de visitas para quem entra na página de algum usuário. Geralmente são frases curtas que carregam alguma temática. O Google disponibiliza vários *subnicks*, facilitando que os usuários selecionem e coleem em suas páginas de perfil.

¹⁹⁵ Joe Lajoie é canadense, ator, *rapper*, cantor e músico. Apresenta vídeos musicais cômicos na Internet, fazendo sátiras de temas contemporâneos. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=qqXi8WmQ_WM. Acesso em: 12/12/2011.

¹⁹⁶ Esta música apresenta uma versão legendada no *youtube*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=tDmQxjj7QYE>. Acesso em: 05/10/2010.

Febehco diz:

Silvia, vou ir jantar, tá?

Depois volto, daqui uns 20 ou 30 minutos talvez escuta aí, a batida é gostosa, me relaxa.

Olha os elementos do clipe e a letra é simplesmente genial

<http://www.youtube.com/watch?v=tDmQxjj7QYE>

essa é uma critica pras *boyband* mas tem uma que ele faz pra rádio que retrata exatamente o meu jeito de pensar.

sim, esse cara é um gênio haha ele que produz a batida também, se não me engano on Lajoie um comediante canadense.

*Ficou famoso fazendo vídeos no youtube porque o que ele faz é muito engraçado e coisas engraçadas o pessoal passa

adiante é diferente de coisas interessantes Exemplo: Tu recebe um panfleto na rua falando sobre o aquecimento global, o que tu faz? No máximo lê e já era, morre ali.

Mas e se tu ouve uma piada? Tu não vai querer contar pra outra pessoa

*hahahahahaha

isso funciona muito bem no *youtube*

mas que a música é boa, ah isso é!

Febehco diz:

*por isso que fica genial

*Ele consegue fazer uma música boa falando merda prova na prática que o que ele fala é verdade a própria música dele já é uma prova disso se tu nem ouvir o que ele fala, vai ficar escutando a música e cantando junto.

<http://www.youtube.com/watch?v=14xq162f3Hk>

*é exatamente o que eu e o nazari falamos da rádio, só que em forma de música hahahaha.

Sílvia diz:

*é mesmo

Febehco diz:

*hahaha e além de tudo ele canta bem, é um artista genial
beleza

Sílvia diz: *a voz dele é ótima

*não agride o ouvido

Febehco diz:

*sim

Sílvia diz:

*os arranjos são exatamente prá voz dele

Febehco.

fica tudo harmônico *e ele faz músicas desse tipo de qualquer estilo musical tem de *rap* de *rock* de dance e sempre fica bom

ele tem música até criticando o machismo no *rap* mas a crítica dele é diferente,

Sílvia diz:

*tem umas coisinhas cabeludas [nomes obscenos]

Febehco diz:

ele pega o machismo e leva ao extremo pra expor ao ridículo aí fica engraçado mas tem gente que não entende ironia aí fica perdido mesmo

Sílvia diz:

*claro

Febehco diz:

*hahahahaha (Febehco, 2010, p. 25-26).

Durante o depoimento recebi dois *links* de vídeos para que pudesse acompanhar o que era dito sobre Jon Lajoie. Febehco destacava a maneira como o *rapper* pensa a música, quanto: à batida e à letra; aos elementos do *clip*; à crítica feita às rádios e outros temas contemporâneos que Lajoie aborda de uma forma humorada, como é o exemplo do machismo. Febehco destaca que Lajoie não é músico essencialmente de *rap*. Também faz músicas cômicas, irônicas e críticas dentro de outros estilos musicais, como *rock* e *dance*. Em uma das entrevistas com Bruno citei uma frase de Febehco, que dizia:

Há três anos um amigo meu me falou ‘oh meu, olha só, tem um *rapper* novo aí nos EUA que eu ouvi, o som da hora, escuta o som dele, e aí eu escutei’, bah! que loucura, esse cara é muito bom e a partir de então eu virei fã dele, a maioria das 353 músicas do meu mp3 com certeza são dele sabe? [do *rapper*], já tem CD dele (Febehco, 2010, p. 2).

Esse cara é o 50 Cent¹⁹⁷, perguntei:

Febehco: Não, não, não curto o 50 Cent, é o Chamillionaire¹⁹⁸, esse cara, é o mais... sabe, não é tão conhecido assim. O 50 Cent ele é...

Sílvia: muito midiático?

Febehco: Não, não, não é questão de midiático, é o que ele fala na letra mesmo, é só pegar aquela música dele... *Shopping* aí tu vai ver porque eu não gosto dele.

Bruno: é, o cara fala só no [...]

Febehco: ele fala só assim, ‘vamos prá loja de doce, vamos comer pirulito’ [risos] é um bagulho assim...

Bruno: é uma putaria a música, é isso aí (EC, 2010, p. 2).

¹⁹⁷ 50 Cent é nome artístico do Curtis Jackson, nascido em 1975, New York - United States. Sobre este *rapper* norte-americano ver <http://vagalume.uol.com.br/50-cent/> acesso em 08 de abril de 2010.

¹⁹⁸ Sobre este *rapper* norte-americano ver <http://vagalume.uol.com.br/chamillionaire/biografia/>. Acesso em: 08/04/2010.

Quando aprofundei as perguntas referentes aos *rappers* preferidos de Febehco, a intenção era saber como analisavam os *raps* que são armazenados no mp3. No entanto, meu conhecimento foi além do que esperava. Familiarizei-me bem mais com as temáticas dos *raps* de Chamillionaire do que aquelas de 50 Cent. Não tinha sentido falar sobre música e não saber a respeito das críticas relacionadas à música de 50 Cent. As críticas eram direcionadas para as letras que pareciam tomar o campo do pejorativo. Para um apreciador como Febehco, acostumado a escutar Parteum que “joga a essência da música na tua cara” (2010, p. 21), o pejorativo é uma temática pouco valorizada.

Perguntei para Júlia o que havia de especial que chamasse a atenção no Nx Zero e que justificasse o fato de ter baixado e armazenado no mp3: “Ela é meio zen assim, quando eu tô zen eu gosto, eu tinha achado uma [música] do Nx Zero que eu estava gostando agora” (Júlia, 2010, p. 6), e Paola afirmou que “quando acordo com sono” escuta a mesma música.

Destaco dois fatos trazidos por Júlia e Paola, ao citarem a música de Billionaire. Segundo as jovens, esta música estaria mais de acordo com os estados emocionais vividos por elas. Referem-se à música, especialmente, como uma música “meio zen”. Júlia diz que a escuta quando está “zen” (Júlia, 2010, p. 16), já Paola, fala que “quando estou com sono eu escuto ela” (Paola, 2010, p. 16). É comum que os jovens façam esse tipo de referência, uma vez que buscam, em algumas situações, certas compensações de estados emocionais. Nessa direção, Souza e Torres (2009) escrevem sobre as maneiras de escutar dos jovens, destacando o ouvir emocional. As autoras afirmam que “a audição tem uma função de compensar ou poder ajudar a suplementar um outro sentimento, como o de solidão” (p. 53), ou no caso de Júlia, quando se refere ao seu estado emocional “meio zen”. Situação semelhante é vivida por Roberta, quando afirma que “têm dias que tu está mais zen, tu não quer escutar uma coisa agitada, tu quer continuar no teu caminho, mas, nos dias que tu está revoltada não dá prá escutar pagode” (Roberta, 2010, p. 16).

Nesse sentido, as autoras detectam outra maneira de ouvir música, cuja função estaria direcionada a “atuar no sistema vegetativo para provocar relaxamento, se desligar das tensões ou preocupações do dia-a-dia”(sic) (p. 53), situação vivida por Paola, quando escuta determinada música por estar com sono.

A escuta musical que faz com que os jovens se desliguem do mundo, ou, “saiam da casinha”, como muitos deles se referem, são aquelas músicas que os fazem se distanciar da realidade de seus quartos e de seus mundos, independente de gêneros musicais.

Acho que tem a música certa, a música tem que... eu busco músicas de conteúdo envolvente entendeu? Tu vai escutando a música do vocalista no caso, da pessoa que está cantando, que está falando, daí tu vai escutando, vai viajando no que ela está falando, na frase, numa ideia que ele tá mandando entendeu? Bota aquilo, fecha o olho e fica viajando naquilo, às vezes tu até idealiza um *clip* na tua cabeça da música que tu tá escutando. Então assim óh! Tu vai te envolvendo, envolvendo (Febehco, 2010, p. 4).

6.1.3 Porque escutar música alta?

eu não gosto de ouvir nada muito alto (Luiza, 2010, p.5).

Em relação aos hábitos de escuta, entre os jovens participantes, surgiu o tema sobre o volume excessivamente alto, a partir de meu interesse em saber o porquê de tal comportamento – apreciar música dessa maneira. Porém percebi que, para eles, alguns gêneros só podem ser apreciados em um volume elevado, porque têm uma relação direta com o corpo, por exemplo, escutar música alta para sentir as vibrações no corpo (SOUZA, 2011). Luiza falou que a música eletrônica é um gênero musical próprio para escutar em volume alto. Por que alguns gêneros devem ser ouvidos dessa forma? Luiza esclarece o que percebe:

Tem que ouvir alto. Porque se tu ouvir ela [a música] baixinha, não vai fazer diferença, porque ela vai ser uma música normal, tem que ouvir alto porque tu tem que ouvir tum tim tum tim tum [bate com os dedos na mesa fazendo a marcação do pulso] e tu só ouve isso quando ela está muito alto. Aí tu ouve cada batida, cada hora que o DJ vira os negocinhos [os botões da mesa] dele lá, senão tu não escuta (Luiza, 2010, p. 5).

Luiza expressa algumas razões que possam levar as pessoas a escutarem a música eletrônica, com volume alto, nos fones de ouvido. Para ela, é uma música que demanda outro tipo de escuta. Cada música exerce no ouvinte uma atitude diferenciada e, para Luiza, é só escutando dessa maneira que a música eletrônica pode ser sentida. De certa forma, Luiza define este gênero musical, a partir das sensações físicas que causa nas pessoas, ou seja, tem que balançar, acompanhar e mexer o corpo de qualquer jeito:

A música eletrônica é assim, tu não consegue, é impossível, se tu for numa balada com música eletrônica, se tu ver alguém sentado, tu vai ver que a pessoa está fazendo um movimento, tu não consegue ficar parada, porque tu vai acompanhar com a cabeça, tu vai bater com a mão, tu vai bater com o pé, tu vai acompanhar, é uma coisa... bate dentro de ti, é impressionante, impressionante! (Luiza, 2010, p. 12).

Luiza, particularmente, escuta qualquer música em volume baixo, porque sente zumbido nos ouvidos, ao escutar música em volume alto. Porém observa que muitos de seus amigos escutam música em um volume demasiadamente alto. Muitas vezes precisou chamar a atenção dos colegas, alertando para os danos provocados para o sistema auditivo. Luiza armazena música eletrônica no computador e no mp3, mas não escuta de maneira imprópria, ou seja, com volume alto. Aprecia a sua música *house*:

[...] eu tenho *house* [gênero musical] que é um tipo de música eletrônica, eu escuto baixo, no ônibus geralmente eu levanto o volume porque tem muito barulho nele, mas, se estou caminhando na rua normalmente é naquele volume mais baixinho. Eu não gosto de ouvir música alta no fone, me dá agonia, me dá dor de cabeça, me dá tudo ao mesmo tempo (Luiza, 2010, p. 11).

Dentro de transporte público, ela afirma que escuta música com volume baixo e garante que a pessoa que está ao seu lado não escuta nada de sua música. Quando seus amigos estão com fone “dá prá ouvir, horrível, “ela manda” abaixar o volume” (Luiza, 2010, p. 11). Na sala de aula, Luiza observa que os meninos não escutam dessa forma. Mencionou ainda, outra situação em que ela precisou solicitar que baixasse o volume:

A gente estava numa casa de praia e daí a gente estava assistindo um filme, e o meu amigo estava deitado ouvindo fone, estava muito alto, e eu não estava conseguindo prestar atenção no filme por causa da música que estava tocando, daí eu fui lá, eu baixeí, e disse assim, “tu vai ouvir assim”, ou sai daqui”, porque é muito alto, não faz bem, aí eu digo, “abaixa o volume, não faz bem”, “tu não é minha mãe!” [disse o amigo] tá, então tá (Luiza, 2010, p. 11).

Comentei com Luiza, que eu havia lido uma matéria em um jornal de São Paulo¹⁹⁹, em que um rapaz admitia que a música alta, não é hábito das meninas e que escutar música em volume alto, está mais relacionado aos rapazes. Luiza percebe esta situação entre as amigas e os garotos de suas relações. Confirma ser mais comum música alta entre os meninos, principalmente, a eletrônica: “é própria para ouvir alto, por isso que eles [os meninos] escutam alto, música eletrônica é” (Luiza, 2010, p. 12).

O uso dos dispositivos portáteis apresentam aspectos contraditórios que, segundo Bull (2000), marcariam a dialética da escuta portátil. De um lado, encontram-se os jovens que escutam música para se afastarem da solidão, preenchendo o isolamento com a companhia dos aparelhos tocadores de música. De outro, estão os jovens que evitam a interação social com o uso de fone de ouvidos, mas criam, ao mesmo tempo, situações de compartilhamento do repertório de sua preferência.

6.2 COMPARTILHAR O QUE OUVI

O compartilhamento de músicas, através do mp3, é uma prática comum entre os jovens entrevistados. Em primeiro lugar, é preciso considerar o compartilhamento como um espaço socializador, que se estabelece a partir dos interesses musicais comuns entre os jovens e da necessidade que estes têm de mostrar o que apreciam.

É preciso entender também, que aquilo que move o compartilhamento, ou seja, as trocas, os diálogos e conhecimentos, faz parte do que Nanni (2000, p. 123) define como sendo uma “forma de vida” musical. Dentro dessa expressão, o autor reserva espaço para se referir “à música, aos músicos, aos teatros, aos discos, etc...” e menciona: “os conhecimentos que a pessoa absorve sem uma instrução explícita são muitos (e frequentemente subvalorizados)”.

¹⁹⁹ CALDERARI, Juliana. Ouvir música alta pelo celular vira moda e incomoda. Folha de São Paulo. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/folha/informatica/ult124u500909.shtml> 09/02/2009.

O autor destaca o mérito de Gino Stefani, ao apontar para os conhecimentos que nascem sem interferência didática, mas com procedimentos de ensino-aprendizagem explícitos.

A socialização musical, que ocorre através das músicas da mídia, tem sido amplamente discutida por autores como Nanni (2000), ao propor reflexões que contribuam com os educadores musicais, a fim de que possam dialogar com as chamadas músicas populares dos alunos, no espaço escolar. Devido à forte presença da “música de massa”, no âmbito escolar, se faz necessário problematizar sobre a possível “convivência no ambiente escolar”, desse repertório.

Nos anos oitenta, do século passado, na Itália, Nanni (2000) realizou um *survey* com o objetivo de desvendar os “gostos”, opiniões e “reações emocionais” de estudantes de ensino médio. Essa enquete teve o propósito de dar subsídio aos educadores musicais, para que pudessem dialogar com seus alunos sobre a música popular.

Para Nanni (2000), uma criança, que, mesmo sem obter uma intervenção didática, já é capaz de “elaborar” seus conhecimentos, incluindo os musicais, passa a ter um “Saber Musical Possível, como parte de um conjunto de expectativas/conhecimentos que, em níveis não muito diferentes, todos os cidadãos da nossa sociedade têm acesso simplesmente vivendo, comunicando, observando” (p. 124). Segundo Nanni (2000), o Saber Musical Possível está dividido em três níveis:

1. Saber de referência: O que é música? Quem é o musicista? Quem se tornará um músico? etc.
2. Saber de orientação: O que é uma peça musical? Que tipo de sentido posso esperar escutando uma peça musical? O que é gênero (um estilo, uma forma, etc.) musical? O que posso esperar de um gênero (estilo, forma,...) musical?
3. Saber do objeto: O que me diz, que efeito exerce sobre mim, que sentido tem esta peça musical?

Os diálogos que ocorrem entre os estudantes a respeito de música, as interlocuções com o seus repertórios e os conhecimentos absorvidos, empiricamente, geram novos saberes. Assim, o jovem, buscando a representação de si mesmo e sentindo a necessidade de fazer parte de uma coletividade, fortalece a presença da música na mídia dos dispositivos portáteis que circulam na escola.

O compartilhamento do repertório se estabelece de duas maneiras entre os jovens: pela Internet e, essencialmente, pela tecnologia *bluetooth*, presente na maioria dos dispositivos portáteis. As pessoas com quem compartilham, geralmente são amigos, colegas da escola e familiares. No entanto, indaga-se sobre o real conhecimento musical que possa ser adquirido, enquanto acontece o compartilhamento.

O que favorece este compartilhamento são as características técnicas apresentadas pelos aparelhos celulares mais atuais. Com um áudio mais avançado e repleto de tecnologias, as músicas não ficam encapsuladas para apenas um ouvinte, aquele que está com os fones de ouvido. Com um único comando, é possível que todos que estão à volta possam escutar a música que está sendo executada.

6.2.1 Compartilhar a *playlist* com o irmão

Conversando com Paola para saber a vantagem de ter uma *playlist* tão variada em gêneros musicais, surpreendeu-me ouvi-la dizer que coloca música que seu irmão também gosta de escutar. Apesar de já ter sido comentado esse depoimento no capítulo 5.2.2, aqui aparece em destaque o compartilhamento das músicas em relação ao gosto de cada um, como também a rejeição a outras. Paola mostra como compartilha seu celular²⁰⁰ com o irmão:

[...] eu ligo ele [o celular] e daí o meu irmão começa assim “ah que música tu tá ouvindo”, “tal” aí ele quer ouvir comigo, aí eu tiro o fone, boto no amplificador, e... pelo amplificador ele começa a dizer assim, “ah essa eu não curto muito, troca, aí ele vai lá e escolhe uma música, aí ele escolhe outra e eu “tá essa eu curto”, e ele também, aí fica a gente ouvindo a mesma música, daí daqui a pouco eu canso de ouvir e ele ainda quer ouvir, aí eu dou o meu celular prá ele e ele fica ouvindo, só que daí eu boto algumas músicas do gosto dele no meu aparelho prá ele ouvir (Paola, 2010, p. 5).

No caso de Paola, o seu celular se transformou num tocador de música, indo além, de apenas “proporcionar a comunicação entre pessoas” [...], destacado por Bozzetto (2008), como um “ícone da convergência digital” (p. 61). Assim, a citada convergência reúne uma série de aplicativos, como câmera de vídeo, fotos, tecnologias para transmissão imediata de arquivos musicais – o *bluetooth*, jogos e rádio. Com isso, Bozzetto (2008) afirma que os: “aparelhos de celulares se tornaram múltiplos [...]”, pelas possibilidades de execução no formato mp3 (p. 62). Pela perspectiva da convergência digital estes aparelhos participam na vida musical cotidiana de jovens. Assim, as músicas armazenadas no mp3 do celular de Paola podem ser apreciadas pela família e amigos próximos. Com isso, o celular passa a pertencer a um grupo de pessoas que apreciam e gostam das mesmas músicas e gêneros musicais, havendo uma “convergência” de interesses comuns, como por exemplo, o *rock* e a música eletrônica. O mp3 de Paola é abastecido, também, com as músicas dos seus amigos. Ela detalha essa prática no ambiente escolar:

[...] até na escola, acabou a aula, troca de períodos, a gente coloca uma música e se as pessoas que não gostam de ouvir eletrônica, mas gostam de ouvir Strike comigo, vou lá [no mp3 do celular] e boto Strike, uma música que elas curtem, o meu celular não é só prá mim, é prá elas [as pessoas] ouvirem também (Paola, 2010, p. 5).

Os espaços escolares são transformados em ambientes musicais socializadores e altamente democráticos, uma vez que viabilizam o trânsito para expandir todos os gostos musicais. Ao contrário de ser um espaço individualizado para a escuta, o mp3 de Paola torna-se um instrumento para escuta coletiva.

²⁰⁰ Algumas marcas de celulares vêm com o aplicativo mp3 incorporado.

Os jovens que entrevistei comentaram que no ambiente escolar é normal compartilharem e ouvirem as músicas nos fones de ouvido, principalmente no recreio e durante as aulas, sempre com a permissão de algum professor. Fernanda, certa vez, contou que no meio da aula, uma professora permitiu que a turma escutasse música com fones por uns cinco minutos: “daí a gente começa a escutar música, a conversar, daí eu acho legal, no grupo ou no recreio, aí gente liga e fica escutando” (Fernanda, 2010, p. 3).

Perguntei a Fernanda se realizava com certa frequência o compartilhamento de músicas. Afirmou que havia enviado por *bluetooth* algumas músicas para uma colega, mas não era comum acontecer essa troca de músicas, pelo fato de ser antigo o modelo de seu celular e não possuía a tecnologia *bluetooth*. Mesmo tendo adquirido um mp4 com essa tecnologia, não foi possível o intercâmbio de músicas com a colega, pois os *bluetooths* não estavam se reconhecendo.

Fernanda seleciona a maioria das músicas de sua *playlist*, quase sem nenhuma participação de colegas e amigas, mas admitiu que “uma ou duas [músicas] uma colega colocou no celular dela, escutei achei legal e coloquei no meu celular” (Fernanda, 2010, p. 2). Na época das entrevistas, geralmente, Fernanda escutava e selecionava suas músicas isoladamente, sem muito compartilhamento com as colegas.

6.2.2 Os jovens mostram suas músicas para os pais

Certa vez, conversando com uma professora de ensino fundamental da Rede Municipal de Ensino de Porto Alegre/RS, ela teve curiosidade em saber se os jovens, em geral, escondem suas músicas dos pais. Naquele momento, não soube responder, uma vez que eu ainda não tinha nenhum dado empírico. Lembrei-me de fazer esta pergunta para alguns dos meus entrevistados. Febehco me respondeu durante uma troca de mensagem por *MSN*:

Vou responder por mim, aqui em casa todos conhecem o tipo de música que eu escuto, até porque às vezes ponho meu volume alto e eles acabam sendo “obrigados” a ouvir... outro motivo é que compartilhamos alguns gostos musicais, não 100%, mas tem sim uma parcela de músicas que agradam a mim e aos meus pais, especialmente as músicas mais antigas e o terceiro motivo é que pra mim, as músicas que eu escuto são parte de mim, e esconder isso, seria ter vergonha das músicas que escuto, ou ter vergonha de alguns traços da minha personalidade. O que deve ocorrer sobre esse assunto de esconder, é quando a menina escuta aqueles funks chamados proibidões, que é putaria de cabo a rabo, aí acho que elas escondem mesmo dos pais por questão de não causar constrangimento, até porque muita gente tem vergonha de tratar sobre sexualidade com seus pais, acho que aí pode sim ocorrer esse tipo de caso (Febehco, 2010, p. 12).

As músicas que Febehco escuta funcionam, mais ou menos, como interlocutoras entre ele, seus pais e seus amigos. É como se as músicas adotassem o papel de comunicar ou mostrar quem ele é para os outros. Porém, no caso de menina, Febehco acredita ser possível que tenha “vergonha em mostrar pros pais que ela [a menina] é sexualmente ativa, ou, que já ouve falar

e fala sobre isso, muitos pais só descobrem que a filha não é mais virgem quando ela aparece grávida”. Na sua opinião: “essa questão cultural pode influenciar também nesse uso de mp3 como uma forma de ouvir [músicas] sem os pais saberem” (Febehco, 2010, p. 15).

A escuta portátil e o uso dos fones de ouvido, nesse caso, se constituem em espaços privados, nos quais os jovens se estabelecem para apreciar as músicas que estão numa relação direta com seus momentos íntimos. Como disse Febehco: “provavelmente vão escutar elas [as músicas] apenas no mp3, na rua, no colégio com o celular e etc...” (Febehco, 2010, p. 12). Febehco acredita que as meninas que não mostram suas músicas estão escondendo a fase de vida “sexualmente ativa”. Ao esconderem as músicas, as jovens estão ocultando a mudança para outra fase da vida.

O mp3, por armazenar músicas que podem ser apreciadas unicamente pelo seu próprio ouvinte, favorece, de certa forma, o jovem que quer esconder dos demais as músicas que possam revelar a fase que está vivendo.

Febehco e eu, em uma troca de mensagem, conversávamos a respeito de os jovens mostrarem suas *playlists* para os pais. Ele apresentou sua versão sobre o assunto, pois o foco da troca de mensagem era a qualidade das letras das músicas do gênero *funk*. Na sua opinião, “querendo ou não, muitos *funks* tiram toda a inocência de uma pessoa”, e conta:

Esses dias uma amiga minha me mostrou um *funk* completamente sujo, vou me desculpar pelos termos, mas vou te falar um pedaço da letra, peço desculpas antecipadamente, mas isso muita gente escuta: “Na arte do sexo, pode crer eu esculacho, faço tudo que ele gosta e ainda dou meu cu de cabeça pra baixo”. Isso é o refrão de uma música, cantada por uma funkeira, agora imagina o estrago que isso pode causar na cabeça de uma criança, porque querendo ou não, quando a gente é criança, o “cantor” é uma pessoa famosa, é uma influência (Febehco, 2010, p. 1).

Febehco se referia a sua irmã que, na época das entrevistas, estava com dez anos. Ele trata, nessa citação, de outros temas que podem ser ampliados em outras investigações e que sintetizo: a) a noção de infância, b) um “cantor” como alguém influente, c) o uso do refrão para propagar alguns conteúdos considerados sexistas.

O fone de ouvido seria um espaço que serve para encapsular temas que crianças e jovens começam a se apropriar. Temas que, provavelmente, não são abordados pelos pais e, talvez seja essa a razão de os jovens construírem um espaço privado, onde somente eles, como ouvintes, tenham acesso. O fone de ouvido seria um ambiente próprio para encapsular temas que crianças e jovens começam a buscar para si, tentando construir outros significados.

6.2.3 Música com os colegas e amigos

O fato de a música ter se tornado portátil, podendo o ouvinte levá-la para todos os lugares, favorece o compartilhamento: “ele pode compartilhar com mais pessoas, é o boca a

boca, não adianta, a música fica boa por causa do boca a boca, porque quando uma pessoa gosta ela vai falar para outra pessoa, ‘olha essa música aí’” (Luiza, 2010, p. 18).

Febehco tem a mesma opinião de Luiza, quanto às facilidades de compartilhar as músicas, pelo fato de ser portátil: “ela [a música] não é uma coisa que só tu vai escutar, tu pode dividir com outras pessoas, ‘pega o fone aí, vamos escutar junto’”. Febehco desenvolve essa prática: “Eu tô escutando aqui, sai esse som, mostro pras pessoas, eu estou, por exemplo, na questão do celular, tu está ali escutando, daí um colega: ‘Bah que música tu está escutando? Ah legal! Me passa pelo *bluetooth*’, o *bluetooth* é uma coisa estranha, é uma coisa muito boa isso, uma das melhores coisas que inventaram foi esse negócio de *bluetooth*” (Febehco, 2010, p. 7).

