

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

VANESSA GUALBERTO DE AGUIAR

Gosto Musical e Engajamento Juvenil: o Estilo Universitário.

Juiz de Fora

2015

VANESSA GUALBERTO DE AGUIAR

Gosto Musical e Engajamento Juvenil: o Estilo Universitário.

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Juiz de Fora, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Orientadora: Profa. Dra. Elisabeth Murilho da Silva

Juiz de Fora

2015

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Gualberto de Aguiar, Vanessa.
Gosto Musical e Engajamento Juvenil: o Estilo
Universitário / Vanessa Gualberto de Aguiar. -- 2015.
116 p. : il.

Orientadora: Elisabeth Murilho da Silva
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, 2015.

1. Figura 1 - Foto de Chico Buarque e MPB4 no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record em 1967. 2. Figura 2 - Foto de Roberto Carlos no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record em 1967. 3. Figura 3 - Foto de Caetano Veloso e os Beat Boys no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record em 1967. 4. Figura 4 - Foto de Gilberto Gil e os Mutantes no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record em 1967. I. Murilho da Silva, Elisabeth, orient. II. Título.

VANESSA GUALBERTO DE AGUIAR

Gosto Musical e Engajamento Juvenil: O Estilo Universitário

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Área de Concentração: Cultura, Poder e Instituições da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre.

Aprovada em 23 de outubro de 2015 pela banca examinadora abaixo assinada:

Profa. Dra. Elisabeth Murilho da Silva
Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Rogéria Campos de Almeida Dutra
Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Maria Eduarda Araújo Guimarães
Centro Universitário SENAC

Juiz de Fora

2015

Aos meus pais e ao meu esposo, que sempre me apoiaram e estiveram presentes em todos os momentos, me incentivando diante das turbulências. Sempre me proporcionaram suporte afetivo e financeiro. Sem vocês nada disso seria possível.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Elisabeth Murilho da Silva, pela direção, pelo incentivo, pela paciência, pelos sábios conselhos e por acreditar em mim quando eu duvidava.

A meus pais que sempre estiveram presentes nessa jornada, com palavras de incentivo, apoio, por serem sempre meus motivadores e meu porto seguro.

A meu esposo Rafael pela paciência em meus momentos de crise acadêmica e pelas tantas palavras de motivação.

Aos meus queridos amigos da Universidade Rural do Rio de Janeiro sempre me deram força e palpitararam bastante sobre minha dissertação.

A todos os amigos e familiares que torceram por mim.

RESUMO

A música é uma importante ferramenta na construção da identidade juvenil, pois as identidades não são dadas *a priori*. Elas são socialmente construídas. Este trabalho aborda o papel da música como expressão de identidades em dois períodos distintos: os anos 1960, quando a música brasileira sofreu grandes transformações e surgiram os ritmos que deram voz à juventude engajada, e no período contemporâneo, quando surgem os ritmos ditos “universitários” e os jovens estudantes parecem ter menos problemas para se identificarem com várias expressões distintas ao mesmo tempo. Nesse sentido, o gosto musical do universitário perde a rigidez dos anos 1960 e se torna fluído, heterogêneo. Este trabalho busca, portanto, entender, nesses diferentes períodos, a relação do jovem universitário com a música, assim como compreender a transformação do gosto musical desses jovens, antes associado a um gosto de elite e, nos dias de hoje, visto como um gosto popular. Para entender essa transformação do gosto musical do universitário, fez-se necessário traçar um perfil desses jovens por meio da aplicação de questionários em universidades privadas e pública na cidade de Juiz de Fora/MG, que permitiu elucidar essas modificações.

Palavras-Chaves: Gosto musical, juventude universitária, engajamento, juventude contemporânea.

ABSTRACT

Music is an important tool for young people identity construction because identities are not given *a priori*. They are socially constructed. This work discusses the role of music as identities expression in two distinct time periods: the 1960's, when Brazilian music suffered big transformations and some rhythms emerged as the voice of an engaged youth, and the contemporary period, when rhythms called "university music" came up and the university students seem to have no problem on identifying themselves with different musical expressions at the same time. In this sense, the university students' musical taste loses its hardness and becomes fluid, heterogeneous. Thus, this work seeks to understand the relationship between university students and music in these different moments, as well as to comprehend the youth's musical taste transformation, previously associated to a taste of the elite and, in the current days, a taste seemed as a popular one. To comprehend this transformation it was necessary to design the youth's profile by means of applying a questionnaire at private and public universities in Juiz de Fora/MG, that allowed us to clarify these modifications.

Keywords: Musical taste, university youth, engagement, contemporary youth.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1** - Foto de Chico Buarque e MPB4 no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record em 1967.....54
- Figura 2** - Foto de Roberto Carlos no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record em 1967.....54
- Figura 3** - Foto de Caetano Veloso e os Beat Boys no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record em 1967.....54
- Figura 4** - Foto de Gilberto Gil e os Mutantes no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record em 1967.....55

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Porcentagem dos universitários em relação a população jovem brasileira nos 1960 à 2010.....	28
Tabela 2 - Porcentagem dos gêneros musicais que os estudantes da universidade privada B mais gostam.....	79
Tabela 3 - Instituições onde os universitários da universidade privada B cursaram o segundo grau.....	80
Tabela 4 - Média da idade dos universitários da universidade privada B.....	81
Tabela 5 - Porcentagem da participação dos universitários da universidade privada B nas manifestações de junho de 2013.....	82
Tabela 6 - Porcentagem dos gêneros musicais que os estudantes da universidade privada A mais gostam.....	87
Tabela 7 - Instituições onde os universitários da universidade privada A cursaram o segundo grau.....	88
Tabela 8 - Média da idade dos universitários da universidade privada A.....	89
Tabela 9 - Porcentagem da participação dos universitários da universidade privada A nas manifestações de junho de 2013.....	90
Tabela 10 - Porcentagem dos gêneros musicais que os estudantes da universidade pública X mais gostam.....	92
Tabela 11 - Instituições onde os universitários da universidade pública X cursaram o segundo grau.....	95
Tabela 12 - Média da idade dos universitários da universidade pública X.....	95
Tabela 13 - Porcentagem da participação dos universitários da universidade pública X nas manifestações de junho de 2013.....	97
Tabela 14 - Porcentagem dos gêneros musicais que os estudantes da universidade privada B privada A e pública X mais gostam.....	104

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 O ESTILO UNIVERSITÁRIO	19
2.1 A Cena Musical Brasileira nos anos 1940/1950.....	19
2.2 A Construção da Juventude Universitária.....	26
2.3 O Fino da Bossa.....	35
2.4 Juventude transviada ou rebeldes com causa.....	42
2.5 Alegria, Alegria	50
2.6 Nada Será Como Antes.....	58
3 A TRANSFORMAÇÃO DA JUVENTUDE CONTEMPORÂNEA.....	67
3.1 O Perfil do Universitário de Juiz de Fora.....	72
3.2 Universidade Privada B.....	78
3.3 Universidade Privada A.....	86
3.4 Universidade Pública X	92
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	102
BIBLIOGRAFIA.....	108
APÊNDICE.....	113

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo investigar o gosto musical do jovem universitário na cidade de Juiz de Fora (MG). Esta pesquisa é fruto de minha vivência como aluna do curso de História da Universidade Federal Rural do Rio Janeiro (UFRRJ) no período de 2007-2010, durante o qual convivi com uma heterogeneidade de pessoas e com uma gama de estilos musicais. Percebi na UFRRJ que, ao contrário do que pensava até então, não havia um padrão de gosto no que se refere à música que pudesse agrupar essa juventude. Não esperava encontrar um gosto cristalizado, mas um mínimo de homogeneidade entre os jovens da mesma área acadêmica, no sentido de alguma expressão de identidade comum. Ao observar minha sala de aula, deparei-me com preferências musicais das mais diversas, que iam do funk carioca à MPB, passando por diversos gêneros musicais como a música gospel, o *rock'n'roll*, o pop, o sertanejo universitário e, até mesmo, o punk. Para além dessa heterogeneidade, percebi que alguns amigos transitavam facilmente entre os mais variados estilos musicais, escutavam MPB, mas frequentavam festas ao som do funk.

A minha experiência como aluna e moradora¹ da UFRRJ, bem como meu interesse por música, deu origem a alguns questionamentos e a certo incômodo referente ao gosto musical do universitário. Contudo, só retomei esses questionamentos em 2013 ao ingressar no curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFJF quando resolvi transformar esse incômodo no meu projeto de pesquisa. O que me inquietava era a ideia de que os estudantes universitários, principalmente os discentes das Ciências Humanas, formavam uma elite em termos de gosto cultural “revolucionário” ou anticonvencional (o que é, ao menos historicamente, verificável) e a constatação de que isso não funciona mais assim. Para tentar solucionar essa questão, debrucei-me sobre a bibliografia referente à música e à juventude universitária e percebi que, do final dos anos 1950 até meados dos anos 1970, a questão musical era muito presente na vida dos universitários, sendo uma forma privilegiada de expressão de grupo. A música promovia espaços de socialização e era um importante instrumento de reivindicações comportamentais, políticas e sociais.

¹ Além de estudante da UFRRJ, residi no alojamento estudantil da mesma universidade, na cidade de Seropédica (RJ), por todo o meu período de graduação de março de 2007 a dezembro de 2010.

A década de 1950 foi marcada por um desconforto, uma insatisfação entre os universitários em relação à estética musical brasileira, que encontrou no movimento da Bossa Nova uma resposta aos seus anseios. As conturbadas décadas de 1960 e 1970 no Brasil foram palco de intensas manifestações estudantis. Os jovens lutavam pelo fim do autoritarismo implantado pelo golpe militar de 1964, de modo que a juventude valia-se das mais diversas estratégias, sendo a música (música de protesto) sem dúvida uma das mais importantes. Esses universitários viram a música engajada como uma forma de protestar e resistir ao Regime Militar. O Tropicalismo também despertou a atenção desses universitários, por enxergarem nele uma forma de rompimento com os padrões estabelecidos. Embora o Tropicalismo tenha encontrado repercussão satisfatória entre boa parte dos universitários, os mais radicais expressavam uma espécie de aversão ao movimento, taxando seus integrantes de traidores da autêntica música popular brasileira.

A composição social dos universitários nesse período era predominantemente de classe média (FORACCHI, 1977), e, como membros dessa classe, esses jovens compartilhavam os mesmos interesses, assim como um gosto de classe. De acordo com Pierre Bourdieu, o gosto é produzido (e reproduzido) pela educação: "A verdade, à primeira vista paradoxal, é que, quanto mais nos elevamos na hierarquia social, mais a verdade dos gostos reside na organização e funcionamento do sistema escolar" (BOURDIEU, 1983, p. 14).

Os gêneros musicais de "vanguarda" no Brasil pareceram sempre estar associados à juventude "intelectualizada". Foi o que ocorreu com a Bossa Nova no final dos anos 1950 e início dos anos 1960 com o Tropicalismo na década de 1960 e com a música engajada² no final dos anos 1960 e em meados da década de 1970. A minha experiência, no entanto, denota uma transformação do gosto dessa juventude universitária, e é essa transformação do gosto que eu pretendo estudar mais aprofundadamente.