O compartilhamento de músicas entre colegas e amigos, através do *bluetooth*, é citado pelos jovens como um ponto positivo da música portátil. Na maioria das vezes, isso acontece no recreio da escola. Com frequência músicas são apresentadas por colegas e, se caem no gosto, são adicionadas à *playlist*. Luiza cita alguns artistas que são compartilhados com seus amigos: “Armin Van Buuren, Kaskade, Soulja Boy, Katy Perry, essas são as músicas que eu e os meus amigos mais ouvimos” (Luiza, 2010, p. 1). Luiza admite ser habitual encontrar uma “música legal” e enviar “não só por *bluetooth* ou por computador”. Nos momentos em que estão juntos, “normalmente a gente fala da letra, meu! tu viu que legal a letra daquela música? fala disso, fala daquilo” (Luiza, 2010, p. 10). Entre Luiza e seus amigos, a batida não era muito destacada. No centro das conversas, a letra é que sobressaía, quando comentavam o “que gostou, que não gostou, se achou que era brega, se achou que não era, mas só assim, não fala nada mais que isso” (Luiza, 2010, p. 10).

O “boca a boca” tecnológico, promovido pela tecnologia *bluetooth*, é um aspecto que facilita o compartilhamento e divulgação de novas músicas lançadas. Diariamente, os jovens entrevistados se veem envolvidos num intercâmbio musical. Uma das vantagens do compartilhamento é a possibilidade de conhecer uma música ou um artista que nunca se ouviu falar. Foi dessa maneira que Febehco foi apresentado ao *rapper* norte-americano, Chamillionaire:

[...] a maioria das músicas que eu escuto hoje foram meus amigos que me apresentaram. Há uns três anos, um amigo meu me falou: ‘óh, olha só tem um *rapper* novo aí nos EUA que eu estava ouvindo, escuta o som dele’. E eu escutei assim óh: ‘bah que loucura, esse cara é muito bom sabe’, e a partir de então eu virei fã dele, a maioria das 353 músicas de meu mp3 com certeza são dele [do Chamillionaire] (Febehco, 2010, p. 19).

Desse modo, Febehco se aproxima de um artista que estava, até então, fora de seu contexto musical. Conheceu o CD do cantor e também alguns artistas nacionais. Foi apresentado a esse novo contexto através do “compartilhamento da música portátil” e “pelo compartilhamento da música na Internet”. Segundo Febehco, o relacionamento pela Internet “ocorre de forma totalmente aberta”, diferente do compartilhamento portátil:

O [compartilhamento] portátil tu vai ter o compartilhamento com pessoas que tu conhece, e isso é bom, porque se tu é amigo daquela pessoa tu tem o mesmo gosto daquela pessoa, até um ponto, não é assim o mesmo gosto, mas se é

amigo é porque se identifica com alguma coisa, porque a música que um gosta o outro vai gostar também. Daí por isso que dá certo esse compartilhamento de música portátil (Febehco, 2010, p. 9).

O compartilhamento de música, com as pessoas mais próximas do ouvinte, promoveria uma interação e, entre as pessoas do mesmo círculo social, promoveria uma aproximação por afinidade musical. No entanto, entre as pessoas do mesmo círculo social, não necessariamente ocorre aproximação pelo mesmo gosto, podendo haver outro elemento que as aproxime. Assim, um ouvinte pode ter algum gênero musical em sua *playlist* portátil que não seja compatível com o gosto de algum amigo, mas poderá ter uma ou outra música desse gênero que venha a agradar ao amigo.

Luiza também acredita que pessoas de mesmo gosto musical podem compartilhar os mesmo artistas e músicas. Ela traz o exemplo de Marisa Monte, uma cantora com participação ativa em sua *playlist* portátil: “prá mim ela é maravilhosa, se alguém vier e me disser, ‘ah, é maravilhosa’ por exemplo, se uma pessoa tem mais ou menos o mesmo gosto musical que eu, ela vai ouvir Marisa Monte, ela vai gostar também, entendeu? Isso é compartilhamento, com certeza” (Luiza, 2010, p. 18). Luiza se refere ao compartilhamento que é quase como dizer que alguém gosta de Marisa Monte tanto quanto ela. O compartilhamento não se refere diretamente ao troca-troca musical no depoimento de Luiza.

Febehco construiu um círculo de amigos dentro do *rap*, que viabiliza o acesso a músicas e artistas. Foi através de um amigo que Febehco conheceu o *rapper* Chamillionaire. A partir de uma única música, apresentada na ocasião, outras posteriormente foram pesquisadas e adicionadas, além de conhecer um contexto maior de *rappers* e a história de bandas:

Febehco: Um amigo meu me mostrou a música dele *Ridin*²⁰¹, em 2006 isso, que é a mais famosa dele e muitas pessoas só conhecem essa música, aí eu gostei da música e fui pesquisar outras dele, e achei milhões de outras músicas bem melhores, *Here I Am*²⁰²...

Outra música foda que eu sempre escuto que tem no meu mp3 que eu botei no Edgar, é *That's Gangsta*²⁰³ do Bun B, o Bun B é outro que bota um peso em todo som que ele faz, curto muito

Sílvia: Peso é alguma coisa muito pensante? Algo de conteúdo?

Febehco: Peso é marcado mais pela presença, pela força da voz, por te fazer sentir mesmo o som, da pra ver que ele é verdadeiro e convicto em cada verso. Tem um som do Bun B que eu cheguei a me arrepiar quando escutei. Ele é integrante da Underground Kingz, que é como se fosse uma “família” lá, uma Crew, ou uma banca, em português. E era só ele e o Pimp C²⁰⁴ na real mesmo, mas essa dupla era a dupla mais respeitada do Texas, aí o Pimp C

²⁰¹ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=CtwJvgPJ9xw>. Acesso em: 15/05/2012.

²⁰² Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/hans-zimmer/here-i-am.html>

²⁰³ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=WWKD-OFjprM>. Acesso em: 15/05/2012.

²⁰⁴ Pimp C surgiu no movimento *hip hop* juntamente com Bun B, na década de noventa. Pimp C teve passagem pela prisão. Faleceu aos 33 anos e, segundo investigações da polícia, a causa morte é atribuída a uma overdose.

morreu e logo depois ele lançou um som, pra mostrar que não ia parar. Deu pra sentir o sentimento dele, no clipe ele tava visivelmente abatido, mas tava lá, achei isso muito da hora. Pera aí, vou te mostrar um trecho da música aqui, Chamillionaire também era muito amigo do Pimp C e do Bun B também

Sílvia: qual é esta?

Febehco: You're Everything é do Bun B.

Assim, Febehco e eu apreciamos a mesma música. Nesta troca de mensagem foi incisiva a análise sobre o “peso” que o cantor atribui à interpretação dos versos e com a voz.

6.2.4 Do compartilhamento à apreciação ou aprendizagem

Fiz algumas perguntas a Febehco sobre compartilhamento de músicas na cultura juvenil. Solicitei que falasse pelo viés de um jovem. a) De que forma os jovens estão interagindo, ou não, entre si através da música? b) Os jovens guardam a música para si ou expandem seu território?

Eu acho que hoje o que mais vem se falando pelos jovens é: “escuta aí oh!”. O cara está escutando... está ouvindo uma música na internet, acha legal, acha engraçado, vai vê o amigo dele: “pô, escuta aí”, a maioria dos jovens: “pô, tu já escutou aquela música? ... sabe... “escuta aí, escuta aí... os fones ... escuta aí... a maioria das pessoas divulga, que não mostra a música que está escutando realmente é uma pessoa que tenha vergonha do que está escutando... mas por isso que as músicas hoje em dia são facilmente divulgadas, porque eu escuto a música, eu gosto, e eu não vou terminar o ciclo dela em mim, eu vou mostrar prá outra pessoa, “olha, eu curti essa música”, talvez um amigo meu que tenha o mesmo gosto que eu, prá uma pessoa que eu sei que não gosta eu não mostro, daí vai mostrando, o boca a boca sempre existiu, só que hoje em dia existe o boca a boca da música (Febehco, 2010, p. 5).

E continua:

[...] o boca a boca da música só é válido com mp3, sem mp3, ‘ôh meu, escuta aquela música lá’, sem mp3 o cara chega na casa e já esqueceu a música que falei entendeu. Se eu mostrar e aprender a música na hora, ele vai ficar com a música na cabeça e vai ficar pensando naquela música, vai chegar em casa, vai buscar aquela música (Febehco, 2010, p. 2).

Com o mp3, a escuta não se encerra em si mesma. Existe uma diferença entre apenas falar sobre uma música e escutar a música selecionada, apresentando a outros. Assim, o mp3 facilita, pela instantaneidade, o acesso a alguma música desconhecida e contribui para a memorização da música. O passo seguinte, à apreciação inicial, seria a busca de informações complementares sobre a música que foi compartilhada. Para Bruno, há diferença entre falar sobre uma música e apreciá-la: “se tu só falar na música a pessoa, ‘ah, tá’, nem vai dar muita bola, mas, se a pessoa escutar, vai curtir ‘bah, curti esse som’, não curti” (Bruno, 2010, p. 3).

As referências ou opiniões sobre uma música só podem ser construídas a partir das vivências de apreciação, desenvolvidas por cada ouvinte, ou seja, o ouvinte depende da escuta para emitir sua opinião.

Quando um ouvinte “curte o som”, como diria Bruno, pode enumerar os elementos musicais que emergem de sua apreciação, em vez de ouvir as referências de alguém que relata sobre a música.

Questão importante diz respeito à forma como a tecnologia do formato mp3 colaborou no contexto da apreciação musical como um todo, e, mais especialmente, quando se mostra como peça-chave para a apresentação de músicas que um ouvinte faz para outro ouvinte. Para essa questão, Luiza destacou pontos positivos e outros negativos dessa tecnologia. Como positivo, exemplifica um aspecto: “se eu chegar prá uma pessoa que não escuta: ‘tu conhece aquela música do Cansei de ser sexy?’²⁰⁵ ‘*Isso faz mal com leite*’²⁰⁶? Essa pessoa não conhece: ‘o que é isso?’ Porque não conhece, com o mp4 é bom isso” (Luiza, 2010, p. 18).

Neste exemplo, fica claro que Luiza tem um acesso rápido a alguma música ou banda desconhecida, porque o mp3 disponibilizou na hora. Um aspecto ruim é quando “tem uma banda que tu gosta muito, e aí depois ela [a música] vira modinha”, e exemplifica:

O Nx Zero era uma banda que ninguém conhecia e virou modinha, agora todo mundo conhece, agora tem uma banda no Rio Grande do Sul, Bidê ou Balde, é muito boa e eu gosto, quase ninguém conhece, eu tento não divulgar, porque a hora que todo mundo começar a ouvir vira modinha, eles não ficam mais tão bons, aí perde a graça, aí tu não tem mais vontade de ouvir, eu não gosto de ouvir mais Nx Zero, eu não escuto mais, porque é modinha, todo mundo gosta, na hora que cansar de Nx Zero cansou da música (Luiza, 2010, p. 18).

Na análise que Luiza faz sobre o papel do mp3, no compartilhamento de músicas, bandas e artistas fica explícito que o mp3 contribui para a banalização do trabalho dos artistas, definido por Luiza como “modinha”. Inclusive ela cita a situação da banda de *rock* nacional Nx Zero, que há algum tempo, era desconhecida da grande maioria de apreciadores de *rock*. Com a facilidade da transmissão de arquivos musicais, a banda passa a integrar uma boa parcela de *playlist* de jovens²⁰⁷.

Não se pode atribuir unicamente ao mp3 o fato de que as bandas e artistas se tornem conhecidos. Grande parte da visibilidade dos artistas é determinada, também, por um trabalho de divulgação das gravadoras aos seus artistas. A “modinha”, a que Luiza se refere, poderia ser traduzida como a massificação das músicas que são tocadas nos meios de comunicação. O mp3 poderia ser considerado um meio que contribui para a massificação de músicas e artistas.

²⁰⁵ Banda que mistura os gêneros: *indie rock*, *pop-rock*, *rock* eletrônico. Nasceu em São Paulo em 2003. É uma banda com reconhecimento internacional com shows pelos Estados Unidos, Amsterdã e Londres. Conhecida pela sigla CSS. Para saber mais sobre esta banda: <http://search.folha.com.br/search?q=cansei%20de%20ser%20sexy&site=online>. Acesso em: 28/04/2012. Para assistir alguns vídeos da banda: <http://www.vagalume.com.br/my/gaymeover/10457/>. Acesso em: 28/04/2012.

²⁰⁶ Apesar de esta música ter sido citada, não foi encontrada na discografia da banda Cansei de ser sexy.

²⁰⁷ Neste capítulo temos um exemplo claro, quando Júlia se diz admiradora de Nx Zero.

Luiza traz o exemplo de Marisa Monte, sua cantora preferida e a banda gaúcha Bidê ou Balde: “Marisa Monte não é modinha, Bidê ou Balde também não, depois eu boto ali prá ti escutar o Bidê ou Balde, eu tenho no meu mp3, eu acho que eu tenho, eu gosto de música boa que não é modinha, que não é o que todo mundo gosta, que são pessoas que têm bom gosto musical prá ouvir” (Luiza, 2010, p. 18).

A análise de Luiza aponta para dois aspectos. Primeiramente, ela evita apreciar músicas que estão na moda, desenvolvendo um repertório de “bom gosto musical”. Segundo, o seu depoimento parece sinalizar para o fato de que para a música “boa” existem pessoas que sabem apreciá-la, pois independe de gerações. Trago aqui, para complementar o depoimento de Luiza, dois fatos que vivenciei nos anos de 2010 e 2011.

Moro em Porto Alegre, nas proximidades do Estádio Gigante da Beira-Rio²⁰⁸, a cerca de duzentos metros. Anualmente acontecem dezenas de shows musicais no estádio. Dos jardins do meu edifício tenho uma vista privilegiada do público que frequenta os espetáculos musicais. Em 2010 e 2011, estiverem em Porto Alegre fazendo shows, Paul McCartney²⁰⁹ e Roger Waters²¹⁰. O público que passava caminhando em direção ao estádio era formado de crianças, adolescentes, adultos e adultos da chamada terceira idade. Admirei-me com a presença de um público tão diversificado em idades, considerando esses dois músicos. Isso mostra que a música desses artistas tem apreciadores de todas as gerações, podendo ser considerada de forma atemporal.

A música “boa” referida por Luiza, não necessariamente vive da “modinha”, tanto que ela faz referência à Marisa Monte e Bidê ou Balde, como eu faço referência a Paul McCartney e Roger Waters, músicos apreciados por décadas. Mas ela não se interessa só pelas músicas que todos conhecem:

Têm coisas que são chatas, tem música que só tu conhece e que não é todo mundo que conhece, têm bandas que não é todo mundo que conhece, por exemplo, eu gosto de uma banda que se chama Cansei de ser sexy, eles são brasileiros, mas a maioria das músicas que eles cantam são em inglês, eles que escrevem as músicas, eles escrevem em inglês, eles são muito bons, a maioria do pessoal que eles conhecem são *emo*, são *indie*, pessoal que escuta música diferente e eu escuto (Luiza, 2010, p. 18).

Júlia descreve a participação do mp3 no processo de escuta e aprendizagem destacando, porém, a repetição da escuta: “Acho que ajuda, a gente fica ouvindo várias vezes, aí ouve duas vezes e na terceira já sabe a hora de começar a cantar, qual é o refrão, qual é a batida, o ritmo” (Júlia, 2010, p. 43). Ela afirma que decora com facilidade as músicas que aprecia diariamente, assimilando a letra,

²⁰⁸ Gigante da Beira-Rio é nome popular do Estádio Pinheiro Borba do Sport Club Internacional. O nome Gigante da Beira-Rio surgiu pelo fato de que o estádio está localizado às margens do rio Guaíba, atualmente denominado de lago Guaíba.

²⁰⁹ Paul McCartney foi baixista e vocalista da banda de *rock* britânica The Beatles formada em 1960. Paul lançou-se na carreira solo após a dissolução da banda em 1970.

²¹⁰ Roger Waters foi um dos fundadores da banda *rock* progressivo Pink Floyd, atuando como baixista e co-vocalista. O *rock* progressivo surgiu na Inglaterra, no final dos anos sessenta, mas foi nos anos setenta que alcançou popularidade.

o ritmo, as entradas de voz e a parte instrumental. Sua interação com as músicas, em especial, do Nx Zero²¹¹ vai depender do local onde estiver: “se dá prá interagir, se dá prá cantar, fazer alguma coisa a gente canta, mas quando tá no meio de muita gente, num lugar silencioso eu me seguro um pouco [risos], mexo o pé só, alguma coisa assim” (Júlia, 2010, p. 20).

6.2.5 *Alerta* – música compartilhada durante uma entrevista

A música *Alerta* é um *rap*, de autoria de Bruno e Febehco e está disponível no *site youtube*²¹². Esta música me foi apresentada, durante uma entrevista, em que realizei a primeira apreciação. No mesmo momento tive interesse em tê-la no meu mp3. Elogiei o trabalho dos meninos, e, na ocasião, introduzi o assunto sobre compartilhamento de músicas. A tarefa de falar sobre o compartilhamento tem mais sentido quando o exercitamos. Assim, o *rap Alerta Vermelho* saiu do mp3 de Febehco direto para o meu mp3. O compartilhamento precisava ser praticado dessa forma, ou seja, escutar, armazenar. Assim, saí da entrevista tendo me apropriado de toda a música dos meninos, criando uma lista de reprodução com as músicas importantes do mp3 de Febehco e que eu também gostaria de tê-las armazenadas. Recebi de Febehco uma confirmação de meu pedido: “com certeza [risos constrangidos] é uma honra” (Febehco, 2010, p. 49).

Era importante receber, de primeira mão, uma música dos meninos. Comuniquei a eles que não iria divulgar essa música através de minha tese. Enquanto Febehco realizava a transferência da música para meu mp3, eles colocaram para tocar uma batida de outra música e cantavam para mim: “prá passar [a música] eu vou ter que conectar o mp3 aqui, mas se quiser nós podemos aproveitar já que estamos no andar da carruagem e botar a batida lá [no PC] da nossa música e cantar a música que a gente escreveu, batida boa mesmo”, quando o Bruno mandou a música ele tava na gringa [Estados Unidos] (Febehco, 2010, p. 49).

6.2.6 Repertório compatível ou não com o dos colegas

Em uma entrevista coletiva, com Júlia, Paola e Roberta, falávamos sobre compatibilidade de repertório musical entre elas. Percebi que em muitos momentos as meninas não tinham repertório compatível. As três colocavam as músicas para tocar e, paralelamente, se estabelecia um diálogo entre elas:

²¹¹ Segundo Júlia, a banda Nx Zero teria começado “com umas músicas meio emo , prá baixo e agora elas [as músicas] estão mais animadas, mais *pop-rock*, eles se consideram uma banda de *rock*, mas eu acho que é *pop-rock*” (Júlia, 2010, p. 4). Esta indefinição sobre a real classificação de gênero musical da banda Nx Zero, pode ser determinada pelo fato de que esta ainda busca um espaço, após abandonar suas raízes iniciais no gênero *emocore*. Outras bandas como Fresno e Restart, segundo Ribeiro (2012, p. 1) “seriam alguns exemplos desse gênero [...], é válido observar que muitas dessas bandas, ao que parece, não necessariamente se autorreferenciariam como fazendo parte do gênero emo” (p. 1).

²¹² <http://www.youtube.com>

*Júlia: Confidencial*²¹³ [...]

Sílvia: acho que a Paola tem...

Paola: Confidencial não tenho, porque não gosto muito dela.

Sílvia: Confidencial é uma música com que tipo de andamento? E ela é mais agitada?

Júlia: ela volta mais para o início do Nx Zero... mais zen, agora eles estão mais prá *rock*

Sílvia: é mais para *rock* e tu já havia me explicado sobre isso...

Júlia: aquela música do Nx Zero é para quando estou muito animada é a música que escuto do Nx Zero...

Paola: música internacional eu não escuto muito, se for [para escutar] é uma de um cantor, ou as eletrônicas que tem só internacional praticamente, a Júlia diz que escuta *Confidencial* do Nx Zero que é mais calminha, eu escuto *Vício* do Nx Zero, é aquela que não tá rolando nada sabe, só ouvindo, mas rola adrenalina, essa é das novas [...] eu tenho Billionaire gente... óh viu? [mostra a música]

Paola e Roberta cantam juntas um trecho da música: “*quando não pensa em nada, quando pensa...*” (entrevistas coletiva, 2010, p.17).

Roberta: ... qual é a outra do Strike?

Sílvia: ... a Julinha adora Nx Zero e Strike...

Júlia: ... essa vocês têm? [Júlia seleciona e mostra outra música]

Paola: ... não, essa não é minha praia, me dá o nome dela talvez eu tenho ela, ah! tenho [imediatamente Paola busca a música] tenho [risos]

Roberta: põe a [música] da Paola aqui, a dela é *Área Restrita*, a minha ainda não mostrei

Paola: e a dela é Strike (coloca a mesma música que a Júlia tinha no seu mp3).

Entre as músicas que estavam no centro da conversa, *Confidencial*, *Área Restrita* e *Vício*, não havia compatibilidade entre as meninas. A única situação em que Paola e Roberta compartilharam

²¹³ *Confidencial* é uma música pertencente ao CD Sete Chaves, da banda de *rock* nacional NX Zero. Letra disponível em: <http://som13.com.br/nx-zero/albums/sete-chaves/confidencial>. Vídeo disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=RyyOOg1nqjg>. Acesso em: 02/06/2012.

o gênero foi em relação ao Billionaire, interpretando *Travie McCoy*, com a música *Famosa*²¹⁴, uma versão em português.

Febehco e Bruno geralmente realizam uma escuta estrutural de seu repertório, momento em que determinam *o que* desejam observar na música. Por serem apreciadores do gênero *rap* e, além disso, compositores, suas escutas são direcionadas para descobrir elementos musicais típicos do gênero: a levada, o *looping*, os cortes e as “quebras”. Também é considerado o entendimento na elaboração das rimas, em que essa escuta estrutural busca a linguagem usada nas rimas, o emprego de sinônimos e palavras “difíceis”. As apreciações realizadas por Bruno e Febehco possibilitam descobrir as nuances da música. Febehco costuma dizer que a primeira apreciação de uma música é “superficial”, mas as próximas são “aprofundadas”.

Febehco critica o fato de as pessoas não escutarem uma música integralmente. Essa escuta interrompida constantemente, escutada em fragmentos de “um minuto”, como diz Febehco, pode ser chamada de escuta fragmentada. É uma escuta em que a música é apreciada de forma fracionada, tirando do ouvinte a possibilidade da compreensão da estrutura da música:

Tem gente na realidade que nem consegue escutar uma música inteira, têm vários amigos meus que eles não conseguem escutar a música inteira, “óh empresta teu mp3 aí”, “ah tá”, daí eles pegam assim, estão escutando uma música, quando eles pegam aí a gente compartilha o fone sabe, e estamos escutando uma música e aí rola um minuto de música e aí troca, “tá! Porque que tu trocou? “Ah, enjoei” (Febehco, 2010, p. 5).

Luiza destaca a frequência que a música é executada pelos meios de comunicação. Ela cita o exemplo da MTV, que toca Lady Gaga a todo instante: “mas se tu for vê, a música da Lady Gaga é boa, só que como ela é modinha e tu enjoa, se eu ligar a MTV agora, vai estar passando um *clip* da Lady Gaga [...]” (Luiza, 2010, p. 19). Essa saturação das músicas, nos meios de comunicação, pode estar provocando o *zapping* musical nos jovens.

O fone de ouvido colabora para a criação de um ambiente cúmplice: “nunca vai mostrar para os pais, vai escutar no fone de ouvido”.

Neste capítulo foi abordada a maneira como os jovens entrevistados escutam música. Assim, é necessário refletir sobre a audição seletiva de músicas, orientada por critérios musicais e realizada *a priori* da formação de *playlists* portáteis. Os critérios estão baseados nos “gostos” por algumas músicas e nas preferências a alguns gêneros específicos, porém o “gostar” de uma música ou gênero já vem fundamentado por uma série de critérios musicais, desenvolvidos ao longo deste capítulo.

Percebe-se que as músicas armazenadas no mp3 podem cumprir algum tipo de função na vida dos jovens, motivando a realização das atividades cotidianas, como caminhar com

²¹⁴ Na versão em português chama-se *Famosa* e foi gravada por Cláudia Leite. Na versão original em inglês chama-se *Travie McCoy* e foi composta por Billionaire e tem participação de Bruno Mars. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/travie-mccoy/1666857/>. Acesso em: 02/06/2012.

disposição, relaxar, pensar na própria música em termos estruturais e conteúdos ou inspirar manobras de *skate*.

As justificativas pelas quais os gêneros musicais frequentam as *playlists* estão impregnadas de questões familiares, sociais e afetivas. Exemplo disso, refere Paula em um de seus depoimentos, ao declarar que “quatro ou cinco músicas lembram de alguns momentos felizes que agora me deixam triste”. O caso de Bruno, que escuta Louis Armstrong e Cazusa, lembrando das vivências musicais familiares de sua infância, quando esses artistas eram apreciados. Os artistas citados por Bruno, atualmente, fazem parte sua *playlist* portátil. Este estudo não tem como questão central analisar as preferências musicais ou sobre a participação da família nessas preferências.

Mesmo que os jovens entrevistados não se interessem por algum gênero musical especificamente, como é o caso do *rock*, ou da música eletrônica, isto não os exclui da *playlist* portátil. São mantidos, porque serão apreciados pelos colegas de escola e amigos de suas relações sociais. Alguns gêneros musicais são excluídos da apreciação diária e das *playlists*, porque eles próprios se excluem, a partir do tratamento dado aos elementos musicais. Ou seja, no *rap*, no *funk*, no pagode e na música eletrônica com a sua versão *psy* fica evidente que alguns elementos constitutivos das músicas são fatores de exclusão, quando não respondem às expectativas dos ouvintes de música. A repetição dos assuntos tratados nas letras de alguns pagodes e *funk* é um exemplo da não apreciação.

7 A ESCUTA PORTÁTIL SE TRANSFORMA EM COMPOSIÇÕES: AS VIVÊNCIAS DE FEBEHCO E BRUNO

Este capítulo foi estruturado a partir de leituras dos dados empíricos, sobre a efetiva participação da escuta portátil, na composição de *raps*. Ao iniciar o trabalho e adentrar no campo de investigação, não imaginava encontrar um cenário receptivo e que contribuísse na construção do objeto de estudo. No entanto, a escuta portátil de Febecco e Bruno e a trama de seus conhecimentos, construídos nas trajetórias entre as batalhas de rima, as apreciações aos *rappers* Parteum, Chamillionaire, De Leve²¹⁵, as parcerias com os *rappers* Pezão e DJ Tommaso, mereceram um capítulo.

Dessa forma, precisei me habituar com expressões verbais, gírias, repertório, artistas que jamais haviam passado pelas minhas escutas e imergi no cenário do *rap*, apropriando-me de seus elementos musicais: a levada, as quebras, a virada e o *looping*, que passaram a fazer parte deste estudo.

7.1 SOBRE O *RAP*

Para entender a participação e contribuição, neste estudo, dos dois *rappers* Febecco e Bruno, que, assim como tantos jovens, constroem suas identidades e se reconhecem como membros e admiradores do movimento *hip hop*, se faz necessário um apoio teórico para compreender o *rap*, um dos elementos artísticos do *hip hop*, movimento que surgiu no final dos anos 70, do século XX, em New York. O gênero *rap* perpassou este estudo e é preciso, portanto, lançar um olhar sobre as teorias de Dayrell (2005); Weller (2011); Darby e Shelby (2006) e Contador e Ferreira (1997), que se encontram citadas nesta pesquisa. Este capítulo, entretanto, não pretende discutir sobre o *rap*.