Meu objetivo neste trabalho é entender o gosto musical, ou seja, o estilo musical do jovem universitário brasileiro nos dias atuais. Não apresentarei um perfil do gosto universitário no cenário nacional, mas acredito que a escolha de trabalhar com os universitários da cidade de Juiz de Fora (MG) pode ser significativa em relação ao perfil

² Entende-se por música engajada, nos 1960 a 1970, as canções de protesto. As músicas de protesto contestavam a situação enfrentada pelo Brasil imposta pelo Regime Militar. Essa música passou a ser conhecida como MPB (Música Popular Brasileira).

de jovens de cidades médias não capitais. Na maioria das vezes, os estudos sobre juventude adotam o perfil do universitário do Rio de Janeiro (RJ) e de São Paulo (SP) como sendo o do Brasil, o que também não corresponde à realidade nacional, embora seja comumente aceito.

Pretendo demonstrar, portanto, que o perfil nacional do universitário corresponde mais a um estereótipo do que à realidade, por isso optei por estudar os universitários de Juiz de Fora. Entender a relação que o jovem estabelece com a música e, principalmente, entender o gosto do jovem nos permite identificar e compreender as culturas juvenis, assim como as mudanças geracionais. A proposta aqui é estudar uma dimensão do gosto que foge às análises generalizantes, buscando demonstrar que o gosto, o “estilo universitário” em cidades não capitais, talvez não corresponda àquilo que é conhecido como o perfil nacional. Em cidades como Juiz de Fora, em que grande parte dos estudantes universitários vem de outras cidades (na maioria das vezes, bem menores) da região, é possível que a cultura juvenil oscile entre os valores do mundo rural e de cidades globais como Rio de Janeiro e São Paulo, fonte constante de influências.

Como já foi exposto anteriormente, a composição da juventude universitária no Brasil nos anos de 1960 a 1970 era essencialmente de jovens oriundos da classe média. No entanto, nos últimos dez anos, a universidade brasileira passou por um processo de expansão, ampliando o perfil de classe dos universitários. A hipótese adotada é a de que o gosto musical do jovem universitário talvez não se traduza mais em um gosto de elite, mas que esteja atrelado a outras variáveis culturais e sociais. Essa hipótese preliminar foi testada ao longo da pesquisa através de questionários aplicados entre universitários.

Utilizo o conceito de gosto de Pierre Bourdieu:

O gosto, propensão e aptidão à apropriação (material e/ou simbólica) de uma determinada categoria de objetos ou práticas classificadas e classificadoras, é a fórmula generativa que está no princípio do estilo de vida (BOURDIEU, 1983, p. 2).

Pierre Bourdieu (1983) deixa claro que o gosto não é fruto do livre arbítrio, mas sim produto do estilo de vida que orienta as preferências do indivíduo. Essas preferências, muitas vezes, estão tão fortemente internalizadas no indivíduo, através do processo de educação do gosto, que produz a sensação de que a escolha é algo natural e

não direcionada. Nesse sentido, o gosto musical do universitário também é fruto de escolhas orientadas, mesmo que inconscientemente, por variáveis sociais e culturais. São essas variáveis, que direcionam o gosto musical do universitário, que procuro identificar na presente pesquisa.

Utilizo também o conceito de capital cultural de Pierre Bourdieu, para entender em que medida os saberes, os conhecimentos, os diplomas e as informações orientam o gosto musical do jovem universitário. O campo da cultura é o campo das batalhas ideológicas.

O mundo social pode ser concebido como um espaço multi-dimensional construído empiricamente pela identificação dos principais fatores de diferenciação que são responsáveis por diferenças observadas num dado universo social ou, em outras palavras, pela dos poderes ou formas de capital que podem vir a atuar, como azes num jogo de cartas neste universo específico que é a luta (ou competição) pela apropriação de bens escassos... os poderes sociais fundamentais são: em primeiro lugar o capital econômico, em suas diversas formas; em segundo lugar o capital cultural, ou melhor, o capital informacional também em suas diversas formas ; em terceiro lugar, duas formas de capital que estão altamente correlacionadas: o capital social, que consiste de recursos baseados em contatos e participação em grupos e o capital simbólico que é a forma que os diferentes tipos de capital toma uma vez percebidos e reconhecidos como legítimos. (BOURDIEU, 1987, p.4)

Metodologia

Como metodologia de pesquisa, optou-se pela coleta de dados diretos entre os estudantes, tentando mesclar dados quantitativos e qualitativos através da aplicação de questionários aos alunos da graduação das mais diversas áreas, tanto de universidades³ privadas de extração popular⁴ e de elite⁵ quanto da universidade pública⁶, na cidade de Juiz de Fora. Escolhemos mudar o nome das universidades para manter o anonimato e preservar a identidade dos estudantes que participaram da pesquisa. Os questionários

³ As universidades privadas foram classificadas como de extração popular e de elite seguindo alguns critérios como: preço da mensalidade, possuir financiamento próprio e programas de bolsas da instituição. A universidade privada B foi considerada por nós como de extração popular por possuir financiamento próprio para que os alunos consigam custear a faculdade, sistema de bolsas da própria instituição e o preço da mensalidade bem mais baixo do que o de outras faculdades. Já a universidade privada A foi considerada de elite pelo o elevado preço da mensalidade, assim como não possuir programas de financiamento próprio e não oferecer bolsas de ensino aos alunos.

⁴ Chamaremos a universidade particular de extração popular de privada B, cujo o público, no geral, é proveniente da classe média baixa e classe popular.

⁵ Chamaremos a universidade particular de elite de privada A, cujo público, no geral, é oriundo da classe média e classe média alta.

⁶ Chamaremos a universidade pública de universidade pública X.

foram elaborados previamente para tentar extrair o maior número de informações possíveis que nos permitam entender o gosto musical do jovem universitário.

A amostragem dos estudantes que responderam a pesquisa foi realizada de maneira aleatória, pois, dessa forma, evita-se a possibilidade de uma pesquisa tendenciosa, que favorecesse um determinado perfil de universitários. A amostragem da pesquisa deverá ser a mais diversificada possível, favorecendo a heterogeneidade entre os universitários. Conforme afirma Becker (2007, p. 98):

Podemos escolher as pessoas que entrevistaremos usando uma tabela de números aleatórios, arranjados numa ordem que certamente não contém qualquer tendenciosidade. Isto é, não há nos números nenhum padrão que dê a algumas pessoas chance maior de serem escolhidas. Temos de usar um procedimento complicado como este porque praticamente qualquer outra maneira de escolher casos em que possamos pensar revelará ter essa tendenciosidade incorporada.

Para recolher a amostra, aplicamos cinquenta questionários em três universidades de Juiz de Fora. A amostra não é estatisticamente representativa por questões de tempo e recursos. Contudo, trata-se de um número capaz de fornecer dados qualitativos e quantitativos para essa discussão, além de diversificada, por abranger vários cursos, diferentes camadas sociais e devido aos questionários terem sido aplicados de forma individualizada. Antes de aplicar o questionário nas três universidades selecionadas, aplicamos um pré-teste, a partir do qual pudemos perceber que havia alguns problemas pontuais. Dessa forma, houve a necessidade de fazer algumas modificações para só então poder aplicar os questionários reformulados nas universidades pesquisadas.

A observação auxiliou na coleta de dados. Ela pode preencher eventuais lacunas presentes nos dados obtidos através dos questionários. Como a memória é seletiva, foi necessária a utilização de um caderno de campo, onde todos os detalhes e impressões foram anotados para uma avaliação *a posteriori*. Apesar desse trabalho não ser um trabalho antropológico, essa observação me ajudou a identificar as tentativas de direcionamento que sofreu por parte de alguns estudantes, que tentaram "vender" uma imagem de "erudição musical" que não condizia muito bem com a realidade.

A minha aceitação enquanto pesquisadora nas três universidades não ocorreu de forma igual. Na universidade pública X tive alguns problemas pontuais para conseguir ter acesso a alguns universitários. Dificuldade essa não encontrada na universidade

privada A e, muito menos, na universidade privada B. Na universidade privada B, não tivemos dificuldades para realizar a pesquisa. Os alunos, em momento algum, mostraram-se resistentes a minha presença ou a responder o meu questionário. Pelo contrário foram extremamente solícitos, indicando horários e locais onde conseguiríamos aplicar os questionários com maior facilidade. Para além da boa receptividade por parte desses alunos, pudemos perceber que o pesquisador possuía certo “*status*” entre eles por estar cursando o mestrado. Muitos nos tratavam até com certa admiração e se mostravam contentes em poder colaborar (e, de certa forma, fazer parte) desta pesquisa.

Na universidade privada A, aplicaram-se os questionários nas duas unidades⁷: uma no centro e a outra em um bairro de classe média que vem crescendo muito na cidade. Não houve problemas quanto à aproximação dos estudantes ou resistência a responderem o questionário. No entanto, os alunos antes de responderem queriam saber alguns detalhes sobre a pesquisa. Fui tratada pelos universitários quase como uma colega de faculdade, pois, diferente da universidade privada B, não fui elevada pelos alunos a um patamar de prestígio, mas também não fui objeto de suas desconfianças.

A relação com os alunos da universidade pública X foi um pouco mais complicada. Fui vista por alguns com muita desconfiança. Questionavam qual seria o objetivo do questionário, quem teria acesso ao resultado da pesquisa e o que os alunos dos outros cursos e outras universidades haviam respondido. Entre muitos desses alunos, havia uma clara preocupação sobre o que iriam pensar sobre eles, além de uma forte tendência para a afirmação de um alto padrão cultural⁸. Diversos alunos perguntaram quais universidades estavam sendo estudadas. Quando era respondido a universidade privada A e a universidade privada B, opinavam, por diversas vezes, que os alunos da universidade privada B gostavam de coisas mais populares como Sertanejo Universitário e Pagode.

Essa preocupação entre alguns estudantes da universidade pública X em demarcarem fronteiras entre eles e os demais alunos de outras universidades é uma forma de afirmarem seu prestígio dentro do campo dos universitários. O consumo

⁷ A unidade da universidade privada A localizada no centro da cidade chamaremos de “centro”, enquanto que a localizada no bairro de classe média será chamada de “bairro Y”.

⁸ Esses jovens tentavam demonstrar esse alto padrão cultural através da afirmação de um gosto musical erudito, sofisticado o que nem sempre correspondia a realidade.

cultural é uma forma de delimitar posições de prestígio. Ao associarem os alunos da universidade privada B a um gosto popular, ou seja, um "mau gosto" musical, imediatamente se distanciam e se colocam na posição de detentores de um "bom gosto" musical. Como estudantes de uma universidade pública, portanto de melhor reputação em termos de prestígio acadêmico, esses estudantes são detentores de um gosto legítimo, ao passo que os alunos de universidades particulares teriam um gosto popular e deslegitimado.

Assim como outras manifestações artísticas, a música, de acordo com Bourdieu, tem uma função social de legitimação das diferenças sociais (BOURDIEU, 2013, p. 14). O gosto é afirmação de uma diferença que é inevitável.

Através da análise dos questionários, foi possível entender melhor as variáveis que orientam o gosto dos universitários, encarar determinada preferência por um gênero musical não apenas como uma escolha individual, particular e sim como uma tentativa de experimentar ou afirmar a posição ocupada no espaço social, delimitar ou manter as distâncias.

De fato, por intermédio das condições econômicas e sociais que elas pressupõem, as diferentes maneiras, mais ou menos separadas ou distantes, de entrar em relação com as realidades e as ficções, de acreditar nas ficções ou nas realidades que elas simulam, estão estreitamente associadas às diferentes posições possíveis no espaço social e, por conseguinte, estreitamente inseridas nos sistemas de disposições (habitus) característicos das diferentes classes e frações de classe. O gosto classifica aquele que procede à classificação: os sujeitos sociais distinguem-se que eles operam entre o belo e o feio, o distinto e o vulgar; por seu intermédio, exprime-se ou traduz-se a posição desses sujeitos nas classificações objetivas. (BOURDIEU, 2013, p.13)

Para facilitar a compreensão da pesquisa, dividiu-se a dissertação em dois capítulos. No primeiro capítulo, intitulado *O Estilo Universitário*, faremos uma reconstrução histórica do final dos anos 1950 até os 1970, visto que esse período foi significativo no que se refere ao envolvimento do universitário com a música, principalmente por tal período apresentar fronteiras de gosto musical mais marcantes. Além disso, a partir desses dados, foi possível traçar um perfil do gosto do universitário que serviu de base para a comparação com os resultados da nossa pesquisa.

No segundo capítulo, são apresentadas as análises dos questionários respondidos pelos universitários da universidade privada B, da universidade privada A e da

universidade pública X. A partir de variáveis como idade, trajetória familiar, trajetória escolar, participação em movimentos de cunho político presentes nos questionários foi possível identificar o gosto musical do jovem universitário de Juiz de Fora e verificar transformações do gosto do universitário, que, nas décadas anteriores, era associado a uma rigidez e a uma sofisticação que deram lugar a um gosto plural, mais popular. Ainda no segundo capítulo, será apresentada uma breve explanação sobre as principais características dos gêneros musicais preferidos pelos universitários de Juiz de Fora. Na conclusão, analisaremos em que medida o perfil nacional, baseado em pesquisas realizadas em São Paulo e no Rio de Janeiro, é válido ou não para o estudo do gosto musical em cidades não capitais como Juiz de Fora.

2 O ESTILO UNIVERSITÁRIO

Este capítulo tem a intenção de realizar um histórico da relação entre a juventude universitária e a música no final dos anos 1950 até a década de 1970 – quando transformações ocorridas no cenário global e nacional vão promover a aproximação e identificação da juventude com a música. Acreditamos que a análise do gosto musical dos estudantes do ensino superior nos fornecerá um perfil nacional do jovem universitário, explicitando a relação entre gosto e classe social, que, de acordo com Foracchi (1977), estão entrelaçadas nesse período (1950-1970).

Para tal, faz-se necessário tecer uma breve discussão sobre a composição do meio universitário no Brasil, além da abordagem geral sobre a música nos anos 1940 e 1950. O surgimento da Bossa Nova só pode ser considerado um divisor de águas na música brasileira se entendermos o tipo de música que estava sendo produzido e que fazia sucesso nas décadas anteriores. Consideramos relevante, ainda, apresentar um estudo mais detalhado dos principais estilos musicais associados a esses jovens no período de 1950 a 1970, visto que a música, nesse período, ocupou um lugar de destaque entre os universitários, sendo utilizada em certa medida como porta-voz dos anseios juvenis. É intenção deste capítulo traçar o perfil do universitário, pois, só a partir dessas variáveis, será possível entender o gosto musical, o estilo desses universitários e compreender que a identificação com determinado gênero musical não ocorre de forma aleatória, isto é, que existem variáveis que direcionam o gosto.

2.1 A Cena Musical Brasileira nos anos 1940/1950

A produção musical brasileira nos anos 1940 foi fortemente regulada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda do Governo Vargas (DIP), que tinha como projeto a constituição de uma "cultura nacional". Segundo Paranhos (2002, p. 89):

Escorada na ação da DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), a ditadura estado-novista buscou a instauração de um certo tipo de sociedade disciplinar, simultaneamente à fabricação de um

determinado perfil identitário do trabalhador brasileiro, dócil à dominação capitalista. Sua ação, via ideologia do trabalhismo, esteve longe, porém, de alcançar a unanimidade pretendida.

Durante o Estado Novo, o rádio cumpria uma dupla função: servia como ferramenta privilegiada de propaganda oficial do governo, ao mesmo tempo em que era um importante veículo de divulgação da música nacional. O programa "A Hora do Brasil" para além dos noticiários políticos, reservava um espaço para um programa musical, onde foram realizados 52 programas voltados para a música popular brasileira. Durante o ano de 1940, aproximadamente 370 músicas e 100 programas de rádio foram proibidos total ou parcialmente pelos censores do DIP (KRAUSHE, 1983, p. 42).

A Rádio Nacional desempenhou um papel importantíssimo na fixação da linguagem radiofônica brasileira e na projeção de músicos como Ary Barroso, Carmen Miranda, Luiz Gonzaga, Francisco Alves, entre outros. O samba, a marchinha e o maxixe foram gêneros musicais que compuseram o cenário musical urbano brasileiro nos anos 40. Os censores do Estado Novo concentraram-se na identificação e repressão do samba-malandro, que teve Wilson Batista como um dos seus mais ilustres representantes. Vários dos sambistas malandros⁹ desse período foram pressionados a produzirem canções mais compatíveis com a ideologia oficial do Estado Novo, que exaltava o trabalho.

Alinhados ao ideário do Estado Novo, surgem os chamados "samba-exaltação", marcados por uma temática ufanista e uma relativa sofisticação melódica e harmônica. "Aquarela do Brasil" de Ary Barroso foi a mais célebre representante desse novo gênero musical. Esses sambas ganharam arranjos complexos, realizados por maestros e arranjadores da Orquestra Brasileira, com destaque para Radamés Gnattali.

Alguns artistas, porém, conseguiram driblar a censura do DIP. Francisco Alves, ao cantar "Onde o Céu é Mais Azul", um típico samba-exaltação, conseguiu dar um teor crítico à canção através do arranjo realizado pelo maestro Radamés Gnattali, que trazia na introdução da música uma mistura de contrabaixo e bateria ao estilo *big bands* norte-americanas. O samba "O Amor Regenera o Malandro", interpretado por Joel e Gaúcho,

⁹ O samba-malandro exaltava a "boêmia improdutiva", a não regularidade do trabalho, valores contrários aos pregados pelo Estado Novo, que valorizava a prática do trabalho regular. Os sambas-malandros passaram a ser perseguidos por serem incompatíveis com o discurso governamental de enaltecimento do trabalho.

configurou mais um exemplo de uma canção que aparentemente parecia alinhada com as regras impostas pelos censores, mas que, na sua execução, quebrava grande parte das regras instituídas.

Durante o período do Estado Novo (1940-1945), diversos sambas-malandros foram gravados: "Já Que Está Deixa Ficar" de Assis Valente com os Anjos do Inferno; "Não Vou Pra Casa" de Antônio Almeida e Roberto Ribeiro com Joel e Gaúcho; "Quem Gostar de Mim" de Dunga com Ciro Monteiro; "Fez Bobagem" de Assis Valente com Araci de Almeida, entre outros.

O "samba" e a "batucada" foram gêneros musicais que compuseram a cena musical nos anos 1940. No entanto, a "batucada" era fortemente criticada pelos intelectuais do Estado Novo que pretendiam realizar uma espécie de regeneração do samba.

Essa cruzada, impulsionada por propósitos 'educativo' e 'civilizadores', se propunha livrar o samba de tudo o que cheirasse a manifestações primitivas, desregramentos da sensualidade e a batucada da ralé do morro. O samba era, pois, um inimigo a ser domado e, mais que isso, atraído para o campo de influência oficial (PARANHOS, 2002, p. 96-97).

De acordo com o historiador Marcos Napolitano, a década de 1950 foi considerada por muitos como uma espécie de "idade das trevas musicais", pela falta de produções musicais significativas, de qualidade. (NAPOLITANO, 2010, p. 59). A Revista de Música Popular (1954-1956) contribuiu para desqualificar essa década em termos musicais. A revista defendia o passado glorioso da música brasileira nos anos 30 e destacou um lugar privilegiado aos gênios criadores dos sambas modernos, entre os mais representativos estavam Pixinguinha e Noel Rosa.

Direcionadas a um público seletivo, a Revista de Música Popular rejeitava o que supunha serem influências negativas na música brasileira, como os boleros, marchinhas, rumbas e suingues. Rechaçava, ainda, a música produzida a partir de 1945 por considerá-las ameaçadoras por seu teor comercial. Os críticos rejeitavam o momento musical do Brasil, projetando os anos 1920 e 1930 como a "era de ouro" da música popular brasileira e sendo o samba o seu grande gênero. O compositor e radialista Almirante tinha uma forte identificação com essa orientação, desvelando fortes ataques à produção musical da década de 1950.

De acordo com o historiador Alcir Lenharo, o cenário musical brasileiro nos anos 50 era diversificado e apresentava uma surpreendente produção musical, ainda que o samba ocupasse uma posição de destaque por ser o principal gênero.

O começo dos anos 50 era um período de especial criatividade musical no calendário momesco. Haroldo Lobo, Braguinha, Náassar, Wilson Batista, Klécio Caldas e Armando Cavalcanti, Zé da Zilda, entre outros, sempre estavam na ponta. Predominavam as marchinhas, mas o frevo aparecia bastante, através de Severino Araújo e de outros artistas nordestinos. E havia lugar para manifestações musicais como o "bogorriho", cultivado por Jorge Veiga, para não falar da rica variedade de sambas, samba de morro, samba duro, samba de roda, e os belíssimos "sambas de última hora", que vinham na boca do povo (LENHARO, 1995, p. 200).

No final dos anos 1940 e por toda a década de 1950, o samba já não era mais hegemônico. Passava a dividir espaço com rumbas, jazz, boleros, fox e marchinhas de Carnaval, entre as músicas de maior sucesso tocadas nas rádios de todo o país. Mesmo não sendo hegemônico, o samba ainda era o gênero mais tocado e comentado no mundo musical. Apesar de o samba ter sido muito popular nesse momento, estava também restrito às questões de transmissão, já que havia problemas de urbanização e modernização.

O ambiente musical era diversificado, sobressaindo o baião, o samba-canção e o bolero. O baião e o samba-canção conquistaram uma enorme popularidade no início dos anos 1950. O baião conquistou o país nos anos 1940, trazido pelo nordestino Luís Gonzaga, que se tornou seguramente o mais famoso cantor de baião e um dos mais populares artistas do período. "Asa Branca" lançada em 1946, em parceria com Humberto Teixeira, immortalizou o ritmo, sendo sucesso em todo o país.

O rádio era o principal veículo de divulgação de ritmos e de compositores no período. A partir dos anos 1940, o rádio assumiu a função de intérprete da cultura popular, e a Rádio Nacional era a maior e mais popular emissora de rádio. A Rádio Nacional promovia o concurso de Rainha do Rádio, que causava uma grande mobilização popular. Segundo Maria Clara Wasserman (2008), cantoras como Linda Batista, Marlene, Emilinha Borba e Ângela Maria foram algumas das ilustres vencedoras do concurso, que tiveram suas carreiras projetadas pela emissora ao vencerem o concurso.

As marchas também compunham a cena musical dos anos 50 e, juntamente com a rumba, o baião, o bolero, o samba-canção e o próprio samba, marcavam presença nos programas de música da rádio. “Com letras curtas, rimas fáceis e com poucos compassos, a marcha possui uma aproximação bastante significativa com o samba, apesar de bem mais simples” (WASSERMAN, 2008, p. 6).