Weller (2011) descreve o surgimento do Movimento *Hip Hop*, pautado basicamente no “crescimento urbano”, atingindo a “população afro-americana” e de outros centros urbanos norte-americanos. Essa população marginalizada e oprimida encontrou em uma “cultura de rua”, logo chamada de “cultura *hip hop*”, a voz que denunciava as “formas de opressão”. De acordo com a autora:

O Movimento *hip hop* surgiu no final dos anos 1970 nos bairros de população predominantemente negra de Nova Iorque, em um período marcado por um alto crescimento urbano e de desaceleração do crescimento industrial das grandes cidades norte-americanas, atingindo sobretudo a população afro-americana e hispânica (Rose, 1994, p. 27-34). O movimento desenvolveu-se como “cultura de rua” e como forma de articulação das vozes oprimidas e marginalizadas dos jovens residentes em bairros periféricos (WELLER, 2011, p. 23).

²¹⁵ De Leve é um *rapper* e compositor de *raps* críticos da mídia e do *hip hop*. De Leve, ao compor, busca a mistura de gêneros musicais.

Weller afirma que no Brasil, o *hip hop* se desenvolveu durante os anos 80, do século passado, na “região metropolitana de São Paulo” e se expande para outras capitais brasileiras. Em São Paulo, o *hip hop* era praticado por “alguns jovens *office-boys*”, “no horário de almoço ou nos finais de semana, se reuniam na Avenida 24 de Maio ou na entrada do Metrô São Bento para dançar o *break*²¹⁶” (WELLER, 2011, p. 28).

Contador e Ferreira (1997), ao “tentar perceber o rap”, discorrem sobre origens da “tradição africana da oralidade”, ligadas aos “contadores de estória”, também chamados de griot (p. 15). Os autores focam para a origem da música discursiva do *rap* que estaria relacionada a esta tradição:

O *rap* na sua componente vocal ou expressiva – a palavra, a voz, a poesia da rua, enquadra-se perfeitamente nesta herança ancestral. Mas o *rap* vai beber essa influência claramente em práticas orais mais recentes, existentes na comunidade negra americana, gêneros presentes nas ruas da América negra; como o *preaching*, o *toasting*, e afins como o *boastin’*, o *signifying* ou as *dozens*. Práticas orais que alguns chamariam *poesia de rua*, onde se conta estórias e anedotas, ou se desafiam, como nas *dozens*²¹⁷ (CONTADOR e FERREIRA, 1997, p.15-16).

Contador e Ferreira esclarecem que o *rap* estaria sustentado por três elementos da oralidade africana, “a palavra, a voz, a poesia da rua”, mas também outros gêneros musicais vigentes nas ruas americanas estariam na nascente do *rap*. Os gêneros musicais *preaching*, o *toasting*, o *boastin’*, o *signifying* ou as *dozens* teriam influência igualmente da tradição africana.

7.1.1 *Rap underground e rap mainstream*

Os termos *underground* e *mainstream* são expressões que indicam os espaços por onde circulam as músicas e artistas.

Febehco explica sobre esses dois espaços: “existe no cenário musical um *underground* e um *mainstream* que é o principal, é o que está na mídia, e o *underground* é o que está sob a base, e o que eu faço é o *rap underground*” (Febehco, 2010, p. 14).

O *underground* é um espaço mais escondido e com menos visibilidade para os músicos, nesse caso, os exemplos de *rappers*, muito apreciados por Febehco e Bruno, que circulam pelo espaço *underground*: Partem, Paulo Nápoli, Chamillonaire, Eminem, De Leve. Febehco, sempre envolvido com seu repertório *underground*, confia: “E eu nem sei que música tá tocando na rádio agora, se sei de alguma música atual é porque meu pai fica escutando MTV no máximo volume, mas o que eu escuto geralmente ninguém vai escutar, não por ser uma música ruim, mas porque é uma música *underground*” (Febehco, 2010, p. 14).

²¹⁶ *Break* é a dança característica do *hip hop*. Para maiores informações sobre este conteúdo vide WELLER, 2011, p. 217; SOUZA, 2005, p. 120.

²¹⁷ Para informações adicionais sobre os termos *preaching*, o *toasting*, o *boastin’*, o *signifying* ou *dozens*, gêneros musicais que teriam influenciado o *rap* (CONTADOR e FERREIRA, 1997, p. 15-16).

Febehco e Bruno deram algumas definições sobre o *rap underground* e *mainstream*:

Febehco: underground... vou traduzir a palavra, sob o solo, abaixo do solo, então, é aquele negócio mais escondido né? É o que não está no *mainstream*. São dois extremos. *mainstream* e *underground*. *Mainstream* é o que está na mídia e o *underground* é o que não está na mídia, entendeu? É o caminho alternativo, sabe? O *rap underground* aqui no Brasil seria o *rap* alternativo, e como tu identifica o *rap* alternativo? Essa é um pouco difícil de responder, mas se tu escutar um *rap*, o *rap* que aquele cara está falando, “bah, essa letra é *tri-underground* tá ligado!”, por quê? Porque ele não fala o que geralmente o que uma pessoa do *mainstream* falaria.

Bruno: O rap underground também pode ser chamado de ‘alternativo’. O brasileiro assim fala mais é *rap* alternativo, tem uma música comercial, que fala sobre tal coisa, que fala sobre isso, aquilo, tem uma música alternativa que vai falar uma ideia completamente diferente do que se fala normalmente no *rap*, no *rap* o que se fala normalmente no *rap*? “bah, o cara... é... os problemas da favela, desigualdade social tá? E o *rap underground* pode falar disso aí também, mas acaba falando de várias outras coisas que também são importantes (EC. 2010, p. 38-39).

Bruno e Febehco circulam entre os dois espaços, a fim de se atualizarem. Febehco se movimenta mais no *underground*, o que talvez determine a descoberta e apreciação de certas músicas e, conseqüentemente, sua colocação na *playlist* portátil. Solicitei a ele exemplos de *raps underground* e imediatamente surgiu o nome de Parteum: “ele te força a procurar a essência da música, ele tá jogando a essência da música na tua cara, mas, mesmo assim, tu tem que conseguir sentir o negócio, senão tu não entende” (Febehco, 2010, p. 21). Talvez, nesse aspecto, esteja a admiração de Febehco por este *rapper*, em que sua música apresenta um nível de dificuldade no entendimento da letra, igualmente encontrado ao apreciar *rap* norte-americano, onde apontando a gíria americana de cada região, como um dos obstáculos à apreciação: “o *rap* gringo dos EUA tu até escuta pela batida porque está em inglês, até aqui no Brasil, se tu não souber inglês tu não vai entender cem por cento da música, os caras falam ‘zilhões’ de gírias, cada distrito tem uma gíria diferente” (Febehco, 2010, p. 10).

Geralmente Febehco não destaca uma, duas ou três músicas desse *rapper*, mas pontua traços característicos da música de Parteum. Para Bruno: “Parteum é gênio! Ele fala de ciências, de história, esse é louco” (Bruno, 2010, p. 39). Febehco e Bruno sempre focam a análise para a construção das músicas, destacando para os diversos assuntos que vão surgindo ao longo da música: “eu gosto dele porque ele pega uma música e consegue de um assunto, abrir um leque de trilhões de assuntos, tu ouvindo, tu chega a ficar confuso, ele é muito bom!” (EC, 2010, p. 39).

Febehco e eu conversávamos sobre *rap mainstream*, quando se mostrou insatisfeito com as letras dos *rap* atuais que tocam na mídia, em especial ao Marcelo D2: “[...] a música do D2 tu dá prá uma guria de dez anos ela entende [...]”. Em certo momento, ele classifica como um *rap* “ruim”, chamando a atenção para a pouca importância de uma letra e o destaque para a batida, a levada e a voz. Febehco, na sua relação com o *rap*, analisa, a partir de dois aspectos

constitutivos do gênero – o ritmo e a poesia. Ele se sente incomodado quando da ausência de uma letra:

Não é a questão de ser *rap mainstream*, o que está no *mainstream* é ruim entendeu? Não é a questão: “ah, é *mainstream*? Eu não gosto”. Não, óbvio que têm músicas boas que estão lá, só que, o público pede música ruim entendeu? [risos] é triste, mas é... olha só o que toca na mídia. As músicas que vendem hoje em dia são as músicas que tem batida boa, uma levada boa sabe, só que não interessa a letra entendeu? O que interessa é a batida e a voz, a letra... esquece (Febehco, 2012, p. 21).

O *rap mainstream*, segundo Febehco e Bruno, parece simplificar as letras, como é o caso do *rapper* Marcelo D2, um músico que circula no *mainstream*, diferente do *rapper* Parteum, que segundo Febehco, abre “um leque” de possibilidades de temas nas suas letras, como já mencionado. Febehco e Bruno afirmam que a música que circula pelo *mainstream* é uma música mais comercial e pouco chama a atenção, devido a uma simplificação em sua estrutura.

Febehco alerta para o fato de que a batida do *rap* prevalece quando a letra não é entendida pelas diferenças linguísticas regionais nos EUA. Ele destaca para as diferenças do *rap* nacional:

O *rap*, ainda mais o nacional, não é uma música que tu vai escutar só pela batida, só que aqui, as músicas nacionais e a que mais dá aquele estralo na pessoa que está escutando, porque tu está escutando aquela música tu vai concordar com aquele ponto de vista daquela música. E se tu concordar com o ponto de vista daquela música tu vai gostar daquela música, vai botar no teu mp3, e se tu não concordar com o ponto de vista daquela música, tu não vai gostar daquela música, então tu vai afastar ela de ti (Febehco, 2010, p. 10).

7.1.2 Falando de *hip hop*

O *hip hop* é a cultura que engloba o *rap* em si, a música *black* e tal que é mais puxada para esse movimento *hip hop*, é tudo uma mistura (Febehco, 2010, p. 38).

O Movimento *hip hop* é formado por quatro elementos, como o MC, DJ, Grafite e o *break*. O *rap* é uma das vozes da periferia, por desenvolver o papel de protesto em suas letras, em que se mostra as realidades das comunidades periféricas dos grandes centros urbanos. Para entender a expansão do movimento *hip hop* para além das suas fronteiras – social, territorial, étnica – podem ser mencionados os estudos de Andrade (1999) e outros estudos acadêmicos (Fialho, 2003; Araldi, 2004; Souza, Fialho, Araldi, 2005), desenvolvidos no Brasil sobre a temática *hip hop*.

A respeito da expansão do *hip hop*, para além de suas fronteiras, Guimarães (1999) entende como sendo mais um movimento que sai da periferia para “os centros urbanos”. Foi assim com o “samba e pela música afro-baiana”. A autora analisa, desde o final dos anos noventa, do século XX, essa transposição do *rap*, que não é somente territorial, mas a apreciação desse gênero por outras classes sociais:

O rap transformou a periferia em referência para a cultura, assim como o samba já havia definido o morro como a idealização de um Brasil “mulato”, símbolo da nossa suposta “democracia racial”, nos anos 30, e mesmo tendo sido incorporado ao consumo das classes média e alta, ou seja, embora tenham transposto as barreiras “geográficas” da periferia para as salas de estar “do centro”, pelos discos, pela MTV e rádios FM, apenas estão transferindo essa periferia para o outro lugar [...] (GUIMARÃES, 1999, p. 46).

Segundo Guimarães, o rap, como gênero musical representativo da periferia, não deixará de ser periférico somente pela mudança geográfica. Isso, porque o *rap* carrega em sua essência o fator da desigualdade e da “exclusão” presentes no gênero: “a idéia (*sic*) de exclusão presente no rap pode ser a chave para entender a razão de jovens não-negros e/ou não periféricos assimilarem o discurso e a atitude do rap. Ser jovem, muitas vezes, é ser excluído” (GUIMARÃES, 1999, p. 49).

Guimarães considera que a exclusão se daria por uma identificação dos jovens com seus “iguais”, que também estariam numa situação social desfavorável, por serem sustentados financeiramente pelos pais. Então, o *rap* ultrapassou suas fronteiras geográficas, por encontrar em outras classes a mesma essência da desvantagem social: “assimilar o mundo do *rap* seria, então, uma forma de se distanciar desse estereótipo do ‘mauricinho’ (ou do playboysinho) presentes na letra dos raps e ser um ‘igual’, ou seja, também um excluído” (GUIMARÃES, 1999, p. 50).

Febehco lembrou a história do *rap*, de acordo com sua perspectiva, a partir de uma pergunta que lhe fiz: Como o *rap* começou? Tu tens uma ideia?

[...] o *rap* começou com protesto, o *rap* é o protesto, o *rap* era a música anarquista, por isso que às vezes o *rap* cai mundo pras drogas e pros crimes, porquê? Porque às vezes o cara vai escrever na letra dele o que ele vê a sua volta e a pessoa que só vê a sua volta o que ela vai recorrer entendeu? Ela vai começar a falar disso, ou falar bem ou falar mal, têm aqueles ‘caras’ que fazem apologias, e têm uns caras que falam mal, ‘ah, eu quero sair disso aqui’, e eu, por mais que veja tudo isso a minha volta, eu procuro sempre achar uma via alternativa, porque o que acontece hoje em dia é que já está se batendo muito na mesma tecla (Febehco, 2010, p. 13).

Em uma das entrevistas Febehco e eu conversamos sobre o nascimento e a expansão do *hip hop*, para além de suas fronteiras – a periferia. Era como se a periferia tivesse apenas um gênero musical para ser apreciado. No entanto, como outros espaços sociais, a periferia também tem seus problemas, e o *hip hop* é um gênero que se originou para mostrar a vida daqueles que nascem, vivem, trabalham e morrem nos arredores dos grandes centros urbanos. O *hip hop* não é somente um gênero musical constituído de quatro elementos: MC, DJ, Grafite e *Break*, mas o *hip hop* é uma das vozes da periferia; para muitos é um estilo de vida ou a recuperação de suas vidas. É difícil definir o *hip hop*, uma vez que ele tem várias definições, que vão se construindo com o tipo de relação que cada pessoa tem com o *hip hop*.

Souza, Fialho e Araldi (2005) afirmam:

O hip hop tem sua filosofia própria, com valores construídos pela condição das experiências vividas nas periferias de muitas cidades. Colocando-se como um contraponto à miséria, às drogas, ao crime e à violência, o *hip hop* busca interpretar a realidade social. Seu objetivo é justamente encontrar saídas e fornecer uma alternativa à população excluída (SOUZA, FIALHO e ARALDI 2005, p. 13).

Pelas razões mencionadas por Souza, Fialho e Araldi (2005), dificilmente o *hip hop* deixará seu espaço territorial e social, mas poderá se expandir para outros espaços. Febeho define o movimento migratório ou a expansão territorial do *hip hop* e de sua apreciação “massiva”:

Febeho: Não é questão dele [o *hip hop*] ter saído da periferia, é porque ele nasceu na periferia, ele vai continuar existindo na periferia, é que ele simplesmente se expandiu, aumentou o território dele, está abrangendo muito mais pessoas, o *hip hop* antes abrangia pessoas da periferia, agora tu vai vê lá um cara num condomínio, vai vê um cara da prefeitura trabalhando e escutando *hip hop* no mp3 entendeu? Tu vê na TV, quantas músicas *black* tu vê nas rádios? Isso não é periferia, isso é massivo, todo mundo que ouve, todo mundo que vê TV já tem consciência do que é o *hip hop*, já tem contato com a cultura de certo modo, não com a de raiz, mas, com a cultura que está se modificando com o tempo prá abranger todo mundo...

Sílvia: tu acha que essa é a sequência?

Febeho: é... tudo tem um começo e vai se encaminhando e não vou dizer que vai ter um fim, porque tudo tem um começo e começa a crescer, é como se fosse qualquer outra coisa, começa de um ponto e vai crescendo, como se fosse uma vida, a vida do *hip hop* tá crescendo e está abrangendo todo mundo, outras classes, tu vê do mais pobre ao mais rico escutando, não é um som periférico, já é um som que tá todo mundo escutando e todo mundo curtindo, não tem mais aquele negócio de tudo mundo falar, ‘ah, isso é som de preto’ não tem nada haver, por exemplo, eu sou branco e escuto *rap* e não tenho preconceito nenhum, têm vários amigos meus que fazem [*rap*] e são negros e amigos meus que fazem [*rap*] e não são negros, e todo mundo tem a mesma qualidade e desempenho, é só curtir

Sílvia: a que tu atribui, então, tu e o Bruno não serem negros e fazerem uma música que veio da comunidade negra?

Febeho: eu acho que isso é, primeiro de tudo, a quebra do preconceito, por que, antes mesmo existir o preconceito, ‘ah, isso é som de preto’, e existia o preconceito também, ‘ah, branco não pode fazer *rap*’, da cultura mesmo entendeu? Tanto que surgiu todo aquele alarde quando surgiu Eminem, ‘ah, um *rapper* branco famoso e tal’, ele sofreu muito preconceito, como muitos sofrem preconceito que estão nesse meio e a questão é que, isso além de ser a quebra do preconceito é quebra de fronteira né, quebra das barreiras, como o *rap* só foi aumentando, a cultura foi aumentando, crescendo, foi abrangendo outras pessoas começaram a se interessar por isso, como eu,

como Bruno, como muita gente tem, começou a se interessar, e por se interessar começou a se identificar, e começou a querer fazer parte disso, perceber que tu pode fazer parte disso entendeu? Eu me identifico, então eu posso fazer parte? Eu acho que é basicamente por isso (Febehco, 2010, p. 16-17).

O *hip hop* está rompendo a fronteira do racismo, do social e do territorial, porque o *hip hop* é uma questão de identificação com a cultura, e isto independe de etnia e classe social. Febehco se refere ao *rap*, como uma “quebra de barreiras”, que dividiam sociedades entre brancos e ‘pretos’: “ah, isso é som de preto”, e existia o preconceito também, ‘ah, branco não pode fazer *rap*” (Febehco, 2010, p. 17).

Na perspectiva de Bruno e Febehco, o *hip hop* pode trazer um viés de transformação, ao invés de reforçar as trajetórias vividas pelos agentes que habitam a periferia. Ele não deixará de ser *hip hop*, mas vai trocar de “clima”. Mesmo quem não vive na periferia, mas se identifica com seu contexto, pode fazer um *rap* relacionado com as pessoas:

Bruno: é uma parada totalmente diferente do que, tem aquele *rap* que tem sofrimento... a favela, que fala da realidade que não é boa assim, às vzs o cara pode pegar e todo mundo sabe dessa realidade e eu posso trazer um clima de positividade prá quem ta precisando, prá quem vive um sofrimento, pô: ‘já tô com várias dificuldades então, é o seguinte, vou escutar alguma coisa que vai me deixar bem...

Febehco: ...o cara que vive nesta dificuldade e escuta uma música assim, ele vai ficar com sangue no olho viu, aí vai ficar mais indignado ainda, mais prá baixo e ele vai achar que a realidade dele é aquela e pronto e que não vai conseguir mudar aquilo entendeu eu acho que esse tipo de música é... é bom ter esse tipo de música, claro, prá te dar o que é a realidade daquela pessoas, mas não pode se limitar a fazer só esse tipo de música viu, porque, se tu faz só esse tipo de música, o teu ouvinte, o cara que te ouve ele só vai se identificar com aquele tipo de música, se identificar com aquilo e aquilo vai entrar na cabeça dele [o ouvinte] e vai achar que não vai ser nada além disso, vai achar que aquilo é o certo, que aquilo tem que ser assim, só vai absorver aquela informação, e não vai absorve outra informação, tipo, tu pode sair daí, tu pode crescer, tá ligado? Tu pode melhorar tua vida (Febehco, 2010, p. 7).

Bruno e Febehco sugerem que um *rap* não fortaleça as dificuldades vividas nas periferias. Todos que lá vivem sabem de suas realidades, dessa forma, o *rap* não poderia se limitar a reforçar o que já existe, mas poderia sugerir que modificações de atitude viessem através de novas propostas de vida, divulgadas pelas letras.

Febehco mostra que algumas mudanças, em termos de arranjo, já começaram a surgir no *rap*, perdendo a sua originalidade. Ele destaca para as dificuldades atuais de criação, afirmando que a adaptação a algo que já foi explorado é o que melhor descreveria o cenário atual do *rap*. Parece haver uma escassez de criação:

se tu for ver a batida do *rap* agora, dificilmente tu vai achar uma batida de *rap* cem por cento original, vai ter um piano, vai ter um negócio, não tem como tu fazer uma bagulho completamente eletrônico, que não emite nenhum instrumento de outros gêneros sabe? É impossível isso, é humanamente impossível, até porque, já foi muita coisa criada, que tu ultimamente não vai criar uma coisa “ah, isso aqui fui eu que criei”, não, isso aqui eu adaptei, tudo o que eu vou escrever no papel, vai ser uma adaptação de tudo o que vivi, tudo o que tô pensando naquele momento entendeu, e se eu tô pensando naquele momento é porque alguma coisa me fez pensar, tipo, se eu olhar um bagulho azul, eu vou falar sobre o bagulho azul, mas não fui eu que criei o bagulho azul, foi o cara que inventou a colcha azul, que criou isso, que nem o Frejá faz para a música dele, “falo pouco e guardo minhas ideias só prá fazer *rap*” [risos] (Febecho, 2010, p. 38).

Mesmo sendo um apreciador do *rap*, Febecho desenvolve críticas aos *raps* que se voltam ao protesto das condições de vida daqueles que vivem na periferia. Ele descarta as músicas de massa, buscando uma *playlist* alternativa, montada basicamente no *rap* alternativo. Febecho evita apreciar uma música de protesto, dando como justificativa sua banalização:

[...] está muito comum, caiu na banalidade, a música de protesto por si caiu na banalidade, porque eles distorceram a ideia de protesto, eles não fazem o protesto reivindicando alguma coisa, eles só reclamam, é só reclamação, a reclamação em si não é só mandar, ‘essa rua aqui tá uma merda’, se ficar resmungando nunca vai acontecer nada (Febecho, 2010, p. 13).

Febecho não poupa críticas aos *rappers* que faturam financeiramente em cima de músicas que “agradam a massa”. Febecho mostra seu ponto de vista sobre os *rappers* que ganham dinheiro compondo músicas de massa, contrapondo-se à ideia de fazer música para ganhar dinheiro:

[...] eu de certo modo criticaria alguém que ganha dinheiro com isso, mas, sabe, ganhar dinheiro porque se é bom, se o cara tá fazendo o trampo dele, ah tá ganhando dinheiro, qual o problema né? Mas têm muita gente que vai fazer o que agrada a massa, pro cara ganhar o seu dinheiro, têm uns que: ‘bah se eu fizer isso vai ser bom prá rádio’, têm os sons radiofônicos, som prá rádio, e muita gente se preocupa em fazer som prá rádio, não quer fazer música, quer fazer som prá rádio, prá tocar em rádio, prá ser famoso, prá ganhar dinheiro (Febecho, 2010, p. 13).

Os *raps* não estariam centrados basicamente no fazer musical, ou seja, a linguagem musical sendo explorada e manuseada para a criação de algo original. Mas a criação de *raps* que sirva para a execução no rádio e escuta extensiva pela grande massa. Como *rapper*, ele se afasta de letras que falam de crimes e drogas, buscando outro caminho dentro do *rap* e o próprio gênero está procurando caminhos alternativos. Febecho explica sobre as mudanças que acontecem no *rap* e no *funk*:

Todas as músicas têm um ciclo, a música começa de um jeito e vai mudando, mas, no fim ela sempre vai acabar do jeito que começou. Por exemplo, o *funk*

que tu havia comentado agora é um *funk* romântico, se tu for vê os *funks* de 2000, 2005, 2004, são *funks* melódicos, *funks* românticos, aquele... ‘qual a diferença entre o charme e o *funk*’²¹⁸, por exemplo, é uma música antiga, um *funk* que não fala nenhuma bagaceirice, *funk* que eu gosto é *funk* sentido, eu acho que a evolução tem fundamento na base, o *rap* não começou falando de droga, de mulher (Febehco, 2010, p. 13).

Febehco analisou as diferenças entre os *funks* de anos anteriores, denominando de *funks* “melódicos” e “românticos”, destacando para o tipo de conteúdo que era abordado. Ele traz o conceito de “*funk* sentido”, mas não expande esse conceito. Talvez esteja se referindo à melodia e a letras românticas.

7.2 MÚSICAS DE AUTORIA: A UTILIZAÇÃO DO MP3 NA COMPOSIÇÃO DE RAPS

A gente pegou uma entrevista do Caetano Veloso e sampleamos ali no início da entrevista do Caetano Veloso, que ele fala assim: “ah, hoje em dia a política do *rap* anda muito cansativa, desinteressante” (Bruno, 2010, p. 5).

Os dados empíricos que emergiram do trabalho de campo, em 2010, mostram como o *rap* se adaptou à tecnologia portátil para a sua construção. Ao elaborar a questão central de pesquisa, não imaginava que iria me deparar com dados tão consistentes sobre a utilização do mp3 na composição de *raps*. Assim, o tema *músicas de autoria* conquistou um espaço, devido às evidências concretas de que o mp3 é uma ferramenta que aparece na composição.

Durante a coleta de dados recebi de presente do Febehco, dois de seus CDs²¹⁹, produzidos com músicas de autoria e com participação de outros parceiros de *rap*. O mais recente CD de 2012 consta de doze faixas, algumas músicas inéditas e outras, já conhecidas e divulgadas no *youtube*. Respeitando o acordo entre Febehco e eu, via Carta de Cessão de Direitos, as músicas de sua autoria não seriam divulgadas através da tese, uma vez que estas não estão registradas e poderiam ser alvo de plágio.

²¹⁸ *Rap* da Diferença composto por MC Dollores e Marquinhos. Disponível em: Acesso em: 01/07/2012.

²¹⁹ Estes dois CDs foram gravados no computador pessoal. As imagens que ilustram as capas foram retiradas de um *site* da Internet que trabalha com imagens.



Figura 2: Capa do CD de *raps* de Febecco 2012

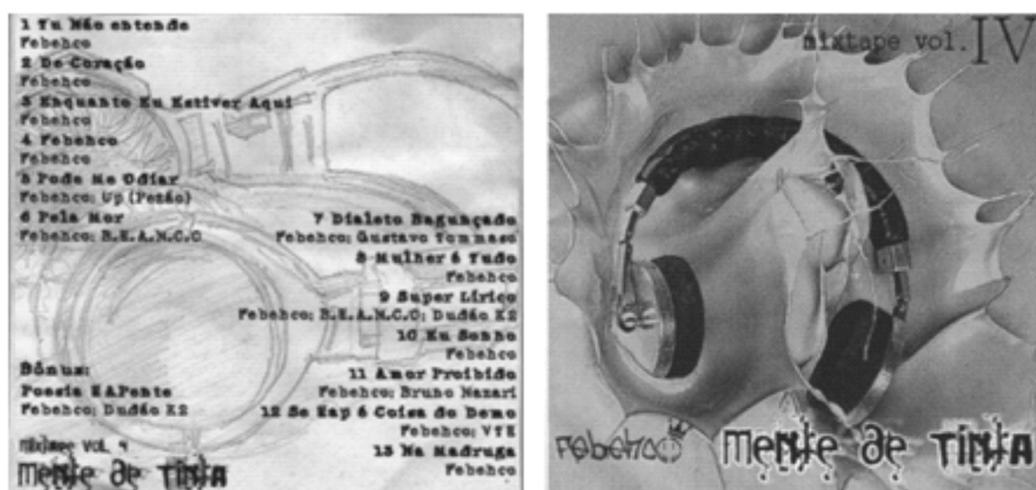


Figura 3: Capa e contracapa do CD de *raps* de Febecco 2011

Dentro do *hip hop*, quando se fala em músicas de autoria, geralmente se trabalha com *sampler*, que são efeitos “que gravam digitalmente qualquer som, que pode ser tocado com auxílio de teclado, bateria eletrônica ou computador. Os músicos do *hip hop* usam o termo ‘*sampler*’, como sinônimo de samplear” (SOUZA, FIALHO e ARALDI, 2005, p. 126). As músicas de Febecco são compostas através de *sampler* de trechos de músicas conhecidas. Porém os efeitos de sample também se destinam a outros momentos dentro da música, como Caetano Veloso que foi sampleado logo na introdução do rap *Alerta*.