Nos anos 1950, os intérpretes passaram a ocupar um espaço na cena musical que, até os anos 1940, era exclusivo dos compositores. Dentre as intérpretes de maior sucesso nesse período, estão: Ângela Maria; Isaurinha Garcia; Elizeth Cardoso; Dircinha Batista; Dalva de Oliveira; Linda Batista; Nora Ney; Emilinha Borba; Marlene; Carmen Costa; Doris Monteiro. Entre os homens, destacaram-se Sílvio Caldas; Carlos Galhardo; Francisco Carlos; Ivon Cury; Jorge Goulart; Nelson Gonçalves; Orlando Silva; Luís Gonzaga; Cauby Peixoto; Dick Farney e Lúcio Alves.

Esse período foi marcado por certa modernidade musical, que foi absorvida pela MPB:

Ao lado das marchinhas gritadas, sambas lascados e boleros gemidos, muitos eventos musicais dos anos 1950 apontam para a modernidade musical, e foram incorporados ao repertório musical mais valorizado da MPB. Consagrou-se um tipo de audiência de música popular que não chegava a romper completamente com os paradigmas de música brasileira dos anos 1930, agregando alguns gêneros musicais nordestinos, sertanejos e estrangeiros (NAPOLITANO, 2010, p. 65-66).

A presença do samba de morro e de seus compositores sinalizou uma espécie de renovação do gênero nos anos 50. Afirmou-se um tipo de "samba crítico", que evidenciava as vulnerabilidades e contradições do Brasil. Representavam esse estilo sambistas como Geraldo Pereira, Wilson Batista, Zé Keti e mais tarde Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito. Foram lançados clássicos como "Antonico" de Ismael Silva em 1950, "Ministério da Economia" de Geraldo Pereira em 1951 e "A Voz do Morro" de Zé Keti em 1954.

Foi introduzido no samba-canção um tipo de tratamento musical moderno, inspirado nos timbres do *cool-jazz* norte-americano. O trabalho de Tom Jobim, por exemplo, no período que antecedeu a bossa-nova foi marcado por essas características do samba-canção.

A década de 1950 foi marcada por uma grande diversificação da produção cultural, em muito facilitada pela amplitude da difusão radiofônica, por meio da qual novos gêneros ganharam espaço no ambiente musical. Os anos 1940 e 1950 foram importantíssimos na história da música popular brasileira, mas a grande inovação que abalou a estrutura cristalizada da música popular brasileira ocorreu no final da década de 1950 com o advento da bossa-nova.

o surgimento de uma geração brilhante de jovens compositores, dotados de capital cultural ampliado e uma nova visão política acerca da função social da canção, foi o coroamento desse processo de mudança, que só fez aumentar os mitos de ruptura em torno da Bossa Nova. Nesse sentido, é sintomático que, em quase todos os depoimentos desses jovens compositores, a experiência de ouvir João Gilberto pela primeira vez é apresentada como um marco determinante para suas carreiras (NAPOLITANO, 2010, p. 64).

Os anos 1950 e 1960 foram marcados no Brasil e no mundo por uma série de transformações no campo econômico, cultural, social e tecnológico. Tais transformações refletiram na juventude, contribuindo para torná-la o grupo etário que conhecemos hoje. Esse período da história foi chamado pelo historiador inglês Eric Hobsbawm de "A Era de Ouro", na qual o sistema capitalista principalmente nos países desenvolvidos vivia seu auge. Nas palavras de Hobsbawm (1995, p. 259), "bens e serviços antes restritos a minorias eram agora produzidos para um mercado de massa [...]". Em países desenvolvidos, geladeiras, lavadora automática e telefone que, até então, eram considerados artigos de luxo, se tornaram um padrão de conforto a ser conquistado. Nesse período, houve um maciço investimento em tecnologia que beneficiou mais o mundo rico, contudo não deixou de beneficiar em menor escala o mundo pobre. Os rádios, a partir do novo transistor e da bateria de longa duração alcançaram lugares bem remotos. Legítimos representantes dessas inovações tecnológicas ocorridas na "Era de Ouro" foram: televisão, disco de vinil, fitas cassete, relógios digitais, calculadoras de bolso à bateria entre outros.

A "Era de Ouro" foi marcada pelo *boom* econômico que ampliou o mercado consumidor. A juventude passa a ser vista como um público a ser conquistado, de forma que, nesse período, inúmeros produtos são produzidos exclusivamente para o mercado juvenil. As mudanças econômicas, segundo Hobsbawm não foram as únicas inovações desse período, que vivenciou uma verdadeira revolução social e cultural. O mundo a partir de meados do século XX se tornou urbanizado, o campesinato sofreu retração,

houve necessidade de ampliar o acesso à educação secundária e superior, os estudantes se tornaram uma força social e politicamente mais importante do que jamais tinham sido na história. Os universitários passaram a ter visibilidade na vida social e política, atuando nesses setores de diferentes formas, isto é, através da organização de manifestações, da participação em partidos políticos da contestação dos valores tradicionais da família. Ser universitário nesse período correspondia a ter um status social superior (HOBRAWM, 1995).

Muitos jovens se viram atraídos pelo radicalismo político (fenômeno verificável em países desenvolvidos e em países de Terceiro Mundo). A radicalização estudantil ganhou força no Brasil, após o golpe militar de 1964. Hobsbawm (1995) chama a atenção para a revolução cultural experimentada durante os anos 1950 e 1960, principalmente pela juventude. Vale destacar que houve um abalo nas relações entre os sexos e as gerações, o afrouxamento de certos valores morais e um relativo relaxamento sexual. Essas inclinações, contudo, não atingiram da mesma forma o mundo todo. A juventude nesse período, de acordo com o autor, tornou-se um agente social independente. Os jovens tinham o rock, que conquistou o público jovem inglês e norte-americano e pouco a pouco foi sendo consumido pela juventude de países da América Latina, como sua expressão cultural e fez um estrondoso sucesso entre boa parte da juventude-adolescente brasileira. Hobsbawm afirma que, a partir dos 1960 se formou uma cultura jovem universal, disseminada através da televisão, dos LPs e rádios, da mídia de uma forma geral.

[...] Os grupos juvenis modernos e informais foram agentes nas transformações da sociedade moderna durante o século XX [...] A juventude foi portadora de múltiplos projetos sociais, com conteúdos potencial ou realmente alternativos aos rumos tomados pelas sociedades modernas nos dias atuais [...] Porém, antes mesmo dos anos 1960, as juventudes esboçaram movimentos alternativos autônomos ou semi-autônomos, em contraste com os politizados do século XX, ainda contralados por adultos. Também durante o século XX, ações juvenis foram construídas a partir de identidades propriamente juvenis, manifestando claramente sua condição de *jovem* ou estudante (GROPPO, 2005, p. 20).

O mercado jovem impulsionou, na segunda metade da década de 1950, o comércio de música popular, comércio altamente lucrativo para indústria fonográfica. "A cultura jovem tornou-se a matriz da revolução cultural no sentido mais amplo de uma revolução nos modos e costumes, nos meios de gozar o lazer e nas artes

comerciais, que formavam cada vez mais a atmosfera respirada por homens e mulheres urbanos" (HOBRAWM, 1995, p. 323). A juventude conseguiu romper barreiras, sejam comportamentais por meio da defesa do sexo antes do casamento, sejam estéticas através da incorporação do *blue jeans* ou musical com estabelecimento do rock como legítimo representante da música jovem.

A década de 1950 e 1960 no Brasil também foi palco de inúmeras transformações, econômicas, sociais e culturais. Algumas dessas transformações receberam influências estrangeiras, ao passo que outras foram gestadas de acordo com as necessidades internas. No âmbito econômico, o governo Juscelino Kubitschek (1956-1960), colocava em ação o "Programa de Metas", que visava a tornar nossa economia firme e competitiva, através de investimentos na indústria de base, na educação, na energia, nos transportes, na agricultura e na construção de Brasília. De acordo com Waldenyr Caldas, mesmo não tendo alcançado todos os objetivos, o "Programas de Metas" conseguiu transformar o país e melhorar as condições da população. A relativa melhora na economia proporcionada pelo governo Juscelino Kubitschek (JK) desencadeou mudanças em outros setores, principalmente, cultural e social. A industrialização promovida por JK permitiu uma crescente urbanização do país, além da inserção e ampliação de novas tecnologias como a televisão, os carros importados e os telefones. A juventude recebeu, absorveu e ressignificou as informações obtidas da mídia, através da televisão, do cinema, do rádio e dos Lps importados. Houve uma mudança de comportamento desses jovens. Valores começaram a ser contestados, e o gosto se transformou. A modernização da música também é manifestação de uma modernidade que se tornava cotidiana. A grande expressão dessa mudança em termos musicais foi a adesão da juventude a um ritmo totalmente novo como a Bossa-Nova. A juventude foi e é um importante agente transformador em termos sociais ou culturais.

2.2 A Construção da Juventude Universitária

Falar de juventude no Brasil é um problema complexo. Em geral, os jovens são agrupados em uma categoria homogênea, como se todos os jovens possuíssem os mesmos gostos, sonhos, valores e, principalmente, condições socioeconômicas. Como

se a experiência de ser jovem fosse a mesma para todos os indivíduos que se situam no mesmo grupo etário. Além disso, um erro recorrente é confundir jovem com estudante. O estudante¹⁰ é construído por uma gama de fatores e circunstâncias. De acordo com Foracchi (1977, p. 123), "as condições que geram e sustentam [o estudante] localizam-se no nível da sociedade global ou, mais precisamente, da situação de classe".

Marialice Foracchi, refletindo as ideias do momento em que escreveu, enxerga a juventude como fase socialmente transformadora, dona de um estilo próprio de vida:

A juventude sintetizaria uma forma possível de pronunciar-se diante do processo histórico e de constituí-lo, configurando desse modo um estilo próprio de existência e de realização do destino pessoal [...] Trata-se, assim, de expressão da virtude que mantém vivas as capacidades de resistência, de disputa e de renovação (FORACCHI, 1977, p. 303-304).

Segundo Abramo (2000), a categoria juventude foi por muito tempo analisada como um período de transição entre a adolescência (considerada naturalmente "problemática" e "conturbada") e a fase adulta (considerada uma etapa de equilíbrio). Nas últimas décadas, o estudo acerca da juventude tem conquistado um espaço significativo. A juventude passa a ser entendida como uma fase que merece uma reflexão refinada, e o jovem passa a ser visto como um importante agente de transformação social.

As juventudes foram atores fundamentais da história do século XX. Isso se deu tanto num sentido mais progressista, quando os jovens protagonizaram movimentos sociais, revoltas políticas e contestações comportamentais, quanto num aspecto mais regressivo, quando participaram de atividades de cunho fascista, terroristas ou simplesmente 'em conflito com a lei'. Nos diversos movimentos dos anos 1960 - não apenas estudantis, mas também em grupos guerrilheiros, resistências antiimperialistas, ações pacifistas, ecológicas e feministas, entre outros -, a juventude constituiu uma categoria social fundamental (GROPPO, 2005, p. 11).

De acordo com o IBGE, no Brasil, em 1960, a população jovem (15-24 anos) era de aproximadamente 13.413.413 pessoas. Dentre elas, 93.000 eram estudantes universitários. Na década de 1970, o número de jovens subiu para aproximadamente 18.539.088 pessoas. Nesse período, os estudantes representavam 425.478 desse total. Já

¹⁰ Neste trabalho, utilizo "estudante" como sinônimo de "juventude universitária".

nos anos 1980, a população jovem brasileira girava em torno de 25.089.191 pessoas, enquanto o número de universitários passou para 1.377.286. Na década de 1990, a população jovem era de aproximadamente 28.582.350 pessoas, enquanto o número de universitários ficava na faixa de 1.540.080 alunos. Em 2000, a população jovem brasileira era de cerca de 33.000.000¹¹ pessoas, e a universitária saltou para 2.694.245 de estudantes. No ano de 2010, de acordo com o censo realizado pelo IBGE, a população jovem brasileira saltou para aproximadamente 51.340.473 pessoas, e o número de universitários subiu para um pouco mais de 6.379.299¹².

Tabela 1: porcentagem dos universitários no Brasil em relação a população jovem dos anos 1960 à 2010.

Ano	População Jovem Brasileira	Universitários	% de universitários em relação à população jovem brasileira
1960	13.413.413	93.000	0,693335842
1970	18.539.088	425.478	2,295031989
1980	25.089.191	1.377.286	5,489559229
1990	28.582.350	1.540.080	5,388220353
2000	33.000.000	2.694.245	8,164378788
2010	51.340.473	6.379.299	12,42547765

Se o estudante é gerado dentro de uma situação de classe, sua participação só pode ser entendida no contexto de sua classe. De acordo com Foracchi (1977), os estudantes universitários no Brasil dos anos 60 e 70 eram provenientes da classe média. Como membros de uma classe, tendem a reproduzir o interesse desse grupo social, muitas vezes, involuntariamente. A politização do estudante, em geral, era realizada nas universidades. A partir do ambiente acadêmico, o jovem estudante tinha a possibilidade de expandir sua visão do mundo, captar novas situações e estabelecer um diálogo com seus iguais. A politização possibilitou uma identificação do jovem com o grupo.

A formação universitária é um importante fator de preservação da trajetória social já percorrida. Segundo Foracchi (1977), o ensino superior revela menos uma oportunidade de ascensão social do que um bônus que confirma e legaliza a aquisição de novas posições.

¹¹ Fonte: "Jovens no Brasil: difíceis travessias de fim de século e promessas de um outro mundo".

¹² Fonte: IBGE, INEP/MEC; "Os Jovens no Brasil"; "Ensino Superior no Brasil: expansão, diversificação e inclusão".

A universidade cumpre uma dupla função na vida do estudante, ou seja, ao mesmo tempo em que ela desempenha um papel fundamental no processo de politização, ela é vista como um caminho indispensável para a tão almejada ascensão social. O movimento estudantil trabalha em prol da alteração do *status quo*, buscando romper a situação de dominação imposta pela elite, tentando transpor as barreiras de classe e projetar os estudantes como uma nova elite brasileira, travando batalhas simbólicas no campo cultural para se impor como representante de uma cultura legítima, para preservar seu status, como nos ensinou Bourdieu (2013) para conquistar novas vantagens e sair a frente em relação às outras classes.

As estratégias de reconversão são apenas um aspecto das ações e reações permanentes pelas quais cada grupo se esforça por manter ou modificar sua posição na estrutura social ou, mais exatamente, em um estágio de evolução das sociedades divididas em que é impossível conservar a não ser pela modificação, *modificar para conservar*. No caso particular - embora seja o mais frequente - em que as ações pelas quais cada classe, ou fração de classe, trabalha para conquistar novas vantagens, ou seja, levar vantagem em relação às outras classes, portanto, objetivamente, para *deformar a estrutura* das relações objetivas entre as classes (BOURDIEU, 2013, p. 151).

Essa ampliação da perspectiva do estudante a partir da década de 60, propiciada pela universidade, permitiu um maior entendimento de sua situação de universitário, abrindo uma possibilidade de transformação dessa realidade através da organização de movimentos juvenis. A pauta reivindicativa aberta pelos estudantes englobava assuntos específicos desse grupo, como questionamentos e projetos de reformas políticas e sociais. A classe dominante, através de medidas conservadoras, tentou desarticular as organizações estudantis, visto que temiam que os estudantes abalasse as estruturas de poder já cristalizadas na sociedade brasileira. Os movimentos estudantis assumiram, assim, um caráter político durante o período do Estado Novo¹³ (1937-1945).

Foi durante a vigência do Estado Novo que as manifestações estudantis se revestiram de conotação política. Formou-se, progressivamente, entre os jovens estudantes, de então, uma compreensão mais nítida e política dos problemas nacionais, não sendo diminuta a responsabilidade que, nesse processo, tiveram os grandes partidos nacionais que lideraram a reação organizada ao Estado Novo (FORACCHI, 1977, p. 227).

¹³ Regime político fundado pelo então presidente Getúlio Vargas, cuja duração foi de novembro de 1937 a outubro de 1945.

Desse modo, grupos políticos, principalmente os partidos ligados ao governo, não foram capazes de entender a problemática estudantil. Por não compreenderem, destituíram-na de importância e legitimidade. As manifestações estudantis, muitas vezes, encontravam-se isoladas, sem apoio de partidos políticos e nem movimentos sociais. A luta pela reforma universitária, iniciada em 1962, exemplifica bem essa situação. Inicialmente, o movimento estava circunscrito ao pedido de federalização da Universidade Mackenzie; no entanto, logo, ganhou amplitude com adesão dos alunos da USP e converteu-se em um movimento pela reforma universitária. Os estudantes mobilizados em prol da reforma universitária exigiam um terço de representação estudantil, nos órgãos da vida universitária. Segundo os estudantes, a universidade só poderia exercer seu dever revolucionário se fosse “expressão do povo; a favor de todas as formas antidogmáticas e frente efetiva no processo revolucionário” (FORACCHI, 1977, p. 265). Os estudantes encontravam-se sozinhos nessa batalha. Não obtiveram apoio de partidos políticos nem de outros setores da população. Para o reitor Antônio Barros de Ulhôa Cintra da Universidade de São Paulo (USP), o movimento estudantil em prol da reforma universitária deveria ser entendido como uma insubordinação à ordem estabelecida (FORACCHI, 1977). Os setores conservadores da sociedade caracterizavam esses jovens como anárquicos, baderneiros e imaturos, na tentativa de desqualificarem as manifestações estudantis. Os universitários saíram derrotados deste embate, uma vez que eles não atingiram seu objetivo de conseguir um terço de representação estudantil em todos os órgãos da vida universitária.

O jovem universitário possuía uma maior flexibilidade enquanto membro da classe pequeno burguesa. Essa flexibilidade pode ser atribuída em parte à sua condição transitória de estudante. Mesmo reproduzindo sua situação de classe média, esse jovem utilizava estratégias que objetivavam transpor sua condição de classe, ampliando sua ação para além de seus interesses pessoais, visando, ainda, o alcance de um objetivo maior que abarcaria não só a classe média, mas também outros setores da população. Nesse sentido, propuseram, então, uma aproximação com os operários como um possível motor de transformação da sociedade brasileira.

De acordo com Heloísa Buarque de Hollanda, a trajetória de ascensão do movimento estudantil está intimamente atrelada à formação de novos grupos e organizações clandestinas, oriundos, em sua grande maioria, de dissidências do Partido Comunista. Com o endurecimento da ditadura militar em 1968 a partir do AI-5, muitos

universitários que até então, acreditavam que de alguma forma o Partido Comunista poderia combater o regime militar, abandonaram tais esperanças e partiram para o confronto direto com os militares, visto por muitos como a única alternativa possível. A luta armada, assim como as guerrilhas urbanas e rurais, alcançou um significativo prestígio entre os estudantes "onde se recrutava a maioria de seus quadros militantes, pode ser visto como um sinal do clima extremamente mobilizante que envolvia a juventude no final da década [de 60]" (HOLLANDA, 1990, p. 72-73).

Segundo Foracchi (1977, p. 239), "o estudante representa, na verdade, um potencial 'revolucionário', ou seja, a polarização transformadora da ação de uma camada, originalmente ligada às forças tradicionais".

Alguns setores do movimento estudantil acreditavam ser dever dos estudantes politizar as massas para que essas pudessem conquistar seus direitos, ou seja, se apresentavam como detentores de uma cultura superior legítima. Sua tarefa, portanto, era de natureza política e intelectual. Sendo assim, a posição de estudante era percebida como condição intelectual. No entanto, a ação estudantil não conseguiria sozinha adquirir uma dimensão societária. "A ação do estudante só adquire uma amplitude societária sob condição de estar conjugada com a ação das demais forças sociais de renovação, que se manifestam na sociedade brasileira" (FORACCHI, 1977, p. 294).

Na década de 60, o movimento universitário assumiu, por diversas vezes, a posição de porta-voz da população. Quando o regime militar havia desarticulado diversos movimentos sociais, os estudantes se mobilizaram para protestar contra a truculência do regime, e os congressos da União Nacional dos Estudantes (UNE) articulavam estratégias de resistência ao regime. A relação entre movimento estudantil e regime militar foi, desde o início, uma relação conflituosa. No segundo semestre de 1964, Flávio Suplicy de Lacerda, então ministro da Educação no governo Castello Branco, defendeu uma lei que aprovava a extinção da UNE e a criação de organismos de representação ligados às universidades e geridos pelo MEC. Posta na ilegalidade, a UNE continuaria suas atividades. Em 1965, perseguida pela polícia e em condições deficientes, realizou em Belo Horizonte (MG) seu XXVIII congresso. O ano de 1966 foi marcado pela intensa repressão policial ao movimento estudantil. Em virtude das circunstâncias vividas nesse período, a UNE decretou, em 23 de setembro, greve geral.

Nas passeatas, os gritos de protestos e indignação se corporificavam no slogan “abaixo a ditadura”.

A música foi, nesse período, um importante instrumento de resistência. A juventude engajada na luta contra a ditadura militar via a música de protesto como uma possibilidade de expressar seu descontentamento diante da situação de opressão instaurada no Brasil por meio do golpe de 1964. Os festivais da canção, veiculados pela televisão, foram os grandes disseminadores dessa arte engajada.

A presença em massa da juventude estudantil, que assumia papel de crescente importância na contestação ao regime de 64, envolvia as apresentações num ambiente de acalorada participação, onde se tornar adepto desta ou daquela música assumia muitas vezes ares de opinião pública (HOLLANDA, 1990, p.57).

O ano de 1968 foi o período de maior endurecimento do regime militar. Em resposta, houve uma intensificação maciça da onda de protestos, que tomara corpo após o golpe. O dia 28 de março de 1968 foi marcado por um incidente trágico envolvendo a polícia e estudantes da Frente Unida dos Estudantes do Rio de Janeiro, que resultou no falecimento do estudante Edson Luís, estudante secundarista. O conflito foi deflagrado em 1966, quando o governo do Estado da Guanabara recebeu a incumbência de destruir o restaurante universitário do Calabouço, que pertencia à União Metropolitana dos Estudantes. No dia seguinte, após a morte de Edson Luís, uma multidão, levando cartazes com a bandeira do Brasil, de Fidel Castro e de Che Guevara, compareceu ao enterro do estudante. Esse incidente provocou uma comoção nacional, gerando diversas manifestações.

O ápice das mobilizações contra os militares ocorreu no dia 26 de junho sob a liderança do movimento estudantil. Foi organizada uma grande manifestação que ficou conhecida como a "Passeata dos Cem Mil". "Se em 64 a família saíra às ruas para apoiar o golpe, agora, quatro anos depois, os filhos da classe média expressavam de forma radical seu descontentamento com a ditadura que assumira a tutela do país" (HOLLANDA, 1990, p. 76).