E como o mp3 se estabelece como fator para o processo de composição? Os depoimentos de Febecco e Bruno apontam para o tempo em que eles ficam em contato com a música e a facilidade de se deslocarem com a música, enquanto caminham, andam de *skate* e pegam o ônibus.

7.2.1 Explicando o processo de composição de um rap

Febecco e Bruno, quando escutam *rap underground* e *rap mainstream*, já encaminham a audição, baseando-se em algumas perguntas: *o que escutar, porque escutar e para que escutar*.

Essas perguntas podem auxiliar no *saber escutar*. Não se pode entrar numa apreciação sem saber *o que* apreciar, pelo menos, este é o quadro mostrado por Febehco e Bruno.

Na primeira entrevista que fiz com Febehco, em 2010, ele colocou um aspecto relevante no processo de composição – o uso da música como parte integrante do processo: “[...] é que eu uso a música para fazer música” (Febehco, 2010, p. 7). Aos poucos Febehco foi mostrando que o mp3 passa a ter mais peso dentro do processo de criação musical, através de uma apreciação móvel, que possibilita mais tempo de contato com a música. Ao longo dos dezesseis meses da coleta de dados, acompanhei a participação do mp3 no processo de composição de seus *raps*.

Após receber tantas informações de Bruno e Febehco sobre os seus processos de composição de *raps*, talvez seja uma tarefa difícil resumi-los, levando em consideração que são processos particulares de cada um, que apresentam uma série de detalhes, entre eles, a subjetividade que aparece tanto no individual, quanto no coletivo.

A subjetividade de cada um é respeitada, e, de certa forma, necessária para o desenvolvimento do processo. Destaco também, que o processo de composição destes *rappers* conta, em determinado momento, com o fator de distanciamento entre ambos. A subjetividade e o distanciamento são processos diferentes. A importância da subjetividade aparece em dois momentos: um deles é durante os encontros pessoais entre Febehco e Bruno, que servem para o lançamento de ideias, até então, nada definido, talvez alguns esboços do que desejam compor; a definição sobre as bases instrumentais que serão utilizadas; que ideias e temas serão tratados no *rap* e que linguagem será utilizada. O distanciamento entre ambos aparece em um momento seguinte à grande exposição de ideias. Cada um segue para a “sua baía”, iniciando solitariamente o desenvolvimento do tema. Mais uma vez aparece a importância da subjetividade, pois cada um desenvolverá o tema, de acordo com suas perspectivas, como explica Febehco:

Ele [Bruno] fez a parte dele na música e a gente foi dar uma banda diferente ali no Paulinho, um barzinho ali prá tomar uma ceva, daí ele pegou e falou assim: ‘bah meu, fiz a minha música, fiz a minha parte, ficou tal e tal, assim e assim e pá’, e eu: ‘bah, pode crê essa música ficou da hora, ficou bem do jeito que eu imaginava’ (Febehco, 2010, p. 19).

A tarefa de resumir o processo de composição se mostra difícil por inúmeros aspectos que constituem o passo a passo da composição. Então, optei por mostrar os procedimentos utilizados, inicialmente, em tópicos, e, ao longo do texto, serão apresentados através dos depoimentos de Febehco e Bruno e fundamentados nas perspectivas teóricas de escuta e composição.

As fases constituintes na composição de *raps*: a) Carregar sempre algumas bases instrumentais no mp3; b) Observação de modelos de composição; c) Formação e investimento; d) Atualização do que está sendo produzido; e) Sair do *santuário* e se inserir no contexto social; f) Aquisição de vocabulário: *Tem que ter um vocabulário imenso*; g) Parceria entre amigos. Antes de iniciar qualquer passo para a composição, um tópico se torna o mais relevantes entre todos. Refiro-me ao tópico (a), quando este sugere disponibilizar as bases no mp3, pois todo o processo de composição de Bruno e Febehco se inicia com a escuta insistente das bases instrumentais.

Armazenar as bases instrumentais no mp3 adquire importância, pois a escuta provoca a escrita da rima. Para entender o início de um processo de composição de *rap* e onde se situa o mp3 nesse processo, extraí uma citação de Febehco de uma entrevista para uma revista *Noize*: “Carrego umas batidas no meu mp3, escuto no ônibus e aí as rimas saem” (Febehco, 2010, p. 1). Uma vez percebendo que para o *rap* a rima é a parte crucial do gênero, direcionei uma pergunta que unisse mp3 e rimas:

Sílvia: Qual é a participação do mp3 no teu trabalho com *rap*?

Febehco: Olha, quando eu estava muito no início [no *rap*] o mp3 me auxiliava a gravar as músicas, porque o programa que eu tinha prá gravar música, eu tinha que gravar a minha voz em momentos diferentes e depois eu juntava com a batida, é um programa, eu gravo a minha voz como se fosse um gravador e prá eu saber como eu tenho que cantar eu tinha que estar ouvindo a música prá saber os ritmos certos, as pausas, e o que eu fazia? Ligava meu mp3 na batida, escutava e ia gravando a música e depois eu fazia toda uma enjambração (Febehco, 2009, p. 3).

O processo de composição, no qual estão envolvidos Febehco e Bruno, acontece em três modelos distintos. Nenhum deles é adotado, preferencialmente, pois a composição depende de fatores que acabam determinando o modelo mais adequado ao momento. Febehco detalha um dos modelos que utiliza para compor: “tem vários jeitos de fazer a música, o *rap* que a gente [eu e Bruno] fazemos vem inspiração na hora e daí não tem como escutar a música na hora, aí o que tu faz? Vai escrevendo o que está na tua mente, faz o improvisado da hora” (Febehco, 2010, p. 44). Febehco e Bruno detalham:

Febehco: Várias músicas a gente faz o seguinte: a gente pega a música, porque a gente não faz o instrumental, a gente pega a letra e começa a procurar uma música, colocamos várias bases no mp3, vários instrumentais no mp3 e a gente vai cantar a música em cima de vários instrumentais, e daí tu cantando em cima de vários instrumentais tu vê, onde se encaixa²²⁰ melhor a tua música, e tu vai meio que procurando encaixar, tu tem as vezes que mudar um pedaço da tua rima, da letra, cortar uma palavra, tirar uma palavrinha, encurtar ela, ou entender ela...

Bruno: é um quebra cabeça! (EC, 2010, p. 44).

A seguir apresento de forma esquemática os três modelos de composição de Febehco e Bruno:

Modelo A:

1º passo: compor antecipadamente a letra e procurar o instrumental;

2º passo: armazenar vários instrumentais no mp3;

²²⁰ Encaixar é um verbo específico da terminologia do *rap* e muito usado, principalmente, pelos *rappers* deste estudo. Será mantida esta terminologia, a fim de não perder as especificidades deste gênero musical. Na terminologia tradicional da música, encaixar seria acertar a acentuação da letra e do instrumental, o que seria explicado pela prosódia.

3º passo: cantar a letra em cima de vários instrumentais para tentar encaixar a letra no melhor instrumental;

4º passo: testar o encaixe entre a letra e a base;

5º passo: mexer na letra, se for o caso.

Modelo B:

1º passo: compor antecipadamente a letra;

2º passo: procurar o instrumental e bases encomendadas;

3º passo: procurar bases em *sites* musicais de artistas e bandas.

Febehco e Bruno explicam como foi o processo da montagem da base de um de seus *raps* *Alerta*, utilizando o Modelo B:

Bruno: a gente fez a música [*Alerta*]²²¹, a música não, a gente compôs a letra, e a gente canta a letra, mas esse instrumental não é nosso. Esse instrumental a gente roubou de uma batida americana e fez o instrumental em cima da batida americana, a batida ficou pesada, um bagulho mais de protesto mesmo, a gente queria passar a ideia de protesto, falar que a gente estava cansado de escutar em festa, de escutar na rádio, “bah, aquelas músicas estão sempre falando das mesmas coisas, aí o 50 Cent fala: “bah, aí a gente vai lá e fala, “ah, aqui tem corrente, tem carro, tem mulher”, falando da mulher como se fosse uma prostituta. E a mesma coisa é falar do *funk* carioca assim: “mulher rebola, rebola papapapá...” O que eles mais falam nas músicas é isso, daí, então, nós vamos fazer uma coisa assim, meio que prá abrir o olho né? “Abram seus olhos e tampem seu ouvido, onde está a música, o poeta está perdido...”

Febehco: na real a gente não roubou por assim dizer, porque a banda a Hunter Clan²²² deixou essa [base] eles fizeram um CD só de instrumentais deles, e eles deixaram para baixar e eu baixei e daí eu... bah, se eles deixaram um CD só de instrumental é porque eles queriam que alguém mixasse. Daí eu, “ah, se quiserem que alguém mixe, então deixem que eu faço o trabalho” [risos], a gente pegou o negócio, a gente identificou a batida com a ideia que a gente queria passar (EC, 2010, p. 43).

Esta música é uma crítica às letras atuais das letras do gênero *funk*. Como afirma Febehco: “é o alerta, a gente só deu o alerta”. É um alerta para a escuta musical dos dias atuais, como nas festas e nas rádios, onde, segundo ele, predominam músicas repetitivas, com foco voltado para a imagem da mulher: “a gente só deu o alerta”, diz Bruno (2010, p. 43). A última frase do depoimento mostra a intenção que Febehco e Bruno deixam para os ouvintes, quase um apelo àqueles que escutam músicas, como o *funk* carioca e 50 Cent. É o alerta que se acende.

O terceiro modelo utilizado por Febehco para a composição: “quando tu já tem a obra na mente e como eu quero fazer a música, a gente vai e procura a música que se encaixa prá começar a escrever” (Febehco, 2010, p. 44).

²²¹ O nome completo do *rap* não está disponível por acordo em Carta de Cessão de Direitos firmado em: 01/03/2012.

²²² A banda Hunter Clan não foi encontrada nos sites musicais.

Modelo C:

1º passo: Uma ideia formada de tema;

2º passo: A busca pela base;

3º passo: O início da escrita da letra.

Os modelos A, B e C são utilizados para a composição dos *raps* de Febehco e Bruno e estes não assumem preferência entre os modelos, alegando que o processo de composição depende de como a “inspiração” aparece. Ainda falando sobre o processo, o refinamento da base, dos efeitos de *looping*, quebras e levadas, bem como o aprimoramento da rima, são fases que vão acontecendo ao longo de um processo que pode durar semanas.

7.2.2 O que é necessário para compor *rap*

a) *Formação e investimento*

Presenciei a criação de vários *raps* de autoria unicamente de Febehco e também da dupla Febehco e Bruno. Para eles, compor *raps* necessita de formação e de investimento em cursos que trabalhem profundamente as questões instrumentais. Bruno conta sua experiência num curso de áudio engenharia nos EUA:

Juntei um dinheiro e fiz um curso de audio engenharia em NY, isso era 1 ano depois que eu tinha feito o som eu não estava satisfeito com o instrumental da musica e foi uma das razoes de eu ter feito o curso pra fazer meu proprio instrumental que ficasse melhor com minha letra no final do curso eu gravei o som novamente em uma base q eu fiz no studio com ajuda dos meus professores dai eu botei uns instrumentos diferentes de um *rap* convencional, o piano foi um deles, o som ficou a minha cara [...] (Bruno, 2010, p. 6).

b) *Atualização do que está sendo produzido*

Compor *raps* exige atualização sobre o que está sendo produzido de música, não só na contemporaneidade, como também em produções de décadas passadas. Estas, podem ser um ponto que desencadeie novos processos criativos. Bruno aproveitou a ideia do piano, que aparece no arranjo de uma música para *samplear*, para utilizá-lo num de seus *raps*. Assim, ele manteve um elemento que aparece com evidência no arranjo original, porém recria em cima deste elemento.

O processo de composição de Bruno também pode estar relacionado com experiências de vida, em relação a sentimentos de saudade, como relata:

Eu sou um cara muito apegado nas raizes, nos lugares, nos amigos e na família, eu fui para os estados unidos e senti muita saudade de tudo q eu vivia em Porto Alegre, daí um dia eu tava no ônibus, voltando do trabalho, meio assim de madrugada escutando um som do paulo napolí que tinha uma levada

(ritmo) bem rápida, daí eu fiz umas rimas de improviso em cima daquele som e aquele improviso ficou muito bom, daí fui pra casa tentando me lembrar dele cheguei em casa e anotei tudo aquilo q tinha pensado no som, resumi tudo em uns 7 ou 8 versos fiquei um tempo sem trabalhar nessa musica, então cada vez q aparecia alguma rima boa na cabeça eu botava na letra, gravei a primeira versão gravei a primeira versao numa base gringa²²³ do Jay Z²²⁴, um tempo depois entrei em um campeonato de talentos brasileiros com essa música, fui tri mal.... esqueci um pedaço da letra na hora e improvisei o resto, daí passou mais um tempo e er escrevi mais uma parte do som (Bruno, 2010, p. 6-7).

Embora Bruno tenha tido uma experiência negativa, que relata ter esquecido um pedaço da letra, retomou diversas vezes o trabalho na rima, acrescentando versos que iam surgindo. Assume ter usado, mais precisamente na linguagem do *rap*, uma base gringa do *rapper* Jay Z ou norte-americana.

c) *Sair do santuário e se inserir no contexto social*

Febehco destaca a importância de sair do seu *santuário* e se inserir no contexto social para obter informações do que acontece e retornar para o seu *santuário*. Nesse encontro com o contexto social, o mp3 leva a base, mas para montar a rima, isso depende de recolher as informações do entorno onde se vive, observar o contexto fora de seu quarto: “olha o dia lá fora, olha tudo o que poderia acontecer comigo lá fora e que não acontece aqui e que poderia me influenciar para minha música estar mais perto do ouvinte” (Febehco, 2010, p. 4). Ele acredita que levando o contexto diário da vida das pessoas para dentro de sua música, isso pode torná-la mais próxima do ouvinte. Há uma questão de identificação com letra. A base vai dentro do mp3, mas a rima pode surgir na caminhada, dentro do ônibus ou no retorno para o *santuário*. É preciso escutar muita base para a rima começar a ser construída. E, nesse processo, o mp3 se torna “indispensável”:

Ele [o mp3] é uma coisa indispensável hoje em dia, tá em algum lugar assim, ficar ouvindo uma trilha sonora, não só o carro, os passos das pessoas, cachorros latindo, tu tá ouvindo a música que tu quer, na hora que tu quer entendeu? Porque normalmente eu ponho a música ali, coloco geralmente uma música que me dá inspiração, seja prá dar um sorriso, seja prá continuar no dia, sempre prá escrever mais rima, eu boto uma coisa que me faz sentir bem, que me inspire, que me faz pensar, me faz analisar as coisas entendeu? Prá mim o mp3 é isso, me deixa refletir, é o momento de reflexão que tenho quando estou escutando as músicas (Febehco, 2009, p. 3).

²²³ Base gringa é desenvolvida a partir de instrumental de *rap* americano. É comum pegar a base gringa e colocar letra em português. Existem sites de produtores brasileiros de bases, que disponibilizam bases inéditas e incentivam *rappers* e produzir *raps* totalmente originais. Ver a lista de fontes anexada neste trabalho, procurando por: *rap* original ou <http://raporiginal.blogspot.com.br/>. Outros sites disponibilizam bases prontas, procurar por: *freewebs*.

²²⁴ Joy Z é um dos *rappers* mais bem sucedidos do *hip hop*. Já recebeu o prêmio Grammy Awards, destinado a trabalhos musicais. A discografia de Joy Z consta de seis álbuns de 2001 a 2007. Disponível em: <http://www.territoriomusica.com/canalpop/az/discografia/?a=Jay-Z>. Acesso em: 16/09/2010.

d) *Aquisição de vocabulário: Tem que ter muita leitura e um vocabulário imenso*

O *rapper* tem que ter um “vocabulário imenso”, senão, corre o risco das rimas apresentarem um vocabulário limitado. Bruno acredita que sem vocabulário, o *rapper* acaba rimando com o vocabulário que possui: “tu não vai ter palavra suficiente para rimar numa música e não repetir uma palavra numa música” (Febehco, 2010, p. 12). Para Bruno o vocabulário limitado traz outras consequências: “se tu tem vocabulário, mais variedade a tua rima vai sair diferente, se tu tem um vocabulário limitado tu vai fazer uma música e aí, a próxima vai ficar parecida com a seguinte”.

Bruno alertou que, ao compor uma rima, não se pode transmitir “os vícios de linguagem prá música” (Bruno, 2010, p. 41), preocupação compartilhada por Febehco:

Vai estar sempre as mesmas rimas repetindo sabe... é a mesma coisa se tu vai apresentar um trabalho teu, vai fazer um discurso, o que vai valer mais, aquele cara que sabe se expressar e consegue usar um número maior de palavras, ou, aquele cara que fica sempre repetindo a mesma expressão? Sabe, aquele cara que fica sempre repetindo a mesma expressão, aquele cara que tem vícios sabe de linguagem? Uma pessoa que tem muito vício de linguagem, ela vai passar esse vício de linguagem, da fala prá escrita já tem um déficit aí, entendeu? Já tem um defeito, tudo bem, tu tens vício de linguagem falando, “bah, pode crê, tá ligado”, mas, quando tu vai escrever, muitas pessoas têm vícios de linguagem e gírias só daqui [Rio Grande do Sul] se tu ficar falando por várias gírias tem gente que nem vai entender o que tu está falando. Ou então, vai ficar aquele texto limitado (EC, 2010, p. 41).

Vários aspectos devem ser observados para compor: dependência de leitura para a aquisição de vocabulário, excluir os vícios de linguagem, as diferenças entre a fala e a escrita, limitar o uso de gírias. Febehco afirma que é necessário: “ter uma bagagem de palavras muito grande para escrever” (Febehco, 2010, p. 13), e essa “bagagem de palavras”, que se refere Febehco, pode vir através de outro procedimento, que será descrito no texto abaixo, quando a busca por sinônimos pode, indiretamente, estar relacionada à aquisição de um vocabulário, mas também à necessidade de encaixar a rima como a parte instrumental.

Procurar sinônimos pode contribuir na tentativa de entrar no ritmo e, esculpindo as palavras, ajuda a entrar no ritmo, como diz Febehco: “Tu tá com a ideia de falar uma coisa, por exemplo, tô com vontade de falar ‘a cama é azul’, se eu falar cama azul não vai entrar no tempo, então eu vou ter que falar cama azulada, entendeu?” (Febehco, 2010, p. 17). A escolha de sinônimos para a rima parece estar muito mais a serviço do tempo do instrumental, do que, necessariamente, tornar a letra em si. Febehco confirma, insistentemente, em ambos os depoimentos, que a busca de sinônimos está relacionada ao tempo da música e, com isso, compor a letra se torna um processo criativo, que envolve várias frentes. Mas esse processo é bem mais complexo do que escolher sinônimos. Ele envolve uma “matéria bruta” que já vem com uma ideia, mas que necessita ser “esculpida”, sem tirar a sua “essência”:

Como Febehco explica:

Tu vai ter que ir procurando sinônimos do que tu quer falar, tem que pegar a matéria bruta e vai esculpindo aquilo prá ir cabendo no tempo, como é que tu vai esculpindo? tu vai achando sinônimos, achando palavras que podem se encaixar no meio, tipo: “eu quero fazer isso”, ou “eu só quero fazer isso”, entendeu? Tu pode ir modificando toda a tua frase sem perder a essência, é isso que vai fazer tu ter um ritmo melhor, uma levada melhor que tu possa cantar sem ter que falar uma palavra e depois dar um espaço para depois falar outra, ou falar muito rápido prá não ter lacunas e tu não ter que falar muito depressa, prá tu falar no ritmo ideal (Febehco, 2010, p. 17).

A música *Amor*²²⁵ mostra um único universo: a maconha, popularmente chamada de “ganja”. Conheci essa música em um show de Bruno e Febehco, que assisti em uma casa noturna de Porto Alegre, em 2010. Bruno explica como pensaram no tema e a forma de transmiti-lo. A música tem uma atmosfera romântica, uma levada animada e, segundo Bruno, ela tem “um refrão que fica na cabeça”:

O nosso som [...] é uma mensagem subliminar que nós falamos na musica como se fosse uma mulher mas é sobre a legalizacao da maconha dai o pessoal q fuma ou ateh o pessoal q nao fuma achou a musica criativa e gostou e tem aquele pessoal q tbm pensa q eh uma musica romantica e nao se ligou ainda hehe a musica tem uma levada bem animada... e um refrao que fica na cabeça acho q e isso q faz o pessoal gostar de cara e outra q boa parte do pessoal q estava no show sao amigos NE mas, a musica esta sendo bem aceita por fora do meu pessoal tbm (Bruno, 2010, p. 21).

e) *Muita escuta e leitura*

E como se consegue o desenvolvimento da leitura? O próprio contexto do *rap* abastece o processo de aquisição de vocabulário, que pode ser adquirido com a leitura e informação sobre o assunto, opinião compartilhada com Souza, Fialho e Araldi (2005), que afirma “que o segredo para aumentar o vocabulário e ter mais informação é a leitura” (p. 40). Como Febehco e Bruno explicam:

Febehco: a gente escuta bastante, e também, quando eu gosto de uma coisa eu procuro e leio sobre aquela coisa, entendeu? Eu tenho uns livros aqui em casa que eu nunca abri, e têm uns que eu abri, mas têm uns livros que eu nem sei se é meu, [risos] sobre o que eu gosto eu vou lá e pesquiso, leio sobre, procuro me informar, porque eu antes tinha um motivo de me informar, mas agora eu... tem aquela sede de palavras porque tu vai com o tempo se ligando que tu já tá repetindo muita palavra, nas tuas rimas estão ficando quase tudo parecidas, penso agora, pô, preciso achar umas palavras prá rimar com isso, então tu para e...

Bruno: tem que expandir...

²²⁵ *Amor* está disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=sOFjde_vH-4. Acesso em: 20/04/2012.

Febehco: é, tem que expandir sabe? Aí tu para e pensa o que tu pode rimar com aquela palavra, aí tu vai fazendo uns testes consigo mesmo, vai ficar em casa viajando, fazendo uma rima improvisada, sozinho prá tentar aperfeiçoar (EC, 2010, p. 42).

A participação em eventos do movimento *hip hop*, como, por exemplo, batalhas de rima, a leitura das rimas de *raps* nacionais e internacionais e assistir aos vídeos de *rappers* nacionais e internacionais, contribuem na ampliação do vocabulário. O próprio *Febehco* procura se interessar sobre assuntos que gosta. Então, parece que a aquisição de vocabulário e, inclusive, o conhecimento necessário sobre assunto se expande em várias fontes.

7.2.3 Escutar música para compor e interpretar

Fazer um bom *rap* às vezes nem é sempre escrever o que vem na tua mente e sim escrever o que tu acha que os outros estão pensando, mas do teu jeito de falar aí o pessoal se identifica (Febehco, 2010, p. 23).

Para encontrar uma batida para a letra, demanda pesquisa, escuta diária e disponibilidade de tempo. Um aspecto, portanto, se torna quase indispensável para quem está no vai e vem das calçadas, no entra e sai do transporte coletivo ou no sobe e desce dos elevadores, trata-se da mobilidade do repertório, amplamente favorecida pela mobilidade do mp3, que possibilita a apreciação de músicas nos diversos momentos diários.

A mobilidade do repertório auxilia na inspiração e Bruno entende que se escutar alguma música, isso pode auxiliar na criação de alguma música na hora, mesmo que esteja se movimentando pelas ruas. Quando surge a inspiração da letra isso pode acontecer fora do ambiente doméstico. Bruno explica:

Eu acho que é uma ferramenta importante, é o que tu mais usa, a gente não pode ficar em casa toda hora, a gente sai prá rua, faz tudo na rua, tá sempre na rua, como está sempre na rua o único jeito é o mp3 porque tu vai estar toda hora escutando a música, tá se inspirando toda hora, quando tu tá com a inspiração na hora tu coloca um som, mas, às vezes prá tu compor na hora se tu não escutar o mp3... tu busca criar na hora, se tu escutar uma música pouco antes de fazer uma música tu vai acabar desenvolvendo o que te interte, tu vai ficar muito com aquela música na cabeça, sem querer tu vai acabar puxando um pouco prá'quela música que tu estava escutando, vai na tua cabeça, só se tu for escutar aquela base que tu vai fazer a música, bom, tu escuta aquela base ela fica na tua cabeça, já vai estar pensando nela (Bruno, 2010, p. 45).

Para *Febehco* e Bruno, o fato de estar escutando música na rua com mp3 é um facilitador no processo de composição, tornando-se parte ativa do processo de composição de *rap*. Ele não pode estar distante do surgimento de uma letra e o mp3 provoca a inspiração para a escrita de

letras. Basta escutar as músicas armazenadas, para que processo de escrita seja iniciado. No processo de criação, escutar música, em geral, provoca a criatividade:

Febehco: Tu não tem noção do quanto facilita, eu por exemplo, a maioria de minhas músicas eu... porquê dizem que a criatividade é saber esconder suas fontes, mas, eu acho que não existe criação sem ter uma base, sem ter uma inspiração a criatividade não se dá em esconder a fonte, se dá em melhorar a fonte, entendeu, tu pega só um verso que o cara falou e aí, “bom eu posso explorar esse verso, e desse verso eu posso fazer uma música nova com tudo aquilo que tu já aprendeu na tua vida, na rua, a todo momento, tu pega aquele verso prá ti, como se fosse um tema prá tua música aí tu vai e constrói todo um... às vezes é tão espontâneo o que ele [o cantor] falou que parece que baixa em *download* toda a letra, vem assim, tu acaba de escutar e parece que tem um arquivo morto na tua cabeça, o teu inconsciente quando fala já vem ativo sabe? É um negócio muito bizarro de rir...

Bruno: sabe aquela música de Porto Alegre, eu “tava” voltando do trabalho, era meio de madrugada, eu tava lá nos Estados Unidos e eu com saudades a fu²²⁶ de Porto Alegre eu tava escutando uma música do Paulo Nápoli, que é uma batida bem acelerada até, acho que era *Por Amor*, daí aquela música... aquele ritmo, e quando vê eu já tinha, tipo, parei de prestar atenção na letra da música e só fui acompanhando, e foram surgindo os versos na cabeça do que eu estava compondo, sem perceber que tava compondo, eu já estava compondo assim, eu... opa, aí comecei a rimar, rimar, em cima daquela base, aí gravei assim na minha cabeça, tipo, é muito difícil tu conseguir é... segurar na tua cabeça tudo o que tu pensou na hora, bah, tu pensa vários versos na hora, só que tu tenta segurar alguma coisa até chegar em casa, aí tu chega em casa...