A década de 1960 intensificou o conflito de gerações, muito característico desse período em que a experiência de ser jovem se torna muito diferente do que era na geração anterior. O jovem dos anos 1960 começa a romper com a tutela familiar, elabora seus próprios projetos de transformação da sociedade e impõe novas demandas

sociais, culturais e comportamentais. Esse jovem passa a contestar a geração anterior, suas diretrizes e valores. Segundo Hobsbawm, ocorreu uma grande mudança na relação entre as gerações, verificada no aumento, na força e expressão de uma cultura juvenil específica.

De certo ponto de vista, é correto dizer que os jovens dessa classe, estrato social do qual provinha a maioria dos universitários, nos anos 1960, expressaram nas suas revoltas essa ansiedade pequeno-burguesa pela participação no poder e pela visibilidade cultural. Porém, na verdade, voltaram-se ao mesmo tempo contra seus próprios progenitores e, portanto, contra sua própria classe social, criticando a mesquinhez de quem se conforma com os padrões imposto pelo *sistema* e procura apenas aproximar-se mais do estilo de vida das *elites* burguesas (GROPPO, 2005, p. 37).

Os anos 70 chegaram em meio a uma nova derrota dos movimentos de massa, principalmente os estudantis e das esquerdas. O "segundo golpe", como é chamado dezembro de 1968, cristalizou uma repressão política de direita articulada pelo Estado e inaugurou um novo quadro político, no qual a coerção iria garantir e solidificar a excitação do “milagre brasileiro”¹⁴.

No campo da produção cultural a censura torna-se violentíssima, dificultando e impedindo a circulação das manifestações de caráter crítico. Não mais apenas os militantes são violentamente perseguidos, como professores, intelectuais e artistas passam a ser enquadrados à farta legislação coercitiva do Estado, sendo obrigados, em muitos casos, a abandonar o país (HOLLANDA, 2004, p. 101).

O aumento da censura e a eliminação do discurso político direto levaram à transferência da contestação política para a produção cultural. Com a extrema dificuldade de mobilização e debate político aberto, é deslocado para as manifestações artísticas o lugar de resistência. Os espetáculos teatrais, as artes plásticas, a música popular brasileira e o cinema foram utilizados como símbolos da resistência.

A ‘cultura de resistência’ começa a criar novos heróis que se apresentam quixotesicamente como indivíduos que dizem aquilo que o povo quer dizer, mas se vê impedido. Desenvolve-se nesses espetáculos todo um repertório de truques rapidamente codificados pela cumplicidade público-palco que servem para alusões à situação política do país... Essa esperteza de burlar a censura passa a ser extremamente valorizada e é rapidamente codificada (HOLLANDA, 2004, p. 103).

¹⁴ Período de vertiginoso crescimento econômico brasileiro ocorrido durante o regime militar, em especial durante o governo Médici (1969-1973).

A década de 70 imprimiu sua marca nas universidades. O aparelho repressor investiu na sua despolitização, colocando-a como um espaço estritamente acadêmico de configuração tecnocrática. “A burocracia universitária passa a controlar as novas ‘associações’ estudantis e o ensino vai se especializando, tendendo à sofisticação e à valorização da ‘competência técnica’, resultando, muitas vezes, num arremedo colonizado de novidades europeias” (HOLLANDA, 2004, p. 103-104).

Parte da juventude, dos artistas e da intelectualidade nos anos 70, que vivenciaram a turbulência da década anterior, encontraram um ambiente de alianças, estabelecido por atitudes contrárias às ortodoxias.

O clima político e cultural do ‘milagre brasileiro’, o sufoco da primeira metade da década e a própria experiência social de cursar a universidade nesse momento fornecem a essa geração o ambiente para a recusa e a descrença das linguagens e das significações dadas (HOLLANDA, 2004, p. 106).

No momento em que a política cultural oficial do Estado oferecia diversas opções¹⁵, os jovens optaram pela participação em circuitos alternativos, marcando seu distanciamento e repulsa em relação à produção cultural oficial. Distanciaram-se no teatro, na música popular e no cinema.

Nos anos 1950, 1960 e 1970, o gosto do universitário no Brasil refletia certo inconformismo elaborado e sofisticado. Até o início da década de 1950, não havia segmentação da música por faixas etárias, considerando ser o rádio um aparelho para escuta familiar. É a invenção do transistor, que tornou o rádio menor e mais barato, que propiciou a segmentação por idade, já que permitiu a escuta privada da música. A década de 50 refletiu uma insatisfação da juventude universitária, no tocante à estética musical que se traduziu na adesão desses jovens ao recém-criado movimento de Bossa Nova. As décadas de 60 e 70 no Brasil foram marcadas pelo descontentamento dos universitários em relação às questões políticas, sociais e culturais. Essa juventude encontrou na música engajada e, em certa medida, no Tropicalismo uma forma de expressar suas insatisfações. Vale ressaltar que os setores universitários mais radicais repudiaram o movimento tropicalista, rotulando-o de reacionário. Para esses, as músicas deveriam ter como temática os problemas políticos enfrentados pelo país, o que não era

¹⁵ A política cultural oficial oferecia financiamentos a peças de teatro, filmes e músicas que enaltescessem o Brasil, suas qualidades e, principalmente, o regime militar.

tão óbvio nas canções tropicalistas, acusadas de retrocederem na luta contra a ditadura e, até mesmo, de estarem compactuando com o regime militar.

O gosto do universitário nos anos 1950 até os anos 1970 correspondia a um gosto de elite, a um gosto de classe. De acordo com Bourdieu (1983), o gosto é um produto da educação, da cultura. Sendo um produto da educação, o gosto em certa medida é modelado pelo estilo de vida que orienta as preferências do indivíduo, ou seja, ele é externalização dos valores de uma determinada classe, que foram internalizados por meio de um longo processo de educação, através do consumo de bens materiais ou simbólicos que servem como marcadores sociais. O gosto de classe é mais uma expressão intelectual do que econômica.

Para além das questões estéticas que fizeram os universitários de fins dos anos 1950 à década de 1970 se identificarem e manifestarem sua predileção pela Bossa Nova, pela Tropicália e pela MPB engajada, esses jovens também se identificavam com o estilo de vida e com a visão de mundo representada por esses gêneros musicais.

As questões políticas permeavam a vida desses universitários nesse período, assumindo, por vezes, a função de porta-vozes da população, especificamente durante o regime militar. A participação política-social desses estudantes ocorria por diferentes vias, alguns através da filiação a UNE, a sindicatos, a partidos políticos, aos CPCs, a organizações não governamentais, com o objetivo de disseminar uma consciência política na população brasileira, bem como defender os direitos e interesses dos "universitários". Em outras palavras, eram defendidas pautas coletivas.

As preferências dos universitários em matéria de gosto musical estão ligadas à posição que eles ocupam no espaço social a um *habitus* de classe. A discrepância entre o *habitus* de diferentes classes, ou seja, entre os estilos de vida que estão na sustentação da distinção entre as classes sociais, é observada por meio das práticas culturais e das aquisições culturais.

2.3 O Fino da Bossa

O movimento de Bossa Nova teve origem no final dos anos 50 e início dos anos 60 no Brasil, em meio ao governo de Juscelino Kubitschek. Os integrantes desse

movimento, assim como seu público, eram formados por jovens de classe média, com uma boa formação musical e um elevado nível de escolaridade, em relação à população brasileira da época.

Não eram só os acordes, a harmonia em perfeita sequência melódica, que tornaram a Bossa Nova sofisticada e mais distante do grande público. O texto poético contribuiu em grande parte para isso. Um bom número de compositores bossanovistas escrevia suas poesias retratando o estilo de vida e o cenário da zona sul do Rio de Janeiro (CALDAS, 2008, p. 57).

O público da Bossa Nova era restrito principalmente aos jovens universitários, pois esse estilo musical só tinha sentido e era apreciado por quem detinha o código segundo o qual essa música foi codificada. Esse código, muitas vezes, assimilado inconscientemente através de uma educação musical, apreendida através de uma educação formal ou por meio da educação familiar, não fazia sentido a todos. Pelos mesmos motivos a música clássica não é apreciado por todos, a maior parte das pessoas não detém código necessário para decodificá-la.

A obra de arte e a música só adquire sentido e só tem interesse para quem é dotado do código segundo qual ela é codificada. A operação, consciente ou inconsciente, do sistema de esquemas de percepção e de apreciação, mais ou menos explícitos, que constitui a cultura pictórica ou musical é a condição dissimulada desta forma elementar de conhecimento que é o reconhecimento dos estilos. O espectador desprovido do código específico sente-se submerso, "afogado", diante do que lhe parece ser um caos de sons e ritmos, de cores e de linhas, sem tom nem som (BOURDIEU, 2013, p. 10).

O que inicialmente era mais brincadeira entre amigos, se tornou mais tarde um dos estilos musicais brasileiros mais conhecidos em todo o mundo. O que, em princípio, era restrito aos apartamentos de Copacabana e às boates da Zona Sul do Rio de Janeiro, depois ganharia forma e reconhecimento com o primeiro disco de Bossa Nova, "Chega de Saudade"¹⁶ de João Gilberto, lançado em fevereiro 1959. A Bossa Nova é produto da pequena-burguesia e, como tal, enaltece o estilo de vida dessa classe como o estilo de vida legítimo, relegando, assim, um lugar desprivilegiado aos demais estilos musicais e, conseqüentemente, a classes sociais atreladas a eles.

¹⁶ "Chega de Saudade" é uma canção de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, escrita em 1958. Alcançou uma enorme projeção ao ser gravada por João Gilberto em 1959 e é considerada a primeira música de Bossa Nova. De acordo com Tom Jobim, a novidade rítmica da música fica clara nos versos "dentro dos meus braços os abraços/ não de ser milhões de abraços/ apertada assim...", com o violão indo na direção contrária da forma institucionalizada de se tocar samba.

Indubitavelmente, a eclosão da bossa-nova revolucionou o ambiente musical no Brasil: nunca antes um acontecimento ocorrido no âmbito de nossa música popular trouxera tal acirramento de controvérsia e polêmicas, motivando mesas redondas, artigos, reportagens e enfim os meios de divulgação mais variados (CAMPOS, 1978, p. 17).

O impacto, a polêmica e ao mesmo tempo o interesse suscitados com o lançamento do LP 'Chega de Saudade' não foram meramente acidentais. Nele se concentravam, da maneira mais rigorosa e dentro do mais refinado bom gosto, os elementos renovadores essenciais que a música popular brasileira urbana exigia naquele exato momento, em sua vontade de assimilação de novos valores (CAMPOS, 1978, p. 75).

Se até 1959 os integrantes da Bossa Nova eram jovens rapazes talentosos musicalmente, contudo desconhecidos do grande público, anos mais tarde, muitos se consagrariam como músicos de referência no Brasil e no mundo. Seus mais importantes representantes foram João Gilberto, Tom Jobim, Vinícius de Moraes (à época, o único conhecido, pois além de não ter mais vinte e poucos anos era um diplomata brasileiro a serviço do Itamaraty), Carlos Lyra, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli, Sylvinha Telles, Newton Mendonça, Alayde Costa, Nara Leão, Normando, Claudette Soares, Sérgio Ricardo, entre outros.

Foi dentro desse espírito que os rapazes do apartamento de Copacabana, cansados da importação pura e simples da música norte-americana, resolveram também montar no Brasil um novo tipo de samba envolvendo procedimentos da música clássica e do jazz, e vocalizações colhidas na interpretação jazzística de cantores como Ella Fitzgerald, ao mesmo tempo em que se intelectualizavam as letras, o que explicaria o sucesso de parceiros cultos como o poeta Vinícius de Moraes (TINHORÃO, 1998, p. 327).

João Gilberto foi o criador da nova batida. Ao interpretar as composições dos jovens músicos da zona sul do Rio de Janeiro, criava “o tipo híbrido de samba que se transformaria em moda-símbolo da juventude classe média do pós-guerra, o samba de Bossa Nova” (TINHORÃO, 1998, p. 328).

João Gilberto era detentor de uma sólida formação musical que o permitiu extrair elementos musicais de gêneros diferentes e ressignificá-los, transformando-os no inovador samba de Bossa Nova, com uma batida arrojada e sofisticada, apreciada por um público dotado de capital cultural elevado que os permitiu identificar e se interessar pela nova batida.

Em agosto de 1959, o diretório acadêmico da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), na Gávea, presidido pelo estudante Cacá Diégues,

organizaria o “Primeiro Festival de Samba-Session”. O nome “Bossa Nova” só seria incorporado mais tarde.

Seria a primeira vez que os meninos poderiam ouvir, em massa e na voz dos próprios autores, aquelas canções modernas que vinham penetrando na universidade e que pareciam sair da academia de Lyra e Menescal. Quando João Gilberto cantou várias delas ('Lobo bobo', 'Saudade faz um samba', 'Maria Ninguém') do LP *Chega de Saudade*, que saíra pouco antes das férias de julho, era como se fosse um movimento do qual, de certa forma, até faziam parte (CASTRO, 2008, p. 219).

Por conta da participação de Norma Bengell, o show foi proibido pela direção da PUC. De acordo com o padre Laércio, a participação da cantora seria um escândalo para a Igreja. Poucos meses antes da data prevista para o show, Norma havia posado de maiô para a revista *Manchete*, o que foi considerado pelo padre um atentado aos bons costumes, de modo que não permitiria que a imagem de Norma maculasse a instituição. Como a maioria dos artistas não faria o show sem a presença de Norma Bengell, ele teve de ser transferido para a Faculdade Nacional de Arquitetura, na Praia Vermelha. O show foi remarcado para o dia 22 de setembro. Segundo Ruy Castro, foi um grande sucesso. Havia, segundo ele, aproximadamente três mil pessoas no evento, entre os estudantes de direito, filosofia e engenharia da PUC e os estudantes de arquitetura da Faculdade Nacional de Arquitetura.

A Bossa Nova recebeu esse nome em referência à modernidade que demonstrou por meio de seus arranjos melódicos e harmônicos e a sua forma intimista de cantar e se apresentar. João Gilberto criou um estilo pessoal de cantar, um estilo, contudo, não personalista que combinava elementos populares brasileiros de décadas anteriores com outros extraídos do jazz, reformulando-os de uma maneira própria e dando origem ao canto de Bossa Nova.

Soando como a coisa mais estranha que aparecera até então na música brasileira, a primeira gravação de "Desafinado" (Odeon, 14426-b), lançada em fevereiro de 1959, já mostrava tudo o que a Bossa Nova oferecia de inovador e revolucionário; O canto intimista, a letra sintética, despojada, o emprego de acordes alterados e, sobretudo, um extraordinário jogo rítmico entre o violão, a bateria e a voz do cantor. Responsável por este jogo rítmico, seu intérprete, João Gilberto, assumia assim de imediato um papel destacado no trio - completado pelo compositor Tom Jobim e o poeta Vinícius de Moraes - que, criando a Bossa Nova, alteraria de forma irreversível o curso de nossa música popular (MELLO e SEVERIANO, 2006, p. 27).

Dentre as músicas de Bossa Nova, “Garota de Ipanema¹⁷” é, sem dúvida, o maior sucesso e a mais reconhecida no Brasil e no mundo. Essa canção é uma espécie de síntese de todos os elementos do movimento bossanovista.

Assim como os demais estilos musicais, a aprovação da Bossa Nova não foi unânime. Ela foi rejeitada por alguns setores da sociedade, que a repeliam por razões puramente estéticas, enquanto outros, por convicções ideológicas. A Bossa Nova foi considerada por muitos músicos e críticos de música como uma forma de penetração do jazz norte-americano na música popular brasileira. José Ramos Tinhorão, importante estudioso de música e crítico, recusa essa interpretação, ressaltando a brasilidade presente na Bossa Nova.

A recusa da Bossa Nova por parte de críticos musicais e por setores da sociedade era mais do que a desaprovação de um estilo musical. Era a resistência ao estilo de vida, aos valores pequenos burgueses que ela representava, era o desconhecimento do código específico necessários para seu entendimento e apreço. Foram lutas simbólicas travadas no campo musical pela consagração de uma classe, de um estilo de vida em detrimento da negação e da desqualificação de outras classes e de seus respectivos estilos de vida.

Os campos são espaços sociais, onde as ações individuais e coletivas ocorrem no interior de uma normatização, gerada e modificada continuamente por essas próprias ações. Diversos campos sociais interagem entre si, criando espaços sociais mais amplos.

O campo, no seu conjunto, define-se como um sistema de desvio de níveis diferentes e nada, nem nas instituições ou nos agentes, nem nos actos ou nos discursos que eles produzem, têm sentido senão relacionalmente, por meio do jogo das oposições e das distinções (BOURDIEU, 2013, p. 179).

O gosto do jovem universitário no Brasil do final dos 1950 aos 1970 estava atrelado ao seu nível de formação, à classe à qual pertencia e ao seu capital cultural, ou seja, à sua trajetória. De acordo com Pierre Bourdieu, o capital cultural pode ser herdado ou conquistado escolarmente (BOURDIEU, 1983). A soma desses indicadores nos remetem a um habitus de classe, ao estilo de vida desses universitários.

¹⁷ “Garota de Ipanema” foi composta em 1962 por Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes. Lançada somente no ano seguinte no LP “Getz/Gilberto”. Garota de Ipanema foi um poema de Vinicius musicado por Tom, destinada à comédia “Blimp”, jamais concluída por Vinicius. “Garota de Ipanema” foi uma das melodias mais originais e famosas, ao mesmo tempo alegre e triste, bem fiel à letra que enaltece a beleza que passa, ao mesmo tempo em que se lastima pela solidão do poeta que fica a admirar a moça a distância.

Desde o seu surgimento, segundo Waldenyr Caldas, a Bossa Nova conferia status, prestígio e distinção social, pois era vista como música refinada, com arranjos melódicos de altíssima qualidade técnica e difíceis de serem executados. A Bossa Nova estava longe de ser o estilo musical mais rentável nesse momento no cenário musical brasileiro, no entanto, era um estilo sofisticado com arranjos melódicos elaborados, sendo sinônimo de bom gosto e de erudição na música.

Bourdieu explica (2013) que são as classes dominantes, através de uma violência simbólica não perceptível enquanto tal, nem mesmo para a vítima, que impõe arbitrariamente os critérios de classificação/desclassificação social, elencando o que é de "bom gosto" e o que é de "mau gosto". Essa classificação entre bom e mau gosto imposta pela classe dominante como algo natural, na verdade, é criação da classe dominante.

Os gostos (ou seja, as preferências manifestadas) são afirmação de uma diferença inevitável. Não é por acaso que, ao serem obrigados a justificarem-se, eles afirmam-se de maneira totalmente negativa, pela recusa oposta a outros gostos: em matéria de gosto, mais que em qualquer outro aspecto, toda determinação é negação; e, sem dúvida, os gostos são, antes de tudo, *aversão*, feita de horror ou de intolerância visceral ('da ânsia de vomitar'), ao outros gostos, aos gostos dos outros. Gostos e cores não se discutem: o motivo não é tanto pelo fato de que, na natureza, há gostos para tudo, mas porque cada gosto pretende estar baseado na natureza- e o é praticamente, sendo *habitus*-, lançando os outros no escândalo da contranaturalidade. A intolerância estética exerce violências terríveis. A aversão a estilos de vida diferentes é, sem dúvida, uma das mais fortes barreiras entre as classes: como bom testemunho, temos a homogamia. E, para aqueles que julgam ser detentores do gosto legítimo, o mais intolerável é, acima de tudo, a reunião sacrílega dos gostos que, por ordem do gosto, devem estar separados (BOURDIEU, 2013, p. 56-57).

De acordo com o sociólogo Waldenyr Caldas, no final dos anos 50 e início dos anos 60, a maioria da população brasileira era formada por jovens¹⁸. Uma parte desses jovens, na sua maioria universitários, por motivos diversos, simpatizou pelo estilo da Bossa Nova. Bourdieu (2013) afirma que o gosto ou predileção por algo é direcionado por variáveis, ou seja, o gosto dos jovens universitários pela Bossa Nova no final da década de 1950 não foi uma escolha aleatória e sim direcionada por um conjunto de

¹⁸ Segundo dados do IBGE, a população jovem (15-24 anos) brasileira compunha 27,9 do percentual total de habitantes na década de 1960.

varáveis como origem social, capital cultural e econômico detidos por esses universitários.

O estabelecimento de uma linha de classe na música popular, baseada na coincidência de só uma minoria de jovens brancos das camadas médias alcançar o nível cultural necessário à incorporação dos signos altamente sofisticados da Bossa Nova, valeu por uma clara divisão entre os ritmos e canções cultivadas pelas camadas urbanas mais baixas, e a música produzida para a “gente do bem” (TINHORÃO, 1998, p. 329).

Nesse sentido, Bourdieu (2013) nos mostra que há uma estreita relação entre gosto e classe social, o que explica a preferência dos universitários pela Bossa Nova, um gênero sofisticado que canta de um modo geral o estilo de vida da zona sul, ou seja, o estilo de vida burguês ao qual pertenciam.

Assim, o gosto é operador prático da transmutação das coisas em sinais distintos e distintivos, das distribuições contínuas em oposições descontínuas; ele faz com que as diferenças inscritas na ordem física dos corpos tenham acesso à ordem simbólica das distinções significantes. Transforma práticas objetivamente classificadas em que uma seja, em expressão simbólica da posição de classe, pelo fato de percebê-las em suas relações mútuas e em função de esquemas sociais de classificação. Ele encontra-se, assim, na origem do sistema dos traços distintivos que é levado a ser percebido como uma expressão sistemática de uma classe particular de condições de existência, ou seja, como um estilo distintivo de vida (BOURDIEU, 2013, p. 166).

Embora a bossa nova cantasse o estilo de vida burguês, havia dentro dela uma linha participante que abordava os problemas político-sociais brasileiros. De acordo com Augusto de Campos, dentro da linha participante da Bossa Nova, havia duas formas distintas de expressão: uma retratava diretamente os problemas do subdesenvolvimento, como reforma agrária, posse da terra, utilizava uma linguagem um tanto mais agressiva, e outra que, de modo não crítico, mais em tom de "lamento", abordava condições de vida desumanas de algumas regiões do Brasil, especialmente o morro e o Nordeste. A música *Carcará* de José Cândido e João do Vale e a trilha sonora do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* feita por José Ricardo são representantes dessa linha participante da Bossa Nova segundo Augusto de Campos (CAMPOS, 1978, p. 89).