Febehco: tu segura os principais [versos] (EC, 2010, p. 11).

Num dia Febehco e Bruno conectaram o mp3 na caixa de som do computador e começaram a cantar juntos com a batida. Solicitei que explicassem o porque desta conexão: “eu tenho a batida aqui no meu mp3, e o meu computador não tá funcionando, mas eu tenho esse cabo aqui oh, que liga o mp3 direto na caixa, e daí rola a batida e a gente já canta com a batida. Para realizar a conexão do mp3 com o computador isso irá depender do modelo das caixas de som. Algumas vêm com um fio adaptador que conecta o mp3 as caixas de som do computador: “assim, o computador não capta mais o som dele e vai pegar só do mp3” (Febehco, 2010, p. 25).

Ao escutar uma batida já existe, para Febehco, a intenção de buscar aquela que esteja mais próxima ao tema da letra. Preocupa-se, desde o início, em encontrar uma batida que irá transmitir o tema. Sua audição está direcionada para esse elemento, como Febehco detalha:

O cara chega em casa e... bah, eu tenho que achar uma batida prá essa letra e aí tu bota no computador, ou, mp3, vai escutando as batidas e vê quais as batidas que se identificam mais com o assunto que tu quer passar, aí tu pega uma ideia, tu quer falar numa música sobre tal assunto, aí, tu para e pensa: pô,

²²⁶ A fu é “uma gíria com procedentes na língua inglesa. Significa ‘muito bom’, ‘fantástico’” (SOUZA, 2005, p. 119).

de que jeito eu quero falar de tal assunto? Do jeito calmo, do jeito alegre, do jeito revoltado (Febehco, 2010, p. 15).

Uma vez definidos batida e assunto, inicia-se, então, o processo de “botar a letra na batida” e, posteriormente, os ensaios que ajudam a encaixar a letra na batida. Bruno explica: “É de tanto ensaiar a letra, na hora que a gente vai botar a letra na batida, a gente tem que cantar ela umas mil vezes até ela ficar perfeita na batida, daí o cara acaba gravando só na hora” (Bruno, 2010, p. 11). Encaixar a letra na batida segue dentro dos padrões do tempo do *rap*.

Enquadrar a batida e a rima é uma característica do *rap*, mas não deixa de ser igualmente uma característica da canção moderna, indicada por Granja (2010): “A canção moderna adquire assim uma certa autonomia em relação à música instrumental. Além disso, a articulação entre a fala e a melodia faz da canção um meio de comunicação altamente poderoso na sociedade contemporânea e um instrumento com alto potencial pedagógico” (GRANJA, 2010, p. 83).

Febehco esclarece que o tempo do *rap* é marcado por “*claps*”: “tem todos os *claps* da batida, a batida do *rap* é marcada de dois em dois segundos, tenho, pá... pá, tem que encaixar, tem umas que não tem só isso aqui pá pá, elas têm... sabe... essa aí têm uns quebra assim, as palavras têm que ir encaixando nesses *claps* prá ficar perfeito”. Para aprimorar esse processo de adaptar a “batida”, o ritmo à letra, Bruno considera que é “uma coisa boa, escutar vários estilos de músicas, quem tem uma variedade boa e pegar uma sacada legal de um outro estilo e colocar no teu estilo...” (Bruno, 2010, p. 3). A ampla variedade de bases instrumentais viabiliza a montagem de algo novo. O mp3 entra nesse contexto de escuta, como uma ferramenta importante para a composição de *raps*.

O estilo livre e improvisar

O estilo livre é transformar em *rap* alguma mensagem que o *rapper* vive no momento. Chamado também de *freestyle*, as rimas vão surgindo na hora. Assim, “caracteriza-se por rimas criadas, desenvolvidas e cantadas em tempo real, ou seja, o MC vai rimando sobre determinado tema, mantendo um raciocínio lógico, sem perder o ritmo” (SOUZA, FIALHO e ARALDI, 2005, p. 39). Segundo Febehco, o estilo livre depende: “da inspiração do momento”, e foi durante uma das entrevistas que entendi como funciona o estilo livre. Bruno iniciou um improviso:

Tô eu e o Febehco aqui no apartamento agora, prá ti, mostrando o meu talento, na frente do monitor esse cara aqui faz música com amor, agora eu falo mais, além disso, escuto *reggae* prá mandar ideia de paz, mais do que isso, que nem o Sabotagem diz que o *rap* é compromisso, agora eu falo, pode crer, então, se a mídia vem eu não me calo, muito mais escuto de Racionais até Cazuza, pode então o *rap* é muito mais (Bruno, 2010, p. 12).

Febehco continuou e se estabeleceu uma batalha de rima:

Eu posso mostrar um improviso, um improviso dou uma de direita, feito pugilista, fazendo a entrevista, o cara chega aqui e já sai em revista, e meu

mano aqui trabalha em estúdio, prá gringa, e o cara vai fazendo música até que pinga, pinga o suor da camiseta, me falta uma caneta, prá escrever tudo isso, mas eu não quero mais uma letra, eu só quero improvisar, improvisar a esmo, então é isso mesmo, a cara rima com amor, porque o cara não é profissional, o cara é amador (Febehco, 2010, p. 13).

No improviso, realizado por Bruno e Febehco, o tema abordado foi a própria arte de improvisar. A partir do improviso, a conversa tomou outra direção. Perguntei a Bruno e Febehco sobre as diferenças entre o trovador, o gaúcho e o repentista no nordeste. Febehco afirma que a diferença entre um e outro está no gênero musical: “o repentista, ele vai fazer tudo isso só que em outro estilo musical, que nem o trovador gaúcho daqui, nós somos trovadores no bom sentido da palavra” (EC, 2010, 43). Mas, como alertam Souza, Fialho e Araldi (2005), “os *hip hoppers* que se dedicam a esse estilo” também são “conhecidos como repentistas do asfalto, fazendo uma analogia com os repentistas nordestinos, que também possuem a arte da rima improvisada”. A semelhança estaria no “fato de improvisarem no momento, competirem entre si e discursarem sobre temas urbanos (SOUZA, FIALHO e ARALDI, 2005, p. 41).

Febehco e Bruno explicam sobre o improviso:

Bruno: tem outra coisa do improviso que é bom, tu vai aperfeiçoando tua rima, tu vai estar improvisando, quando vê, ah, eu vou falar uma coisa: “ah, agora eu vou falar sobre ventilador”, quando vê, fica assim, “bah, e agora o que combina com ventilador? Bah, tu tem que achar o que rima com ventilador tu tem que ficar né? Tipo, fica martelando na tua cabeça... ventilador, computador, televisor, até tu achar uma coisa coerente.

Febehco: o mais difícil do improviso não é rimar, é rimar com coerência, é botar um contexto naquela rima, até porque se tu fizer um improviso de qualquer merda assim, ninguém vai acreditar que tu está fazendo aquilo decorado, o cara tá fazendo aquilo com rima decorada, o cara não tá fazendo acontecer agora, é uma merda aquilo, tá decorado essa porra, tem que ter um contexto, se eu vou fazer um improviso, eu vou ter que mostrar que eu tô fazendo um improviso, como que eu mostro que tô fazendo improviso, falando o que tá acontecendo aqui na agora (EC, 2010, p. 43).

*Cut*²²⁷ e mixar

Eu já peguei [essa base pronta], até te falei do Naz²²⁸, até o refrão eu fiz uma adaptação a partir do original [...] então, eu fiz uma adaptação prá minha música, prá minha versão (Febehco, 2010, p. 7).

O corte [*cut*] e a mixagem são procedimentos usados na editoração de músicas e, igualmente, na editoração de *raps*. Mas são momentos distintos. O *cut* consiste em cortar um

²²⁷ *Cut* em inglês significa cortar ou aparar. No *rap*, o *cut* é realizado em alguns trechos de músicas que serão editadas dentro de uma nova música.

²²⁸ Naz: abreviatura do sobrenome de Bruno Nazari, amigo e parceiro de composição de Febehco.

trecho de uma música já gravada. Após o *cut*, o pedaço da música que foi cortado passa à fase seguinte de edição, que é a mixagem. A mixagem é o processo pelo qual as partes do instrumental e do vocal recebem efeitos, como um *looping*, a quebra, as pontas.

Souza, Fialho e Araldi (2005, p. 119-128) apresentam a linguagem da rua, referindo-se ao vocabulário específico do *rap*, que é necessário para o entendimento do processo de composição:

- Levada: caráter expressivo e estilístico de atuação do *rapper*. Ritmo da música.
- *Looping*: uma sequência de ou de sons que, a partir do andamento da música, é possível ser repetida infinitamente como uma célula musical cíclica.
- Quebra: relacionam-se com o *Break*, onde apresenta os movimentos corporais com ritmo quebrado. As quebras são desenvolvidas na parte instrumental das bases.

Febehco explica que o *looping* consiste em multiplicar uma batida, fazendo com que esta volte sempre ao ponto de partida. Além de voltar para seu início, a batida poderá apresentar alguma alteração dependendo de quem a compõe:

Quem faz uma batida não faz uma batida de cinco minutos, ele faz uma batida de vinte segundos, e essa batida de vinte segundos não começa e nem termina igual, ela começa de um jeito e quando ela termina, ela termina dando uma virada, normalmente, daí ele [o DJ] e vai botando *looping*, *looping*, vai multiplicando, faz ela voltar, volta pro começo, por isso *looping*, ela volta pro começo (Febehco, 2010, p. 7).

Febehco explica o efeito do *looping* nas linhas da voz e da batida:

[...] se tu pegar uma batida sozinha sem a voz, até na voz tu consegue analisar isso, tu vai perceber que a batida, vai até um pedaço e depois repete e vai indo em vários pedaços e também tem a parte do refrão que muda normalmente na maioria das músicas, na parte do refrão o instrumental muda prá encaixar no refrão, exaltar o refrão prá ficar diferente (Febehco, 2010, p. 7).

Na época das entrevistas, Febehco mostrou como é o processo de corte e mixagem de uma música. Um DJ, que é seu amigo, trabalhou sobre um instrumental de uma música do *rapper* norte-americano 50 Cent. Febehco exemplifica:

Febehco: [...] é desse instrumental da música *Many men*, “vários homens”, do 50 Cent que é o *rapper* autor da música, as batidas dele são legais, só que meu amigo [o DJ] editou ela, deixou uma virada diferente, tem todo o refrão dele, só que ele cortou uma parte do refrão... (neste momento Febehco coloca o instrumental e canta a rima em cima da base de 50 Cent), (Febehco, 2010, p. 19).

Para iniciar processo de editoração é preciso, antes, realizar o processo de apreciação da música como um todo, destacando cada parte constituinte do arranjo. Febehco explicava que, para o processo de editoração, é necessário fragmentar a música: “tem que saber fragmentar a

música diversas vezes, porque tem o *looping*... uma virada...” (Febehco, 2010, p. 7). Bruno destaca alguns fragmentos apreciados:

Têm as pontas, as viradas, por exemplo, tá o instrumental todo seco, tá a mesma coisa aí, tem uma hora que tem que dar a batucada, uma guitarra, um piano junto, aí tá, vou pegar só uma parte e deixar só na batucada, tira o piano, aí quando tu vê, uma parte tu vai falar uma coisa importante na música, aí volta tudo na hora de falar na tua rima (Bruno, 2010, p. 7).

Bruno e Febehco, na apreciação de uma música, procuram localizar o *looping*, as pontas, a batucada, a movimentação do instrumental e analisam a intensidade com que esses elementos aparecem. Manusear esses elementos se constitui em momento de aprendizagem, necessário para a composição e a mixagem das músicas de autoria. Bruno fala com orgulho sobre um *sampler* que compôs a partir de uma música já gravada que fala de Porto Alegre: “Este *sampler* [...] eu me puxei né?”, em determinado momento da entrevista solicitou a Febehco: “ôh meu, coloca a minha letra aí no meio porque eu ainda não decorei” (EC, 2010, p. 50). Bruno cantou o *sampler* com a base no mp3 e este conectado as caixas de som.

O *sampler* foi composto, enquanto Bruno morava nos Estados Unidos. Na época, fazia um curso de áudio, em um estúdio de New York e, voltando para casa, durante a madrugada, enquanto escutava uma base no seu mp3, surgiu a rima. Explicou como idealizou a música:

Eu quis botar um troço não tão eletrônico, mas, mais acústico, que tivesse um violãozinho e tal, uma paradinha, daí botei violãozinho, teclado, aí samplei essa música [...] ficou perfeita, era bem o que eu queria, um violãozinho nela que não tinha ainda, daí fiz isso, botei um solinho de piano, que nenhum *rap* tem solo de instrumento nenhum, daí coloquei esse solinho... uma levadinha bem de *reggae* tâtâtâtâtâ, bah, essa música ficou bem direitinho do jeito que eu queria, demorou um tempinho para fazer a construção, prá encaixar ela, prá ficar bem direitinho como eu queria que ela ficasse (Bruno, 2010, p. 50).

Admitindo ser um fã do trabalho de Bruno, o amigo Febehco já havia armazenado o *sampler* no seu mp3.

A seleção e construção das bases

Quando a composição de um *rap* se inicia, um dos primeiros elementos é selecionar uma base. A seleção da base depende de muitos fatores, entre eles, a apreciação de vários estilos de música, possibilitando o acesso às músicas que, futuramente, poderão ser *sampleadas* ou tê-las como fonte de inspiração; e, a inovação é a proposta da utilização de instrumentos não usuais dentro do gênero musical *rap*, por exemplo, violão, piano, bombo africano, explicado por Bruno:

Numa música minha aí já se encaixa em escutar vários estilos de música, eu fiz uma música que eu falo de Porto Alegre e se tu escutar o instrumental dela, o instrumental fui eu que fiz com violão, bombo africano e piano, e bah, usei um instrumental que geralmente não se usa no *rap* normal que todo mundo

faz, aí é onde tu saca de onde tu pode tirar as outras músicas para fazer (Bruno, 2010, p. 8).

As bases são colocadas imediatamente no mp3, embora Febehco admita que são escutadas em outras mídias, como, por exemplo, o equipamento de som da casa e no computador, uma vez que está equipado com *subwoofer*²²⁹: “enquanto estou em casa elas poderiam ser tranquilamente, eu tô em casa, boto ali no meu som, como eu não tenho em carro ainda...” (Febehco, 2012, p. 5).

O fato de Febehco escrever rimas, enquanto está se movimentando pela rua e no ônibus, em parte justifica a disponibilidade das bases no mp3. Esse fato toca diretamente à seleção das bases para rimas. A portabilidade facilita para que as bases ou batidas estejam, rapidamente, ao alcance das rimas. Febehco detalha como acontece essa disponibilidade:

Eu costumo escrever muito no ônibus e escutando ali, bota uma batida prá escutar, pego meu caderno na mochila, sempre tô andando com minha mochila, pego uma caneta, coisas indispensáveis prá mim e abro o meu caderno e começo a escrever (Febehco, 2012, p. 5).

Ainda sobre a disponibilidade das batidas, Febehco afirma que algumas provocam quase que, instantaneamente, a escrita das rimas. A escuta leva ao processo de criação.

É que escutar alguma coisa é sempre um empurrãozinho, porque no momento que tu tá escutando tu está absorvendo o ponto de vista de alguém, o ponto de vista do cara que está cantando, e absorvendo esse ponto de vista tu pode criar um novo, tu pode ouvir sobre o assunto, pô, eu penso diferente, eu posso mudar, ou, eu falaria a mesma coisa, mas, de outro modo, prá impactar mais, por tudo isso, tu vai absorvendo, absorvendo, uma hora vai estourar, e quando estoura quero estar com minha caneta na mão (Febehco, 2010, p. 16).

A escuta pode provocar outros processos. São processos em cadeia: audição, análise dos pontos de vista que estão sendo transmitidos, organização de um ponto de vista próprio, maneiras diferentes para falar do mesmo ponto, como falar sobre um assunto.

Num dia Febehco e Bruno conectaram o mp3 na caixa de som do computador e começaram a cantar juntos com a batida. Solicitei que explicassem o porque desta conexão: “eu tenho a batida aqui no meu mp3, e o meu computador não tá funcionando, mas eu tenho esse cabo aqui oh, que liga o mp3 direto na caixa, e daí rola a batida e a gente já canta com a batida. Para realizar a conexão do mp3 com o computador isso irá depender do modelo das caixas de som. Algumas vêm com um fio adaptador que conecta o mp3 as caixas de som do computador: “assim, o computador não capta mais o som dele e vai pegar só do mp3” (Febehco, 2010, p. 25).

Esta análise da escuta, em alguns momentos, está direcionada para o conteúdo da mensagem. Quando Febehco e Bruno apreciam alguma música, começam a focar para o que

²²⁹ *Subwoofer*: caixas de som que produzem sons graves e médios.

o compositor fez com alguns elementos, por exemplo, o refrão ou as variações na batida. Febehco confirma que, na apreciação que geralmente realiza, busca o “ponto de vista” da música e as diferenças de pontos de vista auxiliam para compor alguma música: “daí tu mescla, mescla com o que está sendo falado, com o que tu tá vendo e daí tu monta com o teu ponto de vista, a partir do teu ponto de vista tu pode se direcionar para um caminho” (Febehco, 2010, p. 3).

Escutava a batida no fone do mp3

Semana passada eu comecei a escrever uma música nova escutando mp3 em sala de aula, ela é meio que fosse uma historinha, sabe?
vou te colar aqui a letra pra tu ler, perdoa os erros de português,
eu nem ensino médio tenho ainda
(Febehco, 2010, p. 23).

Febehco, certa vez, me enviou por *MSN* a explicação de como compôs um *rap* na sala de aula. Ele traz várias referências de como seu processo de composição pode iniciar. Mesmo estando na aula de química, enquanto estudava sobre ânions e cátions, Febehco realizava uma apreciação da batida da música que pretendia colocar a letra. O que mais chama a atenção é para o fato de inicialmente tentar perceber o que a batida lhe transmite. Ele chama isso de “clima”. Um pequeno trecho da música, apreciada no fone, desencadeou a escrita da letra da sua música. Ele descreve a cena de composição:

Eu tava na aula, era segunda-feira, isso no começo de tudo e tava escutando essa batida enquanto a professora de química falava sobre ânions e cátions hahahah, matéria divertidíssima, sabe como é, né? Então eu peguei o caderno, a caneta e fui escutando a batida e vendo o que ela dizia pra mim, qual era o clima dela, no início da batida tem um trequinho de um cara cantando um *jazz* bem suave e me lembrou aquelas músicas de fim de festa, quando já estão as luzes ligadas e estamos mesmo é arrumando o salão e escutando a*gu*a coisa aí já me veio a ideia do início, de estar voltando pra casa podre de cansado ainda pouco bêbado louco... viajando, só que de tão viajante que o cara tava, ficou andando na rua pensando, filosofando e fiquei inspirado pra escrever (Febehco, 2010, p. 23).

O passo a passo do surgimento de sua música poderia ser resumido das seguintes formas: a) a aula de química e o desligamento dela; b) o inseparável caderno das letras; c) a escuta da batida; d) a tentativa de perceber o “clima” da batida; e) o trecho da batida que traz uma imagem conhecida, ou seja, uma referência familiar de um final de festa; e) o surgimento da sua ideia a partir da citação ao *jazz*, que aparece na batida da música apreciada por Febehco: “tem um trequinho de um cara cantando um *jazz* bem suave e me lembrou aquelas músicas de fim de festa” (Febehco, 2010, p. 23).

Foi esta sensação ou a imagem de final de festa que provocou a escrita da letra da sua música. Essa referência a uma imagem retorna, incorporada na sua letra. Basta analisar alguns versos da letra, em que faz referência à visão de alguma imagem como: “O que tu faria se tivesse a tua disposição,

a caneta, o papel e uma grande visão, o que faria? como agiria hoje em dia, se sua energia fosse traduzida em poesia” (Febehco, 2010, p. 23-24). Segue outros versos da rima:

[...] perdido presenciando uma aurora linda
e tipo o Falcão²³⁰ vou pescando ilusões

[...] O que tu faria se tivesse a tua disposição
A caneta, o papel e uma grande visão
O que faria? como agiria hoje em dia
Se sua energia fosse traduzida em poesia
[...] Com o fone no ouvido esqueça de tudo, anule
Esqueça o universo, se concentre no meu verso

Febehco também faz referência ao grande sucesso da banda O Rappa, *Pescador de Ilusões*²³¹, de autoria do baterista da banda, na época, Marcelo Yuka: no seu verso Febehco escreve: “tipo o Falcão vou pescando ilusões”. Febehco escreveu toda a letra durante a aula de química, enquanto escutava a base nos fones do mp3.

7.2.4 Escrever um *rap*: ritmo e poesia

Tem que ser *rap*, nem só poesia, nem só ritmo
(Febehco, 2010, p. 17).

O *rap* é ritmo e poesia, nem só ritmo, nem só poesia. Como diz Febehco: “tu escuta aquela base e vai estar pensando nela, vai estar com o ritmo, porque quando tu vai escrever não adianta tu escrever uma poesia, tem que escrever um *rap*” (Febehco, 2010, p. 45).

Febehco e Bruno mostram o que entendem do gênero *rap*:

Tem que ter ritmo naquela poesia? O *rap* é ritmo e poesia, não é poesia, eu me considero um poeta, a questão é que quando tu vai fazer uma música, tu tem que estar ciente que aquele teu verso, aquele teu poema, aquela poesia tem que caber no tempo daquela música, no ritmo daquela música, ser coerente com a batida, ser coerente senão fica desengonçado (Febehco, 2010, p. 17).

Não é poesia, é *rap*, muita gente diz assim: “o cara é um poeta sabe”, o cara é músico, o poeta é quem escreve, não pensa na melodia, tem que fazer poesia e tem que se dedicar “a fú” prá poder botar aquele teu poema na batida, é o troço mais trabalhoso que tem prá fazer, uma música é isso aí (Bruno, 2010, p. 17).

Febehco, quando escreve uma música, imagina assuntos que as pessoas gostariam de escutar:

²³⁰ Marcelo Falcão é cantor e compositor, *rapper* brasileiro e vocalista da banda O Rappa. Esta banda compõe dentro dos gêneros e samba, *funk*, *hip hop*, *rap* e MPB.

²³¹ Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/o-rappa/pescador-de-ilusoes.html>. Acesso em: 30/08/2010.

O que eu penso quando vou escrever uma música? Eu penso numa música que eu goste de escutar entendeu? A música que eu escrevo eu penso em gostar de escutar, que outro alguém escrevesse e que eu gostasse de escutar, entendeu? Prá eu escutar, é por aí, tu vai falando o que tu quer, que os outros escutem, que tu ache que os outros escutem... não é só o que tu ache que os outros escutem, mas o que tu também quer falar entendeu? Tu pega e põe na balança o que os outros gostariam de escutar, o que eu quero falar. Porque senão tu vai falar uma coisa que só tu quer falar, uma coisa só tua, então vai te filmar na frente do espelho então! É isso que eu penso, tu tem que pegar e contrabalancear, tu tem que contar alguma coisa, a música é como... acho que eu já falei prá ti isso. a música prá mim é como um livro, e o livro tem que ter um conteúdo, não adianta ter uma capa bonitinha, os desenhos dentro, cadê o conteúdo entendeu? A música é isso prá mim é um livro, uma história (Febehco, 2010, p. 21).

quando tu tá fazendo uma música, na real tu não tá inventando as coisas, tu tá falando o que tu vive, ou é da tua observação, na real, não tá criando, tu é cara observador tu vai observar tudo e faz uma música com a tua observação (Febehco, 2010, p. 15)

O processo de composição de *raps* inicia pela seleção de músicas que Febehco prioriza, em que a batida tem participação na criação de rima. Ele explica que têm algumas batidas que, no momento da escuta, já provoca, imediatamente, a inspiração e a criação da rima. Este é um aspecto que indica por onde Febehco começa a montar a *playlist*. Então, ela já tem uma função específica da criação. Porém, na questão do conteúdo das letras, já aparece um diferencial. Febehco se distancia de temas que tratam pejorativamente das mulheres. Ele explica como é o seu *rap*:

Não é preciso perguntar para Febehco o diferencial de sua música, basta ouvi-la para perceber que as letras o afastam da grande parte dos *raps* nacionais e internacionais, quando compõe rima sobre a própria rima, reflete sobre as letras infames que tomaram conta do cenário musical e apresenta novos temas além da trinca, crime, drogas e mulheres (Febehco, 2010, p. 12).

O processo de composição, desenvolvido por Febehco e Bruno, como mencionado, inclui vários momentos de escuta de gêneros diversos, em que eles buscam várias fontes musicais como referência, incluindo a troca de ideias com amigos; a preocupação com a maneira de passar a mensagem; e, ainda tem outro aspecto que pontua nas origens do *rap* – a *rua*. É nela que, seguidamente, Bruno e Febehco buscam referências.

Vários momentos de escuta em gêneros variados

Bruno acredita que ficar preso a uma única “fonte de inspiração” seria arriscado, pois o tornaria “escravo” de uma única escuta. Então, procura buscar “várias fontes de referência instrumental”, que, na perspectiva do *rap*, a escuta de várias fontes facilita a extração de várias bases a partir de trechos de músicas conhecidas. Desse modo, estaria justificada a versatilidade para escutar diversos gêneros.

A outra perspectiva, presente no depoimento acima, que mostra um Bruno jovem, com pouco mais de vinte anos, ligado fortemente à questão da temporalidade, quando expõe os “momentos” que definem suas apreciações.

Prá mim têm momentos e momentos, às vezes tô num momento escutando bastante Parteum, Camal, escutando bastante *rap*, têm momentos que tô escutando bastante *reggae*, mais, tem momentos que tô escutando bastante *rock*, Cazuzza, escutando Vinícius, não tem aquele momento, bah, ‘o cara, minha fonte inspiradora é essa e vou fazer um *rap*’, o cara fica como escravo, comigo não tem isso aí, cada momento eu tô escutando uma coisa, cada época de minha vida tô escutando alguma coisa (Bruno, 2010, p. 18).

Bruno, em seu depoimento, parece dar mais peso aos “momentos” do que, aos artistas apreciados. Parece-me que, eles, os momentos são mais definidores para buscar as “diversas referências” musicais. Os depoimentos de Febehco e Bruno convergem para a importância das “diversas referências”, no entanto, nesses momentos em que estão envolvidos na apreciação, já aparece outro dado importante, ou seja, “o jeito que a pessoa vai impor” a mensagem. Febehco insiste que não há a inexistência de um único artista especificamente que lhe dê inspiração. Ele não se fixa em nomes especialmente. Sua atenção, nas músicas, está direcionada para a maneira como o artista constrói uma ideia e impõe o que deseja transmitir:

Para mim o que me inspira não é uma pessoa, “ah, aquele cara, vou me inspirar nele!”, não, talvez o jeito que ele fez aquilo, o jeito que aquela pessoa impôs aquilo [a mensagem da música] entendeu? E como é o jeito que a pessoa vai impor, muda de músico para músico, não é um cara, ou uma música, ou outro cara que tem uma outra música, tu vai pegando um pouco de cada artista prá construir o teu [jeito] são influências, tu pega tudo o que ouviu e vai, querendo ou não, ser influenciado por tudo o que tu ouve, tu vai ser influenciada por tudo o que eu e ele estamos falando agora, entendeu? E eu vou ser influenciado pelo que ele acabou de falar e ele vai ser influenciado por tudo que eu tô falando agora. Querendo ou não a gente acaba ficando com tudo o que uma pessoa fala, prá ti e dentro de ti, tu acaba se influenciando, então, o que tu vai escrever, o que tu vai te inspirar, não é uma pessoa, são as pessoas, todas as pessoas que tu já ouviu (Febehco, 2010, p. 18).

Trocar ideias com amigos em saídas providenciais para a rua, a fim de conversarem, podem ser momentos da busca pelas “diversas referências”. No “trocar de uma ideia” pode surgir o assunto do momento. Quando Bruno se refere às “diversas referências” necessárias para compor, elas não estão ligadas unicamente às referências musicais, mas a assuntos em geral:

Depende do jeito que baixar a inspiração, é uma coisa de momento assim, às vezes a música vem do nada, tu está pensando numa coisa, quando vê, tu teve uma ideia, ou tá trocando uma ideia, tá eu e o Lucas ali na praça, conversando, fazendo uma noite, senta num bar, tomando uma cerveja, começa a conversar, quando vê, pá! ‘Esse assunto aqui é da hora, vamos escrever sobre isso’, daí a gente escreve, começa a fazer umas rimas da hora [...] (Bruno, 2010, p. 16).

A gente foi lá pro Lindóia [Shopping Center] bater um rango [comer um lanche], um Xis²³², enquanto a gente comia o Xis a gente tava com aquela batida na mente, “bah, é o seguinte, aquele assunto tava fazendo menção sobre aquilo e nós falando de outro negócio que ninguém ia se ligar sabe?”, a gente se jogou de cabeça nessa ideia (Febehco, 2010, p. 16).

As ideias podem surgir de diálogos entre pessoas, em espaços conhecidos, em que é possível aproveitar os temas do momento. Febehco e Bruno acreditam na ideia de que várias pessoas, de certa forma, constroem um bloco de informações que serão absorvidas em algum momento. Isso foi denominado por Bruno de “diversas referências”. Há pessoas que compõem não se fixando em um único ponto de vista, como reflete Bruno:

Às vezes o cara dá uma banda²³³, vai dar uma banda com os teus parceiros e começa a trocar ideia com um monte de gente, aí todo mundo te passa uma ideia “bah, esse cara falou disso”, “bah, esse cara falou disso”, e quando tu vê tu começa a montar [a ideia], “bah, isso aí que ele falou é verdade”, “o que ele falou eu concordo, ou, “o que ele falou eu não concordo”, “bah, aquele bagulho [coisa, ou, objeto] que ele falou eu não sabia”, e tu começa a captar um monte de coisa e faz uma música, a informação tu pode pegar tanto no mp3, como no computador, na TV e muito mais na rua na convivência com as pessoas (Bruno, 2010, p. 18).

Como funciona a parceria de Bruno e Febehco na composição

A metodologia de trabalho, adotada pela parceria Febehco e Bruno, consta de ações que constituem o processo de composição. Por exemplo, determinar qual o momento de trabalharem juntos ou sozinhos; que repertório escutar como referências iniciais; a utilização de programas de edição de músicas; utilização de efeitos, como *looping* e cortes e, um aspecto de extrema importância, a definição de linguagem que será utilizada para abordar o tema, através de mensagens subliminares, suspenses, metáforas, enfim, como diz Bruno: “um toque diferente na música” (Bruno, 2010, p. 32).

Em alguns momentos o processo da composição da rima é solitário, até pela questão da concentração: “Normalmente a gente faz sozinho, depois ele [o Bruno] fica na baia [casa] dele, escutando e fazendo a música, quando eu chego em casa, sento e fico escutando sozinho e me concentro para fazer a música, ele fez a parte dele antes de mim e já mostra a música” (Febehco, 2010, p. 47). Posteriormente, Febehco e Bruno se reúnem e discutem ideias e prováveis mudanças. Bruno explica porque realizam essa dinâmica: “junto a gente consegue ter a ideia, mas sozinho a gente se concentra prá montar perfeito” (Bruno, 2010, p. 48).

Febehco expõe sua versão sobre a parceria de composição:

²³² Xis é um lanche que deriva do conhecido *Cheeseburger* norte-americano. Em Porto Alegre, *Cheeseburger* tem a ortografia alterada e abreviada para Xis.

²³³ Banda é uma gíria que significa “dar um passeio”, “dar uma volta”, “sair”.

Se a gente se juntar, eu e ele prá escrever uma letra, a gente só vai escrever uma letra, não vai escrever duas partes, porque daí a gente vai ser influenciado um pelo pensamento do outro, e vai acabar saindo uma parte e não vai ter só o pensamento dele, só uns pedaços entendeu? Tem uma música nossa, um pedaço meu e outro do Bruno, duas vozes cantando, dois *a cappella* juntos, separados a gente se concentra melhor (Febehco, 2010, p. 19).

A vantagem de trabalharem separados na construção das letras é que os temas podem ser tratados com perspectivas diferentes. É assim que Febehco entende: “bah ele falou de uma coisa, pode falar de outra coisa, ou de uma mesma coisa de forma diferente”.

O processo de composição de Febehco começou um tanto simplificado, se comparado, hoje, aos editores de músicas disponíveis no mercado. Os testes eram realizados em discos vinil. Com o tempo eles estragaram e foram desaparecendo. Alguns gêneros musicais, como o *rock*, eram manuseados nesses testes, para o aprendizado dos efeitos, como *looping* e cortes, intensamente, utilizados pela linguagem do *rap*. Esta fase dos discos de vinil, que serviam de teste foi, praticamente, uma fase embrionária no manuseio dos editores de música.

Procurando entender a composição de *rap*, perguntei para Febehco como era o seu processo de composição de um *rap* e ele detalhou:

Um tempo atrás eu parava e começava a escutar uns *Fox*, eu tenho um programa no computador que eu podia editar as músicas, inclusive eu pegava um *rock*, uns trechos de uma música, cortava só o trecho da guitarra, ia dando *looping* só prá ver como ficava, eu tinha um problema, prá fazer a base que era só de teste, e já acabou os discos de teste, já foi pro pau, inclusive eu fiz uma batida nele só com baixo e uma bateria, um outro lugar tu não consegue (Febehco, 2010, p. 8).

A importância de definir a linguagem que será utilizada para abordar o tema, ou seja, através de mensagens subliminares, suspenses, metáforas, é tão importante, quanto, os efeitos de *looping*, cortes e arranhadas. Bruno revela que as músicas que compõe com Febehco procuram: “botar um toque diferente na música”, e continua: “deixar a música mais subliminar, deixar a música com bastante metáfora prá ficar mais interessante [...] tem que ter um suspense” (Bruno, 2010, p. 32). Tudo para fugir do óbvio. Febehco afirma: “se a música ficar muito clara fica muito sem graça, até um filme e um livro, se está muito óbvio é muito chato, não tem aquele suspense” (Febehco, 2010, p. 4).

Esse fato de expor um tema de forma subliminar nas músicas, para não deixa-lo tão óbvio, foi um caminho tomado para falar de assuntos nada aceitos por muitas pessoas da sociedade, por exemplo, a maconha. Os meninos ficaram constrangidos em falar que estavam compondo sobre este tema e preferiram trabalhá-lo de forma subliminar. Bruno propôs a Febehco que falassem do que se tratava a letra:

Bruno: vamo falar prá ela... ah, a gente está fazendo uma música sobre a ganja²³⁴

Febehco: a maconha mesmo [falou baixo] só mandar uma mensagem subliminar prá dizer que a gente consegue falar disso de outro jeito, entendeu? A gente quer sempre pegar um assunto e lapidar aquele assunto do nosso jeito, mostrar outro ângulo de se abordar o assunto, entendeu?

Bruno: nessa música a gente fala da ganja, como se a gente estivesse falando de uma mulher falar: “ah, tu é assim, tu é assim, bah, teu beijo é isso, é aquilo, me deixa assim quando eu tô contigo”, a gente fala da maconha como se estivesse falando de uma mulher, uma namorada, a gente já acabou a letra ontem, tem uma parte na batida que é um sample do Prince que diz assim: “você queima, você queima” [*You burn, You burn*], a gente pode fazer uma música romântica, uma música que dê a entender que fale sobre um tema romântico e sobre aquilo que a gente quer passar subliminarmente, daí a gente começou a fazer isso aí, a rima (EC, 2010, p. 45).

Este *rap* se chama *Amor* [...]. Ouvindo a letra parece se referir a uma mulher, ou, “mina” (apelido quando se trata de uma menina, gatinha, garota). Foi produzido um vídeo caseiro pelos autores deste *rap* e colocado no *youtube*, contendo mais de 654 exibições. No vídeo, percebem-se algumas indicações de que a letra do *rap* trata da maconha. A primeira referência está na base instrumental: *You burn, you burn...* (você queima, você queima), sampleada de Led Zeppelin-*Black Dog*²³⁵; segunda referência: alguns *flashes* rápidos de fumaça, quando Bruno larga a fumaça de cigarro na lente da câmera; terceira referência: uma folha de maconha e uma frase “legalize brasil”, essa referência aparece rapidamente no vídeo. *Febehco*: “São mensagens completamente subliminares, é só prestar atenção, é bem engraçado, é bem legal, quem não sabe, não vai se ligar e não vai entender” [ele está falando sobre a mensagem sobre a ganja] (*Febehco*, 2010, p. 30).

Febehco e *Bruno* propõe um tipo de música que provoque o ouvinte a escutar por mais tempo, pensar e voltar a apreciar, se for preciso. Solicitei a eles que falassem mais sobre esse tipo de música:

Bruno: A música que a gente propõe... tem uma música nossa que a gente fala sobre a música de hoje em dia, a gente não gosta muito de *funk* carioca e alguns desses axés²³⁶ que falam de muita discriminação da mulher, eles falam mal da mulher, falam um monte de coisas, vários *raps* americanos também, ah, tem muita coisa da mídia, que toca na rádio e que se ligar a rádio, se ligar a TV vai ter um monte de coisa que fala mal de mulher, falam disso, e falam de carro e dinheiro e não falam de nada que é importante... e daí tem uma frase de uma parte da letra que... a última frase da letra fala assim oh: “*de segunda a segunda, na inspiração profunda/meu som mexe não somente/mas também com sua bunda*, não é um som pr’o pessoal rebolar, mas um som prá pensar

²³⁴ Ganja é uma gíria que define a maconha.

²³⁵ A partir da música *Black Dog*/Led Zeppelin (Robert Plant e Jimmy Page). Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/led-zeppelin/black-dog.html>. Acesso em: 10/10/2011.

²³⁶ Axé é um gênero musical, nascido na Bahia, na década de oitenta, durante o carnaval. A mistura dos gêneros frevo pernambucano, forró, maracatu está na formação do axé.

Febehco: a música inteira é assim, manda essa mensagem, de cabo a rabo da música, a gente vai influenciando, vai mostrando o nosso ponto de vista, inclusive, quando a gente fez [a música], a gente pegou uma entrevista do Caetano Veloso e sampleamos ali no início da entrevista do Caetano Veloso, quando ele fala assim: *ah, hoje em dia a política do rap anda muito cansativa, desinteressante*, essa música²³⁷ tem até no mp3 de meu celular, dá até prá mostrar agora (EC, 2010, p. 4).

A análise de Bruno e Febehco desenvolve uma crítica ao *funk* carioca, axé e alguns *raps*, como sendo gêneros que discriminam a figura da mulher, além de abordar outros temas, que, na perspectiva de Bruno e Febehco, têm pouca relevância. Ao escreverem um *rap* que trata do cenário atual da música, tentam romper o comportamento que faz com que as pessoas apenas rebolem.

Parcerias entre amigos

Essa é a nossa base nova que te falei *You burn*,
tenho um amigo lá do Rio de Janeiro que nos conhece,
ele faz as bases e manda prá gente gravar as músicas
(Bruno, 2010, p. 21).

Escrever um *rap* é compreendido, exatamente, da forma como mostra o depoimento de Bruno. Assim, buscar fontes já existentes para construir as bases, em uma interlocução com amigos que entram na parceria, assumindo uma parte da criação, faz parte de um processo criativo compartilhado. O *rap* não se constrói solitariamente, uma vez que depende de contextos sociais e das reflexões que surgem entre os atores envolvidos. Esses atores podem ser pessoas desconhecidas que cruzam os caminhos de Bruno e Febehco diariamente ou parceiros que, mesmo distantes geograficamente, mudam o surgimento de uma letra e o canal da inspiração. Foi assim que um DJ, conhecido de Febehco, interferiu no surgimento de um *rap*. Uma troca de batida ou a sugestão para apreciar outra música, podem mudar uma situação de composição. Uma mudança simples, resolveu um problema que havia se instalado no campo da inspiração. Febehco relata a contribuição de seu parceiro, o DJ Gustavo:

Da minha música nova foi o seguinte, eu tava construindo uma letra, mas em outra batida. Escutava a batida no fone, pensava em um verso pra acompanhar e ficava escrevendo assim, mas tinha estacionado nessa música, tava sem inspiração prá continuar e aquela batida não tava mais me alegrando, aí o meu amigo, Gustavo Tommaso, o DJ e tal que fecha comigo, que é lá do Rio, me mostrou uma música do Asher Roth²³⁸ com uma batida muito louca, e aí a inspiração veio a mil, larguei a base no mp3 e fui me deitar na cama pra continuar escrevendo, aí fluiu [a letra] sem problemas, parecia que eu já tinha algo na minha cabeça escrito próprio para aquela batida! hahaha Se quiser

²³⁷ Este *rap* composto por Febehco e Bruno se chama *Alerta*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=J eGjRjv6EIU&feature=related>. Acesso em: 11/10/2011.

²³⁸ Asher Paul Roth é um *rapper* americano. Gravou seu primeiro álbum em 2006 e em 2009, o segundo.

escutar o resultado disso, tá no meu status do *Orkut*, o nome da música é *Dialeto Bagunçado*, e o Tommaso participa cantando também dessa (Febehco, 2010, p. 32).

Um aspecto, que chamou minha atenção, foi a base de uma música que Febehco e eu havíamos apreciado durante uma entrevista. É uma base com a presença de sons graves e foi composta por Febehco no computador. Ela é uma base muito executada por Febehco e por Bruno: “é eu gosto dela, tanto que tem uma música minha com baixo e bateria, vou ver se acho a música prá tu escutar, eu mixei uns trechos de outras músicas, o trecho de um *rapper* com bateria e baixo” (Febehco, 2010, p. 23). Novamente fica evidente a utilização de instrumentos não tradicionais no *rap*. Febehco optou pela utilização de baixo e bateria. Em outro depoimento, Bruno havia comentado a utilização de instrumentos não tradicionais no *rap*, preferindo utilizar violão e piano.

Bruno e Febehco, a partir da escuta que realizam, desenvolvem uma análise, salientando que, escutar repetitivamente, proporciona mais informação sobre os elementos e suas transformações, ao longo do arranjo das músicas. Bruno e Febehco, quando apreciam uma música, buscam saber do que está se tratando e o que o compositor realizou nos arranjos, ficando atentos aos elementos que aparecem e desaparecem ou que são modificados do original. Um exemplo disso, é a música *Pode me Odiar*²³⁹, de autoria de Febehco, com participação de um *rapper* conhecido. Ao escutar pela primeira vez o *rap*, percebi uma citação a *Carmina Burana*, de Carl Orff²⁴⁰. É o tema de *Fortuna imperatrix mundi*. Este tema persiste em grande parte do *rap*. Existem alguns segundos de ausência na linha da voz, mas imediatamente a linha da voz retorna com a rima:

Pode Me Odiar eu canto com o Pezão, ou Up, esses são os dois apelidos dele. Mas nos refrões sou só eu mesmo, só em um dos refrões que ele canta junto comigo, que é no penúltimo, antes da minha última parte. Só nesse ele canta junto, no resto eu canto sozinho o refrão, mas tem mais de uma voz minha, claro, misturei mais de um *a cappella*, pra justamente dar o efeito de mais pessoas cantando, sim, é uma base construída em cima de *Carmina Burana*, mas infelizmente não é minha invenção e nem do meu amigo DJ! É da música *Hate Me Now* do Nas²⁴¹, com o Puffy Daddy no refrão. O refrão é basicamente o mesmo da minha música, eu fiz uma versão brasileira desse som. Se tu escutar ela, vai perceber. A música é muito boa e é outra música que o mp3 foi fator primordial pra construção dela, me lembro certinho o dia em que me surgiu a ideia de fazer a música, eu estava escutando *Hate Me Now* no ônibus T1 [linha], saindo do trabalho e indo pra escola, com a Av. Ipiranga completamente engarrafada e eu com um caderno na mão! Hahaha (Febehco, 2010, p. 32).

²³⁹ Disponível em: http://70.85.172.252/novoBDG/banda/load_musicas.php?id_banda=20167&album=&faixa=. Acesso em: 22/04/2012.

²⁴⁰ Carl Orff foi um compositor alemão do século XX. Deixou sua contribuição para a pedagogia musical, com a criação do Método Orff. Método que utiliza a percussão e o canto.

²⁴¹ Disponível em: <http://www.vounessa.com.br/musica/174469/nas/hate-me-now.html>. Acesso em: 07/10/2010.

7.2.5 Divulgação das composições e futuro profissional

Bruno e Febehco destinam o mesmo tempo de escuta para suas músicas de autoria, como para outras que formam a *playlist* do mp3. Febehco passou durante algum tempo, escutando música diariamente, devido à aproximação de um show que faria num bar noturno de Porto Alegre. Ele direcionou a escuta para recordar suas músicas mais antigas. Trata-se de um momento de aprendizagem, facilitado pela presença de um caderno com as letras, pela escuta no mp3 e pela necessidade de reescrever as letras. Assim, a montagem do repertório foi reforçada pela leitura, audição e escrita. Ele relata como acontece o seu processo de aprendizagem:

Agora que tenho um show na quinta, tô escutando as músicas que pretendo cantar lá, só elas, pra decorar bem e me lembrar, porque algumas já faz um tempinho que escrevi, hoje eu passei a aula inteira passando pro caderno algumas letras de música já gravadas que pretendo cantar, pra já ir decorando, ouvindo no mp3 e escrevendo no caderno, pra fixar bem e não ter risco de esquecer ou escorregar na letra na hora (Febehco, 2010, p. 2).

Quando questionado se este seria seu processo para aprender, Febehco explicou sua dinâmica de ensaios: “Já fazia muito tempo que eu não ouvia minhas próprias músicas, aí eu fui ensaiar em cima da base e acabei me deparando com alguns brancos na letra e tal, aí preferi fazer isso pra me prevenir” (Febehco, 2010, p. 13).

Febehco estabelece uma rotina diária de momentos de aprendizagem, através da escuta portátil, para relembrar suas próprias músicas. O procedimento metodológico utilizado consiste em escutar a base e tentar cantar a letra simultaneamente. Todo este procedimento serve para prevenir erros ou esquecimentos no transcorrer dos seus shows. Durante o ensaio, ele percebe e corrige as falhas de memória. Existem assim, pelo menos, dois momentos diferenciados na utilização do dispositivo portátil: a) escutar para aprender a música e, b) escutar para relembrar as músicas de autoria.

Durante uma entrevista, Febehco me comunicou que os vídeos dos seus *raps* estavam disponíveis no *youtube*. Realizei uma busca pelo *site*, com o nome dos meninos e das músicas. Não é possível disponibilizar os vídeos das músicas de autoria de Febehco e Bruno, por compromisso assumido via Carta de Cessão de Direitos. Para encontrá-los na Internet basta digitar por Febehco e Bruno.

O futuro com a música e música como carreira

Na época das entrevistas, Bruno e Febehco haviam comentado sobre a profissionalização dentro do *rap*. Estavam procurando DJs que pudessem contribuir nos shows e na organização das bases, na elaboração de algumas batidas novas. Eles tinham interesse em mudar suas apresentações ao vivo. Prometi que buscaria informações sobre DJs de Porto Alegre, junto a colegas que realizaram trabalhos de pesquisa com o movimento *hip hop*

(FIALHO, 2003; ARALDI, 2004). Em duas semanas os presenteei com o livro *Hip Hop*: da rua para a escola, de autoria de Souza, Fialho e Araldi (2005). Bruno e Febehco poderiam conseguir DJs indicados no livro. Bruno e Febehco estavam mudando as direções de suas fases iniciais dentro do *rap*:

Bruno: a gente tá mesmo precisando de DJ prá gente se apresentar ao vivo, até prá se arriscar fazer umas músicas pra nós...

Febehco: porque quando a gente vai se apresentar ao vivo tem que ter alguém que faça [a sonoplastia] por nós o toca-discos mudando as bases, fazendo uns *sampler*... (EC, 2010, p. 21).

Ao final de 2010, quando fechei a coleta de dados, ouvi de Febehco que havia decidido por uma carreira, a faculdade de “Direito”. Queria cursar uma faculdade particular, pois uma tia estaria disposta a financiar o curso de Ciências Jurídicas e Sociais. O cenário se modificou em março de 2012, quando retornei à casa de Febehco para pegar a Carta de Cessão de Direitos e dar-lhe notícias do andamento da tese. Febehco comunicou que estava disposto a cursar a faculdade de Administração de Empresas.

Durante a tarde em que estive com Febehco, perguntei como estavam indo os shows na *Conexão Hip Hop*, uma casa noturna de Porto Alegre. Comunicou-me que, ele e Bruno, estavam parados porque estavam enjoados das mesmas músicas: “estamos pensando em novas músicas e fazer shows com músicas novas [...], agora estou com um programa pago para edição de músicas, é muito melhor que aquele que eu tinha, aquele era gratuito, limitado, não tinha muito recurso”. Febehco estava eufórico com o novo programa de edição de músicas. Como era pago, esse programa apresentava várias possibilidades para editar suas músicas. Na mesma tarde, ele me passou os fones de ouvido e apreciei mais um de seus *raps*. O novo programa de editoração adotado proporcionou extrema qualidade na base do *rap*. A música que escutei tinha uma citação a uma música do *Poderoso Chefão*, em que alguns elementos foram transformados e apareciam outros elementos, que seriam difíceis de serem trabalhos com o antigo programa, o *Audacity*, que segundo Febehco: “é bem simples e básico, mas é de graça e se tem bons resultados...” (Febehco, 2010, p. 1).

Essas novas tecnologias endereçadas à composição musical permitem aos jovens desempenharem um papel ativo na produção cultural. Como escreve Buckingham (2007): “a música popular (particularmente a música para dançar) é cada vez mais gerada por tecnologia digital via recortes, colagens, citações e edição com o uso de programas” (p. 122). Isso porque, segundo o autor “mais e mais adolescentes têm computador doméstico no quarto de dormir, podendo utilizá-lo para criar música, manipular imagens ou editar vídeos em um padrão relativamente profissional” (BUCKINGHAM, 2007, p. 122).

Febehco havia sido convidado, juntamente com Bruno, para participar de um evento em Belo Horizonte, com direito a cachê, que seria destinado para hospedagem, alimentação e deslocamento. Porém a promotora do evento ligou comunicando que o evento havia sido cancelado. Febehco não

sabia como dar a notícia para Bruno. Quanto a Bruno, este já estava frequentando aulas de canto: “Estou fazendo aula de canto também e ainda estou escrevendo [letras], meu som tá meio devagar, mas tô fazendo, tô andando de *skate* direto”²⁴² (Bruno, 2011, p. 22).

Que tipo de produção musical se desenvolve a partir da escuta portátil? Pode-se cantar, dançar, compor, imitar a batida, procurar novas batidas, gravar outras com a mesma batida, armazenar as músicas preferidas. As experiências de Febehco e Bruno revelam que, a partir da escuta musical, eles elaboram uma produção musical que está ligada ao compor e ao criar *raps*. Os depoimentos mostram que eles têm uma interação estética a partir da escuta (DENORA, 2000). Seguramente a escuta musical portátil que eles praticam não começa e termina em si mesma. Escutar e compor, auxiliados e mediados pelas tecnologias portáteis se tornam faces integradas de uma aprendizagem musical.

²⁴² O trabalho de campo foi encerrado em 2010. Porém, em 2011, realizei uma troca de mensagem para saber a situação da música na vida de Bruno.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como objetivo central investigar o potencial educativo da escuta musical dos jovens, mediada pelas tecnologias portáteis do formato de mp3. O estudo procurou contribuir para discussões sobre o uso da tecnologia portátil, na audição musical de jovens, como também colaborar para a compreensão de procedimentos que envolvam a escuta móvel.

O campo da educação musical busca conexão com as realidades sociais. Dentro dessas realidades, encontramos as relações midiáticas, construídas a partir de retratos da vida cotidiana, que apresentam jovens em cenas musicais. Dessa forma, para a educação musical, não basta desvendar a relação que os jovens estabelecem com seus tocadores de música. O que realmente interessa para a área é perceber o valor educativo dessa relação, ou seja, “que a escuta por si só, não constitui uma educação musical completa e deve ser acompanhada de outros estudos práticos e teóricos” (WILLIAMS, 2007, p.15).

O estudo pretendeu, então, salientar, no âmbito da educação musical, a existência de uma pedagogia da escuta portátil e discutir de que forma essa temática pode ser considerada pelo ensino da música. A expectativa foi poder contribuir com os educadores musicais, a fim de que possam compreender as maneiras de escutar música, através das tecnologias portáteis digitais, auxiliando-os na criação de novas metodologias de audição, desenvolvidas a partir dos procedimentos apresentados pelos jovens.

Resultados

A escuta portátil fornece à aprendizagem musical aspectos particulares: desconstrói a linearidade da apreciação, proporcionando ao ouvinte a variação de gêneros musicais que constituem as *playlists*; transforma “espaços sociais” em “espaços musicais” e de aprendizagem; transita entre escutar, avaliar, perceber e compor.

Não se pode negar que os jovens, as mídias portáteis e outras tecnologias estão sempre em conexão. Desfazer esse vínculo, talvez seja tarefa difícil e, até mesmo, impossível. O ingresso dos jovens, na engrenagem que movimenta a cadeia das mídias, é fortalecido por conhecimentos musicais, adquiridos anteriormente. Sendo assim, os jovens participam das mídias em conexão, abastecidos de conceitos e ideias próprias, absorvendo dessa conexão, somente dados que consideram importantes para o que julgam musicalmente necessário.

Se o interesse era saber *o potencial educativo da escuta portátil, mediada pelas tecnologias do formato mp3*, para isso, ao realizar as entrevistas, deveria manter o foco – *jovem – mídia* – durante as mesmas, a fim de colher o máximo de subsídios que elucidassem o tema em questão. Em vista disso, propus que as entrevistas fossem mais orgânicas.

Ao categorizar as respostas dos jovens entrevistados, diversos aspectos emergiram de seus depoimentos. Em muitos deles, foi possível encontrar uma relação direta com a aprendizagem

e os anseios dos jovens entrevistados, no sentido de organizar sua própria *playlist*. Algumas das categorias encontradas: adequação da escuta a qualquer lugar; diversidade de gêneros musicais que a escuta portátil abrange; personalização da *playlist*; deslocamento com a música; isolamento; escutar várias vezes para tirar a “essência da música”; a escuta portátil auxilia na concentração; a sua praticidade e a contribuição para a resolução de problemas na vida pessoal.

Cada uma dessas questões foi expandida, através de depoimentos dos jovens, ajudando-nos a entender a relação da música portátil com a maneira de viver dos entrevistados: suas opiniões, liberdade de escolher o que escutar, o porquê da escuta e onde escutar. Ainda se deve levar em conta, o acesso, de forma rápida, a novas músicas, bem como a contribuição do mp3 para o processo de memorização. O mp3 é mais um meio de troca, dentro de uma cadeia de mídias, que divulga músicas. O jovem, então, tenta adquirir as músicas que estão sendo executadas ou mesmo as que ainda são desconhecidas, compartilhando outras.

O mp3 apresenta uma dinâmica diferenciada, para audição, permitindo que os clássicos de vários gêneros musicais, estejam lado a lado com as *músicas da hora*. É a metodologia da balança. O mp3 vai muito além de ser um dispositivo que reproduz música. Ele desempenha um importante papel nas relações sociais entre os jovens, sendo um meio para a apreciação musical individual e coletiva. O mp3 realiza “o boca a boca” tecnológico musical, formando uma teia por onde a música se desloca de um ponto a outro. Uma dinâmica semelhante a das redes sociais.

Na opinião dos jovens, o mp3 pode contribuir em vários pontos: ecletismo de músicas apreciadas; estar disponível para quando o ouvinte necessitar; poder jogar e enviar mensagens aos amigos; liberdade para escutar o que deseja, sem ter receio de críticas; esquecer momentos desagradáveis; buscar soluções ou como forma de distração. Quando Paola diz: “é ter a liberdade sem sair do lugar, ter opiniões e gostos sem represália” (Paola, 2011, p. 2), devemos considerar que o mp3 é um espaço privado de cada jovem, retendo uma parcela de cada um.

A escuta portátil desestabiliza a noção da escuta individual, uma vez que a escuta privada é feita no espaço público. O espaço privado da escuta musical não incide mais em microespaços individuais. Conforme Thibaud (1991), citando Flichy, a sociedade contemporânea coloca “em movimento o espaço privado no seio do espaço público remanejado, onde o indivíduo está a cada instante aqui e longe, sozinho e religado aos outros” (p. 27).

A escuta portátil pode mostrar os diferentes modos da presença da música nos espaços e, então, revelar novas maneiras de escutar música, mais híbridas, instáveis, móveis e singulares. Mas a escuta das músicas armazenadas também é um fato social, cultural, de formação de identidades e elemento fundamental na constituição de grupos juvenis. Este estudo mostrou os momentos do cotidiano de jovens, em que a música exerceu vários papéis, como servir de base inspiradora para novos *raps*; troca de ideias no “bar do Paulinho”; uma rima que surge, integralmente, dentro de um ônibus, devido aos acontecimentos do momento; o mp3 na sala de aula, enquanto se conversa, durante as tarefas com os colegas; uma rima que surge durante uma aula de química; as caminhadas solitárias, ao som de uma base “gringa”, pelas ruas do bairro,

para sentir a vida fora do *santuário*; a simultaneidade de ler e escutar, enquanto enfrenta o horário do pico; no trânsito; reunir os amigos e fazer das “tripas coração” para assistir Rita Lee e Marisa Monte. Sem contar ainda, em ter no mp3 a possibilidade de se “alienar”, saindo de um mundo sonoro, mas pouco atrativo, para outro, das músicas que trazem lembranças e significados de situações vividas, ou ainda, escutar Nx Zero quando está *zen*, não escutar pagode quando está revoltada; escutar *reggae* na praia, durante o verão com a namorada; escutar o trompete em *A Kiss To Build A Dream On* cantada por Louis Armstrong, escutar Bezerra da Silva para ouvir uma batucada. Escutar *Fly Me To The Moon*, interpretada por Frank Sinatra. Enfim, escutar no mp3 um *rap* com “toda a essência da música que é jogada na cara”.

A escuta portátil permite que cada ouvinte crie seus modos de apreciação, de acordo com as “competências” individuais. A maneira portátil de escutar música descarta quaisquer imposições *do que escutar, como, onde, porquê, para quê e com quem escutar*.

Para os jovens, não basta somente armazenar, deve haver o compartilhar, o compor, o comparar, o analisar, o interagir, de alguma forma, com o repertório eleito. Os fabricantes de dispositivos portáteis se aperceberam de duas questões: a autonomia do ouvinte, ou seja, “escutar o que quiser e onde quiser”, associada à capacidade de armazenar quantas músicas desejar e colocar uma trilha sonora para sua vida diária.

São muitas formas de compartilhar o repertório: “... pelo *bluetooth*”, por *MSN*: “trocamos muita música, todas as nossas amigas sabem o que escutamos” (Júlia); e escuta de música em casa: “ando escutando antes de dormir direto” (Roberta); e os modos de ouvir fora de casa: “dentro do ônibus, com os fones” (Febehco). São tantos momentos do dia com a música junto de si, que os jovens declaram sem hesitação, quando são questionados se conseguem viver sem música: “Não, com certeza não... filme sem música não é nada, não tem emoção, nada... bah! sem música não é nada” (Luiza).

Podemos considerar que as músicas armazenadas representam as fases da vida dos jovens e o mp3 carrega a representação desses momentos.

Outro aspecto da contribuição da escuta portátil é a personalização da *playlist*, de acordo com a “coerência” do ouvinte portátil, diferente da “coerência” da programação das rádios, que estabelece uma escuta em “bloquinho” de gêneros musicais, como mencionam Febehco e Bruno. Alguns jovens não descartam, na totalidade, o que as rádios oferecem, uma vez que as mesmas fazem parte de uma engrenagem, chamada cadeia das mídias, que estabelece as apreciações do que está sendo apresentado, para, posteriormente formar, através de filtragens, uma *playlist* pessoal.

O estudo revelou que os jovens desejam ter maior controle de suas escolhas; a filtragem do que realmente lhes interessa, transformando as *playlists* totalmente personalizáveis e adaptadas às situações particulares de vidas. Além disso, a escuta portátil não trabalha com uma linearidade de escuta: ou só pagode, ou só MPB. Mesmo aqueles jovens que apreciam um gênero musical específico, em detrimento de outros, a linearidade da escuta musical é rompida pela variedade de estilos de interpretação e arranjos dos artistas daquele gênero específico.

Iazzetta (2009) critica a qualidade da escuta musical, no contexto da quantidade de músicas e a “alta-acessibilidade” para obtê-las. No entanto, embora a preocupação de Iazzetta seja relevante, uma vez que o autor defende a qualidade da escuta, alguns dados obtidos dos jovens participantes apontam para a mesma direção do pensamento de Iazzetta. Febehco e Luiza fortalecem a opinião de que a relação com a música deve ser preservada na sua qualidade sonora, ao falarem sobre a instantaneidade da música e a padronização da escuta. Outros dados apontam para uma quantidade de músicas armazenadas, porém guardando a funcionalidade para a composição de *raps* e a ligação da música com a história de vida.

A escuta portátil fortalece a ideia de que música não demarca gerações, sem delimitação de fronteiras cronológicas, uma vez que as vivências de escuta estão no nível da experiência musical complementar, destacada por Williams (2007).

Alguns jovens entrevistados se mostraram interessados por cantores da Música Popular Brasileira e criticam, com autoridade, Lady Gaga, mesmo que venha a ser um ícone da música *pop* mundial. Para quem ouve *La vie en Rose*, interpretada por Edith Piaf não é difícil criticar Lady Gaga, tomando como base critérios musicais.

A questão do “gosto”, em estilos musicais, ainda é muito importante quando o foco é música. Neste estudo, também não foi diferente ficar distante dessa questão. Para as músicas constituírem a *playlist* portátil, a escolha do repertório começa, inicialmente, pela questão do “gosto” por estilos musicais, que é um dos aspectos que chama a atenção dos jovens entrevistados. Dessa forma, automaticamente, o “gosto” pelo estilo musical em questão, determina sua inclusão no mp3.

A apreciação por diversos estilos torna os jovens mais ecléticos, distanciando suas apreciações de um único gênero musical, o que evita uma defasagem na escuta. A apreciação de vários estilos musicais desafia a percepção, sendo esta deslocada, constantemente, de uma estrutura musical a outra. As *playlists* portáteis, da forma como são organizadas, não priorizam álbuns inteiros dos artistas preferidos, mas somente algumas músicas que interessam. É comum um repertório selecionado aleatoriamente e fragmentado, fazendo com que a apreciação musical percorra caminhos imprevisíveis. Apreciar um *jazz*, logo em seguida uma música de autoria e, posteriormente um *rock*, provoca o que Febehco chama de “escuta diferenciada”, pela troca brusca de gêneros musicais.

Contribuições, desdobramentos e futuras pesquisas

A pesquisa em educação musical tenta compreender, entre outros temas, os processos de aprendizagem e experiências com a música. O esclarecimento sobre os interesses dos jovens por diversos estilos de música, sobre os seus procedimentos de aprendizagem e o que os leva a adquirirem dispositivos portáteis de reprodução de música, podem ser mais bem investigados se entendermos que as gerações possuem suas próprias peculiaridades.

A geração atual, que carrega os dispositivos portáteis pendurados no pescoço por uma cordinha e cantarola músicas na rua ou no ônibus, pensando que ninguém está ouvindo, provoca

a realização de pesquisas que direcionem seus esforços para a compreensão dos fenômenos que envolvem a música. Pois, como explica Bastian (2000), “as maneiras de recepção e de relação com ela, bem como suas justificativas” (p. 80) não devem ser negligenciados.

É de interesse da área de educação musical as investigações sobre a escuta de música portátil, através dos fones de ouvido, considerando o contexto atual, a adesão de jovens aos dispositivos portáteis, como componentes ativos na audição de música. Com isso, o estudo colabora também com o campo da pedagogia das mídias, em que alguns estudos dão conta de explicar os manuseios e a aquisição de conhecimentos musicais.

Como contribuição, este estudo sugere que as práticas de professores de música permitam o compartilhamento de músicas nas salas de aula, pois os jovens podem também estar ampliando e construindo novos conhecimentos. Uma proposta didática seria para que, em alguns momentos escolares, se deixe circular as músicas das quais os jovens mais apreciam. Os momentos de aprendizagem podem ser construídos a partir de realidades vividas e, não por realidades desconexas do mundo juvenil. Nem sempre as músicas escolhidas pelo educador para os momentos didáticos, serão as músicas que os jovens querem iniciar seu processo de aprendizagem.

Com as transformações sociais e culturais, tem-se, na atualidade, a presença de todos os gêneros musicais, circulando nas escolas e pouco se sabe a respeito de educadores musicais, aptos a dialogar com os alunos sobre os interesses que os movem, os repertórios próprios e os critérios musicais para a organização de suas *playlists*. Como sugestão deste estudo, para o ensino de música, é necessário trabalhar pedagogicamente com a grande oferta de músicas, nos dias atuais, contribuindo para que os alunos elaborem suas *playlists* portáteis, baseadas nas seguintes perguntas, *o que escutar, como escutar e para que escutar*. Os *Anos Musicais*, relatado neste estudo, por Luiza, pode ser um exemplo de como o ensino de música deve trabalhar com a história, com os artistas e com as músicas que marcaram época.

Conduzir os jovens a passar de apreciadores a produtores de conhecimento musical, a exemplo dos *rappers*, deste estudo, pode ser um caminho para evitar o que Granja (2010) coloca, ao referir o excesso de músicas, nos dias atuais, e a pouca escuta. Talvez Granja esteja se referindo àquela escuta mais avaliativa ou formativa, apresentando desafios perceptivos ao ouvinte. Uma escuta autônoma, que capacite o ouvinte a buscar, constantemente, um diálogo com os elementos estruturais das músicas que escuta. Pode-se escutar de tudo, porém, que esta escuta seja, então, instrutiva no sentido de romper a linearidade da escuta atual, como refere Wisnik (1989).

Curiosamente, no presente, apesar da grande oferta de músicas e a facilidade de acesso a um vasto repertório musical, a escola pouco tem aproveitado para trabalhar o conteúdo de música com os alunos. Granja (2010) acredita que esse cenário tecnológico pode ser incorporado ao sistema de ensino, pois, na sua opinião, “[...] não há muita música na escola, a não ser clandestinamente, por meio dos aparelhos portáteis que os alunos carregam consigo” (p. 67).

Em relação à diversidade de gêneros musicais preferidos por jovens, Silva (2009) percebeu “que a diversidade musical presente nas preferências de cada um dos alunos em sua

sala de aula é só uma ínfima parte da diversidade musical encontrada no restante do planeta. Não é possível em um ano letivo dar conta da diversidade de músicas oriundas da turma, quem dirá da diversidade de músicas do mundo” (SILVA, 2009, p. 42).

Abranger a diversidade de músicas também é uma tarefa interminável para quem analisa as *playlists* dos jovens, mas a tarefa de analisá-las por gêneros musicais pode ser uma tarefa mais finita, afinal, as músicas nascem dentro de seus gêneros específicos. Como Silva (2009) alerta:

[...] não é necessário que o professor de música esteja preparado para todo e qualquer repertório. Mais do que repertório trabalhado em si, o que está em jogo aqui é a postura do professor, ou seja, sua capacidade de não hierarquizar práticas musicais e de respeitar a vivência musical dos alunos inclusive lançando mão delas para trabalhar determinados conteúdos em música ou aspectos técnicos da execução instrumental (SILVA, 2009, p. 42).

Para Silva (2009), priorizar vivências musicais tem uma significação maior do que olhar separadamente para todas as músicas que surgem no cenário nacional e internacional. O autor acredita que as vivências individuais dos alunos devem ser percebidas e também priorizadas. E que suas *playlists* não sejam esquecidas ou desconhecidas dos educadores musicais. Em uma das falas com Febeho ficou claro que os seus professores do ensino médio não tinham conhecimento das músicas que estão nos aparelhos de mp3 dos estudantes.

As sugestões apontadas, a partir dos resultados da pesquisa, podem enriquecer alguns debates, sobre o uso do mp3 no espaço escolar. Não cabe aqui defender o mp3 no espaço escolar, mas rever sua utilização naquele ambiente.

A predominância de um único tipo de escuta empobrece a capacidade de percepção significativa da música. E preciso ampliar e diversificar os modos de escuta musical, de forma a promover experiências musicais realmente significativas para o ouvinte. Cada música pede uma escuta própria, que pode ser contemplativa, sacrificial ou repetitiva. Um projeto de escuta no âmbito da formação pessoal deveria proporcionar situações de escuta diferenciadas, contrapondo-se positivamente à dominância da escuta repetitiva que prevalece na sociedade atual. Caberia à escola promover esse projeto de escuta.

Seria possível uma pedagogia para o educador musical que utilizasse quatro ações: escutar, analisar, debater e criar, que fossem desenvolvidas junto aos jovens. Penso naquele professor alfabetizador, que, logo na primeira série, introduz as quatro operações, mostra que os números existem e que é possível manipulá-los. Mostra a crianças de sete anos, que é possível trabalharem os conceitos numéricos de diversas formas. No entanto, em relação à música, geralmente, os educadores não sabem como inserir a “música da mídia”, desconhecem também elementos musicais que podem ser trabalhados. A música, sendo midiática ou não, também pode ser manipulada, por proporcionar o que a pedagogia chama de *momento de ensino*.

A música portátil pode ser o melhor espaço para a pessoa ser quem ela é. Ninguém determina o que deve ser armazenado na *playlist* e muito menos o que deve ser apreciado. A música portátil representa a pessoa que a escuta, como disse Febeho durante a coleta de dados deste estudo: “[...] a

maioria das pessoas divulga [as músicas], quem não mostra a música que está escutando realmente é uma pessoa que tem vergonha do que está escutando [...]” (Febehco, 2010, p. 8).

Trabalhar com jovens traz fatos surpreendentes a cada semana. A fugacidade com que os momentos aparecem e desaparecem. E a rapidez com que mudam de estilo musical. Se antes não gostavam de sertanejo universitário, passam a gostar no mês subsequente. Alguns permanecem fiéis aos seus estilos musicais, outros, *sem lógica*, como diria Lucas.

Neste percurso vivi intensamente a *playlist* de cada um dos jovens entrevistados e aos poucos fui construindo também minha própria *playlist*. Essa experiência serviu como justificativa para anexar uma réplica do Edgar a este relatório final de pesquisa.

Os desafios vividos neste trabalho para organizar os dados empíricos de uma maneira clara e objetiva levaram-me a pensar na possibilidade de uma escrita prismática, e com elementos que traduzam a experiência musical portátil. A experiência auditiva do Edgar pode colaborar para uma percepção sinestésica da escuta musical móvel para qual ele foi produzido.

Quanto à escuta portátil no espaço escolar, pode-se pensar em possibilidades de aproveitamento deste dispositivo como ferramenta de aprendizagem. Isso pode enriquecer alguns debates sobre o uso dos dispositivos portáteis no espaço escolar. Não cabe aqui defender os dispositivos portáteis no espaço escolar, mas, rever sua utilização em alguns momentos escolares.

Se como um dos desdobramentos da pesquisa, proponho formular uma nova pedagogia para a escuta musical, que coloca a complexidade da escuta portátil no centro das atenções, ressalta-se todo um campo de investigação e perspectivas novas que se abrem tendo a escuta portátil, música, juventude como um objeto de pesquisa. Um dos problemas metodológicos é conseguir recolher os dados que possam ir além das entrevistas. No caso desta pesquisa, as entrevistas permitiram um relato retrospectivo sobre ações e experiências dos jovens. As entrevistas captaram informações sobre o que os jovens se recordam da infância com a músicas e que julgaram importante relatar.

Um futuro trabalho poderia cruzar as verbalizações utilizadas com as observações e diários de campo, aprofundando os estudos de uma epistemologia da escuta portátil. Outro tema importante neste campo de estudo seria uma análise da aprendizagem musical em movimento, considerando os tempos e espaços móveis e a portabilidade de recursos auditivos. No campo das metodologias qualitativas para educação musical, uma contribuição do estudo pode ser a construção de métodos que permitam apreender o efêmero e o fragmentado presente nas *playlists*. Outra sugestão seria acompanhar as experiências musicais móveis de ouvintes portáteis, e suas rotinas ao longo de seus trajetos adotando a observação participante.

Para finalizar, este estudo pode contribuir para um novo olhar sobre o uso destes aparelhos na escuta portátil de jovens, sugerindo aos educadores musicais a criação de novas metodologias, a partir da compreensão dos procedimentos envolvidos nesta escuta. É possível que os educadores musicais permitam que os jovens liguem o *play*, e a partir daí, construir novos significados para uma apreciação musical.

Eu escuto de tudo, sabe?
(Fernanda)

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Introdução à Sociologia da Música*. Tradução: Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- ANDRADE, Elaine Nunes de. (org.) *Rap e educação – Rap é educação*. São Paulo, Summus, 1999, p. 39-54.
- ARALDI, Juciane. *Aprendizagem musical de DJs*. Dissertação de Mestrado em Educação Musical. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.
- ARALDI, Juciane. Alquimistas, músicos, autodidatas: um estudo com quatro DJs. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 11. 83-90, set. 2004.
- BASTIAN, Hans Günther: A pesquisa (empírica) na Educação Musical à luz do pragmatismo. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 11, n. 16/17, p. 76-106, 2000.
- BOGDAN, Robert, BIKLEN, Sari. *Investigação Qualitativa em Educação*. Tradutores: Maria João Álvares, Sara Bahia dos Santos e Telmo Mourinho Baptista.- Porto, Portugal: Porto Editora, 1994.
- BORELLI, Sílvia H. S, Filho, João F (org): *Culturas juvenis no século XXI*. São Paulo: EDUC, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. *A Miséria do mundo*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2008.
- BOZZETTO, Adriana. Música na palma da mão: ligações entre celular, música e juventude. In: J. Souza (org.) *Aprender e ensinar música no cotidiano*. Porto Alegre: Sulina, 2008, p. 59-74.
- BOZZETTO, Adriana. A formação musical de crianças e jovens em uma orquestra: um estudo a partir das narrativas das famílias. XXI Congresso da ANPPOM, Uberlândia 2011, p.
- BULL, Michael. *Sounding Out the City: Personal Stereos and the Management of Everyday Life*. Oxford: Berg, 2000.
- BULL, Michael. *Sound Moves: iPod culture and urban experience*. New York: Routledge, 2007.
- BULL, Michael. Automobility and the Power of Sound. *Theory, Culture & Society*. SAGE, London, 2004, p. 243–259.

BUCKINGHAM, David. *Crescer na era das mídias eletrônicas*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

CONTADOR, António Concorde; FERREIRA, Emanuel Lemos. *Ritmo e Poesia: os Caminhos do Rap*. Lisboa, Assírio e Alvim, 1997.

CORRÊA, Marcos Kröning. Discutindo a aprendizagem musical. In: SOUZA, Jusamara (org). *Aprender e Ensinar Música no Cotidiano*. Porto Alegre: Sulina, 2008, p. 13-38.

CHION, Michel: *Músicas, Media e Tecnologias*. Instituto Piaget. Lisboa. Biblioteca Básica de Ciência e Cultura, 1997.

DALE, Crispin; PYMM, John M.: *Podagogy – The iPod as a learning technology*. SAGE Publications, 2009.

DARBY, Derrick; SHELBY, Tommie. *Hip Hop e a filosofia*. Tradução: Martha Malvezzi Leal. São Paulo: Madras, 2006.

DAYRELL, Juarez. O rap e o funk na socialização da juventude. *Educação e Pesquisa*. São Paulo, v. 28, n. 1, 2005.

DENORA, Tia: *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

DENZIN, Norman K., LINCOLN, Yvanna S. *O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens*. Tradução: Sandra Regina Netz. Porto Alegre: Artmed, 2006.

DUPONT, Maÿlis. *Façons de parler, façons d'écouter – Une enquête sur le format culturel de nos écoutes*. (s/d), p. 1-30.

FIALHO, Vânia Malagutti. *Hip Hop Sul: um espaço televisivo de formação e atuação musical*. Dissertação de Mestrado em Educação Musical. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

GERGEN, Mary e GERGEN, Kenneth J. *Qualitative Inquiry: Tensions and transformations*. In N. Denzin & Y. Lincoln (Eds.). *Handbook of Qualitative Research*, 2nd Edition. (with K.J. Gergen). (2000) p. 1025-1046.

GIL, Antonio Carlos. *Estudo de caso*. São Paulo: Atlas, 2009.

GOHN, Daniel. Um breve olhar sobre a música nas comunidades virtuais. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 19, 113-119, mar. 2008.

GOHN, Daniel. Aspectos tecnológicos da experiência musical. *Música HODIE*, v. 7, n. 2, Goiânia: UFG, 2007.

GOHN, Daniel. *Introdução aos recursos tecnológicos musicais*. Trabalho apresentado no XXI Congresso da ANPPOM, Uberlândia, 2011, p. 346-351.

GOMES, Celson Henrique Souza. *Educação Musical na Família: as Lógicas do Invisível*. Porto Alegre: UFRGS, 2006. Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

GONZÁLEZ REY, Fernando. *Pesquisa Qualitativa e Subjetividade: os percursos de construção da informação*. Tradução: Marcel Aristides Ferrada. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

GRANJA, Carlos Eduardo de Souza Campo. *Musicalizando a escola: música, conhecimento e educação*. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.

GRANJON, Fabien e COMBES, Clément. Digitamorphosis of Music Consumption Practices: The Case of Young Music Lovers *French Cultural Studies* 2009; 20; 287-314.

GREEN, Anne-Marie. *Les usages sociaux du walkman dans le quotidien urbain*: oDisponível em <http://www.cairn.info/revue-societes-2004-3-page-101.htm>06/04/2010.

GUIMARÃES, Maria Eduarda Araújo. *Rap: transpondo as fronteiras da periferia*. In: E. Andrade (org). *Rap e educação Rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999, p. 39-54.

HENNION, Antoine. *Les usagers de la musique: L'écoute des amateurs*. Circuit. Musiques contemporaines "Qui écoute ?" 2 v. 14, n. 1, 2003.

HENNION, Antoine. «*!La musique s'écoute-t-elle!?!*». Paris: L'Harmattan, 2007, 291-301.

HENNION, Antoine. Listen! *Music and Arts in Action*, v. 1, Issue 1, June 2008, p.36-41

IAZZETTA, Fernando. *Música e Mediação Tecnológica*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2009.

KRAMER, Rudolf-Dieter. Dimensões e funções do conhecimento pedagógico-musical. Tradução Jusamara Souza. *Em Pauta*, Porto Alegre, v.11, n. 16/17, abril/novembro, 2000.

KLÜBER, Hans-Dieter. *Leben mit der Hydra*. Die Medienwelten Von Kindern und Jugendlichen. 2003. Disponível em <<http://www.mediaculture-online.de>> Acesso em: 03/04/2012.

LEITE, Francisco Tarciso. *Metodologia Científica: métodos e técnicas de pesquisa* (Monografias, Dissertações, Teses e Livros). Aparecida: Idéias & Letras, 2008.

LEME, Gerson Rios; BELLOCHIO, Cláudia Ribeiro. Professores de escolas de música: um estudo sobre a utilização de tecnologias. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 17, 87-96, set. 2007.

LEPLAT, Jacques. De l'étude de cas à l'analyse de l'activité. *Réflexion sur la pratique*, v. 4 n. 2, Novembre 2002. Disponível em: <http://pettnt/pistes/v4n2/articles/v4n2a8.htm>.

LEVY, Steven. *The Perfect Thing: how the iPod shuffles commerce, culture, and coolness*. New York, Simon & Schuster Paperbacks, 2006.

MANN, C. e STEWART, F (2004). Introducing online methods. In: S. N. Hesse-Biber & P. Leavy (Eds.), *Approaches to qualitative research: A reader on theory and practice* (p. 367-401). New York: Oxford University Press.

MORDUCHOWICZ, Roxana. *La Generación Multimedia: Significados, consumos y prácticas culturales de los jóvenes*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2008.

NANNI, Franco. Mass media e socialização musical. *Em Pauta*, Porto Alegre, v.11, n. 111-143, abr./nov. 2000.

OLIVEIRA, Jorge Leite de. *Texto Acadêmico. Técnicas de redação e pesquisa científica*. Petrópolis: Vozes, 2009.

OLIVEIRA, Fernanda de Assis. *Pedagogia musical online e offline: um estudo de caso em ambientes virtuais de aprendizagem musical*. In: XIII Encontro Regional da ABEM – Sul. Políticas Públicas em Educação Musical: dimensões culturais, educacionais e formativas. Porto Alegre, 2010.

PALHEIROS, Graça Boal. Funções e modos de ouvir música de crianças e adolescentes, em diferentes contextos. In: ILARI (org.). *Em busca da mente musical: ensaios sobre os processos cognitivos em música – da percepção à produção*. Curitiba: Ed. UFPR, 2006, p. 303-349.

PARASURAMAN, A; ZINKHAN, George. Marketing to and Serving Customers Through the Internet: An Overview and Research Agenda. *Journal of the Academy of Marketing Science*, v. 30, n. 4, 2002, p.286-295.

PASSERON, Jean-Claude; REVEL, Jacques. *Penser par Cas*. Paris: Editions EHESS. 2005.

PECQUEUX, Anthony. *Les ajustements auditifs des auditeurs-baladeurs*. Instabilités sensorielles entre écoute de la musique et de l'espace sonore urbain. *ethnographiques.org*. N. 19 – décembre, 2009a.

PECQUEUX, Anthony. *L'écoute musicale mobile*. Notes a propos de ce que la mobilite urbaine fait a l'écoute de la musique. 2009b, p. 61-72.

PETERS, Vitor Ribeiro. *As novas tecnologias da música como ferramentas para a educação musical de adolescentes*. In: XIII Encontro Regional da ABEM – Sul. Políticas Públicas em Educação Musical: dimensões culturais, educacionais e formativas. Porto Alegre, 2010.

PEREIRA, Priscila. A utilização de aparelhos portáteis de música e sua consequência para a escuta musical de adolescentes. In: *Anais do XVIII do Encontro Nacional da ABEM*, Londrina, p.1434-1437, 2009.

POUPART, Jean et al. (org.). *A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos*. Tradução Ana Cristina Nasser. – Petrópolis: Vozes, 2008 (Coleção Sociologia)

POPOLIM, Állisson. O que os jovens do ensino médio aprendem de música ao escutá-la em seu dia a dia. *Anais do XXI Congresso da ANPPOM*, 2011, p. 275-338.

RECUERO, Raquel. *Redes sociais na internet*. Porto Alegre: Sulinas, 2010 (Coleção Cibercultura).

RIBAS, Maria Guiomar. Co-educação musical entre gerações. In: J. Souza (org.) *Aprender e ensinar música no cotidiano*. Porto Alegre: Sulina, 2008, p. 141-165.

RIBAS, Maria Guiomar. Práticas Musicais na Educação de Jovens e Adultos: uma abordagem geracional. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 21, 124-134, mar. 2009.

RIBAS, Maria Guiomar de Carvalho. *Música na Educação de Jovens e Adultos: um estudo sobre práticas musicais entre gerações*. Porto Alegre: UFRGS, 2006. Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

ROSS, Alex. *Escuta Só: do clássico ao pop*. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SCHLÄBTIZ, Norbert. *Der diskrete Charme der Neuen Medien: Digitale Musik im medientheoretischen Kontext und deren musikpädagogische Wertung*. Augsburg: Bernd Wissner, 1997.

SCHMELING, Agnes. *Cantar com as mídias eletrônicas: um estudo de caso com jovens*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005. Disponível: <www.lume.ufrgs.br/handle/10183/7035>

SILVA, Helena Lopes da. Música, juventude e mídia: o que os jovens pensam e fazem com as músicas que consomem. In: SOUZA, Jusamara (org.). *Aprender e Ensinar Música no Cotidiano*. Porto Alegre: Sulina, 2008, p. 39-57.

SILVA, Rafael Rodrigues da. *Música bala e música frau*. Narrativas sobre legitimidade em música de estudantes de ensino médio. Porto Alegre: UFRGS, 2009. Trabalho de Conclusão do Curso de Especialização em Pedagogia da Arte, do Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

SIMUN, Miriam. *My music, my world: using the MP3 player to shape experience in London*. Harvard University. USA. 2009. Disponível em: <http://nms.sagepub.com/cgi/content/abstract/11/6/921>. Acesso em 20/10/2011.

SOUZA, Jusamara. Cotidiano e mídia: desafios para uma educação musical contemporânea. In: J. Souza (org.). *Música, Cotidiano e Educação*. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UFRGS, 2000, p.45-57.

SOUZA, Jusamara. Educação musical e práticas sociais. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 10, p. 7-11, mar. 2004.

SOUZA, Jusamara. Youth, musical education and media: Singularities of learning mediated by technology. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, v. 10, n.1, p. 94–113, 2011.

SOUZA, Jusamara (org.). *Aprender e Ensinar Música no Cotidiano*. Porto Alegre: Sulina, 2008.

SOUZA, Jusamara et al. (org.). *Música, Cotidiano e Educação*. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UFRGS, 2000.

SOUZA, Jusamara; FIALHO, Vania Malagutti; ARALDI, Juciane: *Hip hop: da rua pra a escola*. Porto Alegre, 2005.

SOUZA, Jusamara; TORRES, Maria Cecília de Araújo. Maneiras de ouvir música: uma questão para a educação musical com jovens. *Música na educação básica*. Porto Alegre, v. 1, n. 1, outubro de 2009.

STERNE, Jonathan. *The Audible Past. Culture origins of sound reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003.

STERNE, Jonathan. O mp3 como um artefato cultural. In: S. Sá (org.). *Rumos da Cultura da Música. Negócios, estéticas, linguagens e audibilidades*. Porto Alegre: Sulina, 2010.

STECANELA, Nilda. *Jovens e Cotidiano: Trânsitos pelas Culturas Juvenis e pela Escola da Vida*. Caxias do Sul, RS: Educs, 2010.

STOCKFELT, Ola. Adequate modes of listening. In: COX, Christoph; WARNER, Daniel. *Audio Culture – Readings in modern music*. New York, Continuum, 2004, p. 88-93.

SUBTIL, Maria José Dozza. Mídias, músicas e escola: a articulação necessária. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 16, 75-82, mar. 2007.

THIBAUD, Jean-Paul. *Le baladeur dans l'espace public urbain – essai sur l'instrumentation sensorielle de l'interaction sociale*. Doctorat Nouveau Régime, 1992.

THIBAUD, Jean-Paul. The sonic composition of the city. In : BULL Michael & Les Back (Eds.) *The Auditory Culture Reader*. Amsterdam: Berg Publishers, 2003, p. 329-341.

TOURINHO, Irene. Práticas musicais de alunos de 3ª e 4ª séries: implicações para o ensino de música nas instituições educacionais. In: *Anais do 5º Encontro Anual ABEM – 5º Simpósio Paranaense de Educação Musical*. Londrina, Paraná: ABEM, 1996. 41-58.

TORRES, Fernanda de Assis Oliveira. *Educação Musical online: um estudo sobre as sociabilidades pedagógico-musicais constituídas em ambientes virtuais de aprendizagens*

musicais. Trabalho apresentado no XXI Congresso da ANPPOM, Uberlândia, 2011, p. 381-386.

TRIVIÑOS, Augusto Nivaldo Silva; Neto, Vicente Molina (orgs.). *A Pesquisa Qualitativa na Educação Física: alternativas metodológicas*. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS/sulina, 1999. p.130-131.

WELLER, Viviane. *Minha voz é tudo o que tenho*. Manifestações juvenis em Berlim e São Paulo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

WERNER, Ann. *Girls consuming music at home: Gender and the exchange of music through new media*. European Journal of Cultural Studies, 2009. Disponível em: <http://ecs.sagepub.com/content/12/3/269>.

WILLIAMS, Andrew. *Portable Music & Its Functions*. New York, Peter Lang Publishing, 2007.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

FONTES ELETRÔNICAS

<http://audacity.sourceforge.net/>
[http:// www.daguedes.com.br/](http://www.daguedes.com.br/)
<http://www.basshunter.se/>
http://www.youtube.com/watch?v=uelHwf8o7_U
http://www.youtube.com/watch?v=CwzK4_WR9B8&feature=related
<http://www.vagalume.com.br/the-carpenters/close-to-you.html>
<http://letras.mus.br/david-guetta/1509862/>
<http://www.apple.com/br/>
<http://457fm.listen2myradio.com/>
<http://www2.camara.gov.br/legin/fed/lei/2008/lei-11769-18-agosto-2008-579455-publicacaooriginal-102349-pl.html>
<http://www.youtube.com/watch?v=LjhCEhWiKXk>
<http://www.bandastrike.com.br/>
<http://letras.terra.com.br/cansei-de-ser-sexy/>
<http://www.pop.com.br/mundopop/noticias/musica/763736-Jessie-J-trabalha-em-novo-disco-e-avisa-que-sera-tao-ecletico-quanto-primeiro.html>
www.ptidico.com/definition/singularite.html
<http://pettnt/pistes/v4n2/articles/v4n2a8.htm>
<http://www.chimarruts.com.br/>
<http://www.youtube.com/watch?v=25wviihjpQk>
[http://www.youtube.com/watch?v=HIY-hPprbuY \(Parteum\)](http://www.youtube.com/watch?v=HIY-hPprbuY)
<http://www.icecubemusic.com/>
<http://www.infowester.com/bluetooth.php>
<http://raporiginal.blogspot.com.br/2010/02/base-gringa-ja-era-invista-no-seu.html>
<http://www.freewebs.com/beatbase/basesparabaixar.htm>
<http://3oh3brasil.com/>
<http://www.internetactu.net/2005/01/05/jean-samuel-beuscart-gnalogies-de-lcoute-musicale/>
<http://www.ethnographiques.org/./2009/Pecqueux>

ANEXOS

ANEXO 1

O Power-Point

A Escuta Portátil e a Aprendizagem Musical

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

ESCUITA PORTÁTIL E
APRENDIZAGEM MUSICAL:

um estudo com jovens sobre a audição musical
mediada pelos dispositivos portáteis

Doutoranda: Sílvia Nunes Ramos
Orientadora: Profa. Dra. Joazeira Souza



A audição portátil na vida diária de jovens



4. MECAFONIS

MECAFONIS é um aplicativo desenvolvido para facilitar a audição musical em ambientes urbanos, permitindo que os usuários escolham músicas específicas para ouvir em locais públicos, como metrô, shopping e supermercados.

- escutar música no metrô,
- no transporte público,
- shoppings,
- supermercados,
- nas lojas de departamentos,
- descobertas musicais nas plataformas específicas,
- a tecnologia *Bluetooth* para auxiliar na paqueta e no compartilhamento de músicas,
- a escuta musical auxiliando na concentração durante as tarefas cotidianas,
- nas atividades físicas,
- nas festas musicais com os *blubs*, dentro de freix de metrô, com finalidade de mediar a prática dos seus usuários portáteis (popule e funk são gêneros típicos).

QUESTÃO CENTRAL

Qual o potencial educativo da escuta musical dos jovens
mediada pelos dispositivos portáteis?

SUBQUESTÕES

- Porque os jovens escutam música por meio de dispositivos portáteis?
- Quando os jovens escutam suas músicas no mp3, em que estão interessados?
- O que estimula os jovens a escutarem música com os dispositivos portáteis?
- É diferente escutar música através destas mídias?
- De que maneiras os jovens escutam por meio dos dispositivos portáteis?

- Porque é tão importante para os jovens personalizar sua *playlist*?
- O que os ouvintes fazem com o formato MP3 para suas vivências musicais cotidianas?
- Como ocorre a apropriação musical?
- Quais são os procedimentos utilizados na apropriação?
- Como essa escuta portátil se transforma em aprendizagens?

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Investigar as maneiras da escuta de música dos jovens por meio das tecnologias portáteis digitais;
- Contextualizar a escuta portátil na vivência musical diária de jovens.
- Analisar de que forma acontece a apropriação musical nesta escuta mediada pelas tecnologias digitais.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Analisar procedimentos de apropriação musical por meio da escuta mediada pelas tecnologias digitais
- Analisar como a portabilidade e o armazenamento de música contribuem para um conhecimento musical

JUSTIFICATIVAS PARA A REALIZAÇÃO DA PESQUISA

- discussões sobre o uso dos dispositivos portáteis na audição musical de jovens e para a compreensão de procedimentos envolvidos nesta escuta móvel
- discussão do tema da escuta de música portátil através dos fones de ouvido e contemplar a adesão de jovens aos dispositivos portáteis como componentes ativos na audição de música, considerando o surgimento de uma pedagogia das mídias, onde alguns estudos dão conta de explicar os manuseios e a aquisição de conhecimentos musicais

METODOLOGIA

Coleta de dados

entrevistas semi estruturadas
 observações
 gravações e filmagens coletadas nas entrevistas
 consulta a sites especializados em música
 recursos técnicos da internet (MSN/Orkut)

ANEXO 2

Carta de Cessão de Direitos

CESSÃO DE DIREITOS SOBRE DEPOIMENTO ORAL, IMAGEM E FOTOGRAFIAS PARA A PESQUISA ENTITULADA:
“ESCUTA PORTÁTIL E APRENDIZAGEM MUSICAL”: um estudo com jovens sobre a audição musical mediada pelas tecnologias portáteis

A PARTICIPANTE DA PESQUISA: _____
 (Nome), brasileira, _____ (Estado Civil), _____
 (Profissão), _____ (R.G), _____ (CPF), residente e domiciliada em
 Porto Alegre, à _____ (Rua, AV.).

A PESQUISADORA: SÍLVIA NUNES RAMOS, aluna da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em processo de Doutorado em Música, área de concentração em Educação Musical, sob a orientação da Profª. Dra. Jusamara Souza pretende estudar sob o título de *Escuta Portátil e Aprendizagem Musical*: um estudo com jovens sobre a audição musical mediada pelas tecnologias portáteis, tendo como objetivo investigar o potencial educativo da escuta musical mediada pelas tecnologias.

1- **A PARTICIPANTE DA PESQUISA**, neste ato, cede e transfere, gratuitamente, em caráter universal à PESQUISADORA, a totalidade de seus direitos patrimoniais de autor sobre os depoimentos orais prestados de dezembro do ano de 2009 a abril de 2011, bem como, o uso da imagem correspondente à mesma, fotografia e material cedido para fins de pesquisa.

2- Na forma preconizada pela legislação nacional e pelas convenções internacionais de que o Brasil é signatário, a PARTICIPANTE DA PESQUISA, proprietária originária dos depoimentos, das imagens, fotografia, terá o direito ao exercício pleno de seus direitos morais sobre o referido depoimento, de sorte que sempre terá o seu nome citado por ocasião de qualquer utilização.

3- Fica, pois a PESQUISADORA plenamente autorizada a utilizar na sua Tese de Doutorado o referido depoimento, imagem, fotografia, no todo ou em parte, editado ou integral, inclusive permitindo o acesso desse documento a terceiros pesquisadores, incluindo:

ensino, estudo e pesquisa; publicação e divulgação; utilização audiovisual em geral, incluindo home-video (videocassete doméstico), CD-ROM, Internet e todas as tecnologias digitais existentes ou que venham a ser desenvolvidas no futuro, aptas a portar sons e/ou imagens.

4- As partes elegem o Foro Central de Porto Alegre para quaisquer dúvidas oriundas da presente Cessão. Sendo esta forma legítima e eficaz que representa legalmente os nossos interesses, assinam o presente em (02) duas vias de igual teor e forma e para um só efeito.

Porto Alegre, de março de 2012.

 PARTICIPANTE

 PESQUISADORA

ANEXO 3

As perguntas da tese - roteiro inicial

Primeira fase - Exploratória

1. Como é teu dia-a-dia com a música?
2. Como era a disciplina de música na escola?
3. Qual foi a participação da família na tua relação com a música?
4. O que te estimula a escutar música com o mp3?
5. Porque tu ficas o tempo todo conectado ao mp3?
6. Porque é importante para ti personalizar a *playlist*?
7. Quando tu escutas suas músicas no mp3 em que estás interessado?
8. É diferente escutar música através destas mídias?
9. Quais são as tuas fontes para buscar as músicas que estão no mp3?
10. Quantas músicas têm na *playlist* do mp3?
11. A *playlist* é variada? Por quê?
12. Quando tu montas a *playlist* é pelo que as rádios estão tocando, ou pelo que tu gostas de ouvir?
13. Que tipo de ouvinte tu és? Eclético, não eclético?

Segunda fase - Aprofundamento

O mp3

1. Qual a participação do mp3 na tua relação com a música?
2. Qual é a diferença entre escutar música no mp3 e escutar no PC, rádio, ou TV?
3. O mp3 e ajudam para se familiarizar com as músicas?
4. Quais são os critérios para essas músicas estarem no mp3?
5. O que significa o mp3 para ti?
6. O mp3 torna-se coletivo?
7. As batidas poderiam ser ouvidas fora do mp3? Ou elas só têm sentido dentro dele [mp3]?
8. Vocês estão interagindo mais com o mp3, ou não interagem, guardam a música prá si?
9. Já fizestes o compartilhamento de canções?
10. Que músicas não podem faltar no mp3?
11. O que tens no mp3 de música do Parteum para escutar agora?
12. Música da hora entra no mp3?

A playlist

13. Como tu seleccionas a *playlist*?
14. Existe música ideal para os fones de ouvido?
15. Que músicas estão na *playlist*?
16. O que foi determinante para estas canções estarem na *playlist*?
17. Prá montar a *playlist*, vocês adicionam músicas que tenham essas características [os elementos musicais]?
18. Letra legal prá ti é uma identificação?
19. Como tu te identificas com a música através da letra?
20. Quando montas a *playlist*, ela está de acordo com aquilo que te preenche? Batida, conteúdo?
21. Escutas o que está bombando no momento, ou tu te afastas disso prá montar tua *playlist*?
22. Seria uma *playlist* alternativa?
23. És um ouvinte que coloca sentido na tua *playlist*, ou seja, pensa, repensa e não vai atrás do que a massa diz?
24. Tu colocas um peso para cada música. Tu justificas assim o porque delas estarem na *playlist*?
25. Tu tens trilhas sonoras de filmes na tua *playlist* portátil?

A escuta portátil

26. Como anda teu cotidiano musical?
27. “A gente é aquilo que a gente escuta”, poderias falar um pouco sobre isso que disseste?
28. O que faz essa escuta portátil ser diferente de outro tipo de escuta? (p.e.: dentro do carro, num baile *funk*, em casa etc.).
29. As músicas poderiam ser escutadas de outra forma?
30. O que tens escutado ultimamente no mp3?
31. Poderias destacar outros pontos da escuta portátil no teu ponto de vista?
32. Essa escuta portátil ajuda a compreensão do conteúdo da letra e da métrica?
33. Tu acreditas que todo jovem passa batido por uma música, escuta e acabou? Ou ele retorna para a música?
34. Vocês trocam conhecimentos musicais sobre as músicas, ou escutam por escutar?
35. A mídia ajuda a manter a atualização?
36. O que te fez voltar para esta música?
37. O “peso” da música está em algo muito pensante?

Terceira fase - Encerramento

1. Fale o que ainda não foi dito nas entrevistas, sobre o teu dispositivo portátil na tua vida. Diga o que quizeres, o que sentes e o que pensas. Deixe transparecer aquilo que as entrevistas muitas vezes não permitiram que aparecesse.

Outras perguntas realizadas

1. O fato de agradar é determinado pelo fato de estar na mídia?
2. Como foi que tu conhecestes o *rap*?
3. Eu quero saber qual é participação do mp3 no trabalho com *rap*?
4. Como conhecestes o Chamillionaire?
5. O que te chama a atenção na música de Chamillionaire?
6. O que é *rap* mainstream e *rap* underground?
7. Qual é a crítica sobre o Marcelo D2?
8. A complexidade das letras [de Parteum] de certa forma está na tua personalidade de *rapper*?
9. Quem é o compositor de *Consciente a florado*?
10. Fale um pouco sobre o processo de criação de um *rap*?
11. Tu achas que a escuta portátil te favorece prá aperfeiçoar? Ou poderia ser feita outro tipo de escuta prá te aperfeiçoar?
12. Têm batidas que te provocam quase que instantaneamente. Tu acreditas que a própria escuta te levas ao processo de criação?
13. O que é música *psy* e música *house*?
14. O que é música *frau*?
15. O que é música da hora?
16. O que é música bala?
17. As músicas “bala” vão para o mp3?
18. O que é *playlist* brega?
19. Quando vocês selecionam uma música para um exercício, já sabem que tipo de música serve para um exercício aeróbico, por exemplo?
20. Tu tens *funk* no mp3?
21. Tu tens Bob Sincler no mp3?
22. Falastes que Beyoncé é música mesmo. Fale um pouco sobre isso.
23. O mp3 torna-se um espaço de sociabilidades, formação de grupos de jovens e formação de identidades?

ANEXO 4

Agendamento das Entrevistas Presenciais

Agendamento para a Circulação do “Edgar” (mp4)

	Segunda	Terça	Quarta	Quinta	Sexta	Sábado
Febehco						
Luiza						
Júlia						
Bruno						
Paula						
Lucas						
Paola						
Roberta						
Fernanda						

Agendamento para a circulação do “Edgar” (mp4)

	Segunda	Terça	Quarta	Quinta	Sexta	Sábado
Febehco						
Luiza						
Júlia						
Bruno						
Paula						
Lucas						
Paola						
Roberta						
Fernanda						

ANEXO 5

Lista de bandas citadas

1. Bidê ou Balde
2. Cansei de ser sexy
3. Elo da Corrente
4. Exaltasamba
5. Groundation
6. Ice Club
7. Kid Abelha
8. Los Del Rio
9. Nx Zero
10. Pixote
11. Restart
12. Strike
13. The Carpenters
14. The Smiths
15. Turma do Pagode
16. U2

ANEXO 6

Lista de artistas citados

1. Akon
2. Armin Van Buuren
3. Basshunter
4. Bezerra da Silva
5. Billionaire
6. Bob Marley
7. Bruno Mars
8. Cláudia Leite
9. Cazuza
10. Camal
11. Chamillionaire
12. Eminem
13. 50 Cent
14. Ice Cube
15. Jon Lajoie
16. Kamau
17. Kaskade
18. Katy Perry
19. Louis Armstrong
20. Marcelo D2
21. Marisa Monte
22. Partéum

23. Paulo Nápole
24. Rickie Martin
25. Rihanna
26. Rita Lee
27. Seu Jorge
28. Soulja Boy
29. Vinícius de Moraes

ANEXO 7

GLOSSÁRIO

Audacity: É um *software* livre para editoração de áudio.

A cappella: música vocal sem acompanhamento instrumental.

Bluetooth: tecnologia de transmissão de arquivos de músicas e fotos. Para haver conexão é preciso estar mais próximo possível do aparelho que receberá o arquivo.

Downloads: fazer o download de um arquivo, realizar a transferência de arquivos de um computador distante através de um modem para o seu próprio.

MP3: a sigla MP significa MPEG. É um formato de compressão de dados digitais utilizando menos espaço.

MSN: a sigla que indica *Messenger Service Network*, sendo um site de mensagens instantâneas da *Microsoft*.

Playlist: uma lista de músicas armazenadas para serem executadas.

Podcasts: são arquivos digitais disponíveis em sites específicos que tratam dos mais variados temas. Alguns destes *podcasts* utilizam-se de trilha sonora adequada ao tema tratado. Dependendo de quem organiza o *podcast*, é possível apreciar uma variedade de músicas que estejam associadas ao tema abordado no *podcast*. De maneira dinâmica, alguns têm duração de vinte e cinco minutos, onde os temas são narrados e fundamentados através de referências bibliográficas. Marcas mundiais de mp3 oferecem em seus próprios sites *podcasts* gratuitos.

Shuffle: Em inglês *touch* significa misturar, embaralhar. Os dispositivos com o *shuffer* não possuem tela e têm opções limitadas para a navegação entre as faixas das canções. O modos de execução das músicas podem ser na ordem definida pelo usuário ou numa ordem aleatória.

Touch: Em inglês significa “toque”. Alguns dispositivos portáteis dispõe da tecnologia que permite ser manuseados com toque dos dedos da tela.

Youtube: site especializado em reprodução e divulgação de vídeos musicais.

GLOSSÁRIO DO RAP

A fu: gíria com precedentes de língua inglesa. Significa “muito bom”, “fantástico”.

Base de rap: A base é a instrumentação que acompanha a letra no *rap*.

Base Lupada: base produzida a partir da ampliação de um trecho instrumental de até oito segundos de uma música pronta e repeti-lo por três, quatro ou mais minutos, criando uma nova base.

Base Mixada: é quando há sobreposição de duas bases, ou uma base pronta é modificada a partir da gravação sobreposta da performance de um DJ ou de trechos de uma música já pronta.

Base Pronta: mesmo que base comprada.

Base Sampleada: mesmo que base lupada.

Batalhas de rima: dois MCs improvisam sobre determinado tema e o vencedor é o que consegue desenvolver rimas com conteúdo, sem perder o tempo do ritmo.

Calça fundilhão: roupa típica dos *hip hoppers*. Calça larga usada abaixo da cintura, com o fundilho alcançando o meio da coxa.

Claps: na tradução para o inglês significa bater e golpear. No *rap*, o *clap* tem o mesmo significado de pulso na linguagem tradicional da música. O signo do compasso é o determinante do pulso.

DJ: disc-jockey. Músico que manipula discos de vinil e/ou discos compactos, fazendo intervenções musicais por processos eletrônicos como: colagens, eco, aceleração e desaceleração no andamento. Também é quem apresenta e executa músicas em clubes, festas e emissoras de rádio. Além disso, atua como instrumentista, fazendo performances no toca-discos em diferentes estilos musicais.

Freestyle: mesmo que *rap* de hora - feito na hora -, com estilo livre. Consiste em uma rima improvisada feita pelos MCs que possuem essa habilidade/especialidade.

Hip Hop: movimento juvenil que surgiu no bairro do Bronx em Nova York no final da década de 1960 ganhando popularidade das décadas de 1980 e 1990. A expressão engloba algumas manifestações da cultura negra, como dança, grafite, técnica de discotecagem e *rap* (break, grafite, DJ e MC). Atualmente, é considerado um fenômeno presente em diferentes metrópoles.

Levada: caráter expressivo e estilístico de atuação do *rapper*. Ritmo da música.

Looping: uma sequência de ou de sons que, a partir do andamento da música, é possível ser repetida infinitamente como uma célula musical cíclica.

Mixtape: Coletânea de várias músicas de autoria, compostas a partir de alguns trechos de músicas já gravadas. Os *mixtapes* são muito idealizados e organizados por DJs e muito usado no movimento *hip hop*.

Quebra: relacionam-se com o *Break*, onde apresenta os movimentos corporais com ritmo quebrado. As quebras são desenvolvidas na parte instrumental das bases.

Remix: são as transformações que uma música já gravada pode sofrer. Estas transformações podem acontecer na batida, recebendo também, outros efeitos. O *remix* é muito usado por DJs. O *remix* vem sendo usado abusivamente sem a devida autorização do autor.

Rap: abreviação de *rhythm and poetry* (*ritmo e poesia*). Estilo musical do *hip hop* que agrupa o DJ e o MC.

Rapper: o cantor de *rap*.

Sampler: instrumento que grava digitalmente qualquer som, que pode ser tocado com auxílio de teclado, bateria eletrônica ou computador. O *sampler* é um recurso usado por DJs e pelo Movimento *Hip-Hop*. (SOUZA, Jusamara, Fialho, Malagutti Vânia, Araudi Juciane: *Hip hop: da rua para a escola*. Porto Alegre: Sulina, 2005).

Sampler: [...] são aparelhos que podem converter qualquer som gravado em matriz de múltiplas transformações operáveis pelo teclado (seja a voz de qualquer pessoa, o pio de um pássaro, uma tampa de panela, um bombardino, ou ondas estelares captadas em radiotelescópio e transformadas em ondas sonoras). O *sampler* registra, analisa, transforma, e reproduz ondas sonoras de todo tipo, e superou de vez a já a velha polêmica inicial entre a música concreta e a eletrônica (pois num estado tal de produções de simulacros diluiu-se a oposição entre o gravado e o sintetizado, o som real e o inventado) (WISNIK, 1989, p. 48).