A Bossa Nova foi uma verdadeira revolução na música popular, e não apenas na música brasileira. De acordo com a Revista Down Beat, há quarenta anos ninguém havia influenciado a música americana como havia feito João Gilberto. A Bossa Nova

não foi a única novidade no cenário musical brasileiro durante o governo Juscelino Kubitschek. O *rock'n'roll* chegou ao Brasil conquistando milhares de jovens. Os dois estilos musicais coexistiram no Brasil no mesmo período sem maiores rivalidades. A juventude foi quem melhor absorveu a Bossa Nova e o *rock'n'roll*. Foi como se, de alguma forma, essa juventude pudesse se expressar a partir desses estilos. No entanto, é importante salientar que os jovens que se reconheciam na Bossa Nova não eram os mesmos que engrossaram as fileiras dos shows de rock. O que os unia era apenas a juventude enquanto pertencimento a uma geração.

Segundo José Ramos Tinhorão o público do rock era formado por adolescentes, de classe média baixa, no geral, com pouca ou nenhuma formação musical, isto é, um público bem diferente do da Bossa Nova, formado por jovens universitários. Havia praticamente um abismo entre a Bossa Nova e o rock, era um abismo de gosto, de classe, que separava esses dois gêneros musicais.

2.4 Juventude transviada ou rebeldes com causa

O *rock'n'roll* foi um fenômeno musical que surgiu nos Estados Unidos no início da década de 50. Desde o começo, esse estilo possuía uma forte identificação com a juventude. É como se os seus intérpretes, por meio da música, ajudassem a fortalecer os anseios juvenis¹⁹. Nos Estados Unidos, Elvis Presley se destacou como o mais importante dos precursores do *rock'n'roll*.

De todos os roqueiros, Elvis Presley foi o que deu maior sensualidade ao *rock'n'roll*. Suas apresentações no palco se transformaram em verdadeiros êxtases coletivos. Pode-se dizer mesmo que ele foi a primeira grande personalidade desse estilo musical. E, mais do que isso, o ponto de partida para o que viria depois como, *The Beatles*, *Jimi Hendrix*, *Rolling Stone* [...] (CALDAS, 2008, p. 36).

Esse estilo musical promoveu uma verdadeira mudança de comportamento por parte dos jovens, alterou as relações da juventude com os pais, com a sociedade e com o próprio estado. O estilo “rebelde” se transformaria no estilo de vida da juventude. Segundo Waldenyr Caldas, os jovens que se identificavam com esse estilo musical usavam cabelos bagunçados. Além disso, as moças, cada vez mais, incorporavam os

¹⁹ Esses jovens desejavam, sobretudo, mais liberdade e menos controle familiar. Esses anseios se estendiam para uma mudança realizada por esses jovens no padrão de comportamento que se fazia refletir no vestuário e nas relações sociais.

tops aos seus guarda-roupas, ao passo que os rapazes adotavam o gel no cabelo, calça rancheira²⁰ e a jaqueta de couro. O *rock'n'roll*, de alguma forma, conseguia expressar esses anseios juvenis, um dos motivos que levou à forte identificação desse grupo com o rock.

Se o *rock'n'roll* promovia uma profunda mudança comportamental entre a juventude, não significava, nesse momento, a politização desses jovens. Eles não se posicionavam diante dos problemas sociais e políticos, como se essas questões fossem secundárias ou inexistentes. Essa postura pode ser explicada, em parte, pelo fato de a maioria desses jovens possuírem um baixo nível educacional e de politização. Outra variável que explica esse desinteresse dos jovens diante das questões sociais e políticas está relacionada à significativa ampliação do lazer e do consumo propiciada pela expansão da economia nos anos 1960, que direcionou os interesses dos jovens para essas novas possibilidades, além de uma maior presença da televisão nos lares brasileiros, aumentando a oferta de entretenimento.

A baixa politização da juventude identificada com o rock só foi vista como algo negativo porque a classe dominante conseguiu impor arbitrariamente a ideia de que a participação política era uma condição inata da juventude, apagando as condições econômicas e sociais que a produziu. A pequena burguesia construiu uma imagem e conseguiu naturalizá-la, enaltecendo, assim, os jovens universitários e desqualificando os demais, já que usavam a politização como marcadores sociais.

De acordo com Waldenyr Caldas, o *rock'n'roll* é considerado por muitos estudiosos de música da época não apenas um ritmo, mas também um estilo de vida alienado e alienante, sem qualquer engajamento político, ou seja, formado por intérpretes e admiradores desprovidos de qualquer tipo de participação e consciência políticas. Essa classificação *do rock'n'roll* é a manifestação de uma visão de mundo da classe dominante, absorvida pela classe média. Portanto, tal manifestação não é neutra, mas, ao contrário, é a manifestação de uma normatividade que serve de suporte para classificar o indivíduo em todas as dimensões da vida. Essas classificações tendem a ser legitimadas e vistas como naturais; no entanto, estão longe de ser.

Foi através de Nora Ney, uma reconhecida cantora de bolero e samba-canção dos anos 40, que o *rock'n'roll* chegou ao Brasil. Ela gravou a música “Rock Around the

²⁰ “Calça rancheira” era o nome inicialmente dado à calça jeans.

Clock”, que já era sucesso entre a juventude nos Estados Unidos. No entanto, foi um total fracasso no Brasil, o que pode ser explicado pelo público de Nora Ney, a chamada “velha guarda”. Somente em 1956, os jovens brasileiros vão experimentar o primeiro contato com o rock através do filme “Ao Balanço das Horas”, no qual tinha como uma das músicas de sua trilha sonora a música “Rock Around the Clock”, interpretada por Bill Halley e seus Cometas, que já haviam alcançado uma enorme projeção entre a juventude norte-americana.

É muito frequente vermos o *rock’n’roll* como o criador dessa rebeldia juvenil, no entanto, essa visão é incorreta, pois ele foi muito mais um instrumento de expressão das insatisfações da juventude do que seu criador. Os jovens desejavam conquistar a liberdade, liberando-se do constante controle familiar. Se não fosse o *rock’n’roll*, outro estilo musical daria expressão ao conflito de gerações.

Esse estilo musical introduziu uma nova estética nos Estados Unidos, no Brasil e no mundo. “É preciso notar que era um movimento musical de renovação estética, não só nos componentes formais da canção, mas na coreografia, ou seja, na própria forma de dançar”. (CALDAS, 2008, p. 88). Se em vários ritmos os casais dançavam juntos, no rock, isso não ocorria. Os rapazes e as moças dançavam separados e faziam movimentos sensuais capazes de escandalizar a sociedade brasileira da época. Essa mesma coreografia que causava grande desconforto na sociedade fascinava, cada vez mais, a juventude.

Os jovens e adolescentes, principalmente das classes populares, se identificavam com esse novo estilo, com o comportamento ousado, com a reivindicação de liberdade, de rompimento com a tutela familiar. Outro fator que tornou possível essa transposição das barreiras de classe por esse gênero musical foi a temática retratada nas músicas, que se referiam a problemas cotidianos enfrentados pelos jovens, como a falta de liberdade, o namoro tradicional, a repressão e as mudanças de hábitos. Esses elementos que faziam com que jovens das mais variadas classes se reconhecessem no rock não estavam presentes na Bossa Nova. O movimento de Bossa Nova ficou mais restrito a uma elite de jovens universitários, como já mencionado. É possível pensar que os bossanovistas fossem também um pouco mais velhos, por já serem universitários, enquanto os amantes do rock eram mais jovens.

Ao mesmo tempo em que o *rock'n'roll* foi conquistando amplos setores da juventude, ele foi imediatamente visto como uma ameaça à cultura "legítima" imposta pelos críticos de esquerda, que, ao repelir o rock, o deslegitimava, colocava em uma posição desprivilegiada no campo da música e, assim, marcava sua distinção em relação a esse gênero, mantendo seu status e prestígio no campo musical.

O *rock'n'roll* encontrou muita resistência no Brasil. Foi acusado por críticos de música, como José Ramos Tinhorão, de ser um gênero artificial, uma simples importação de um estilo estrangeiro que seria deletério para a Música Popular Brasileira, que levaria à desvalorização do elemento nacional nas canções em detrimento da valorização da cultura estrangeira. Rechaçado pela elite, colocado como música de massa, era sinônimo de pouca formação cultural e alienação.

Mesmo com toda a oposição a esse estilo musical, foram organizados inúmeros shows de rádio e de televisão destinados ao público jovem, nos quais o *rock'n'roll* era predominante na programação. Mais tarde, programas como “Jovem Guarda” e “O Pequeno Príncipe” de Ronnie Von atingiram seu objetivo: se tornaram verdadeira febre entre a juventude, alcançando enormes índices de audiência e, como consequência direta, um excelente retorno financeiro.

De fato, se a Jovem Guarda, ou pelo menos alguns de seus sucessos, como *Quero que vá tudo para o inferno*, que deu voz a um estado de espírito geral na atualidade brasileira, conseguem comunicar-se a gente de todas as idades, é inegável que o seu auditório básico é constituído pelo público infante-juvenil. O ambiente universitário com sua problemática menos disponível, coincidindo com a maior maturidade intelectual do jovem, é muito mais permeável ao influxo da bossa-nova, a música popular mais exigente e sofisticada que se faz no Brasil (CAMPOS, 1978, p. 52-53).

Mesmo com todo o sucesso alcançado e o grande retorno financeiro, o *rock'n'roll* não conseguiu, naquele momento, conquistar um lugar de prestígio no campo da música, assim como, em termos simbólicos, o capital cultural de seus intérpretes era sempre visto como inferior ao dos intérpretes da Bossa Nova. O mesmo se aplica ao público destes dois estilos musicais: o da Bossa Nova formado pela juventude universitária, detentores de um elevado capital cultural e social, eram vistos como legítimos representantes de uma juventude detentora de um bom gosto e refinamento; enquanto o público do rock, provenientes dos mais variados estratos

sociais e mais novos do que o público bossanovista, eram vistos como alienados e possuidores de mau gosto. O gosto funciona, assim, como marcadores privilegiados da "classe", como uma forma que opera classificações objetivas. É necessário destacar aqui o fato de que a Bossa Nova ter sido a primeira música brasileira de exportação, enquanto o rock era uma importação. Em termos simbólicos isso é muito relevante.

Os irmãos Celly e Tony Campello foram os precursores do *rock'n'roll* no Brasil no final da década de 50, introduzindo o novo gênero musical em São Paulo, enquanto Sérgio Murilo fez o mesmo no Rio de Janeiro. Os irmãos Tony Campello e Celly Campello transmitiam uma imagem familiar, o que fez com que o rock fosse admitido pelas famílias conservadoras. As canções “Boogie do Bebê” e “Pertinho do Mar” com Tony Campello, “Estúpido Cúpid” e “Lacinho Cor de Rosa” com Celly Campello e “Marcianita”, “Tu Serás” e “Abandonado” com Sérgio Murilo foram músicas que marcaram a juventude brasileira do período.

O início do *rock'n'roll* no Brasil foi marcado por versões de músicas estrangeiras. Nesse momento, o inglês não era um idioma tão difundido em nosso país. Boa parte da juventude que ouvia esse estilo musical não sabia inglês. Os jovens aficionados por rock, em sua maioria, provinham da classe média baixa e das classes populares, as quais tinham pouco contato com outros idiomas, isto é, o domínio do inglês estava limitado à elite.

O rock nesse período era classificado em dois subgêneros: *rock'n'roll* e rock balada. Dentre os principais expoentes do *rock'n'roll*, estavam Elvis Presley, Little Richard, Bill Halley, ao passo que Paul Anka e Neil Sedaka eram referências do rock balada. A reivindicação por maior liberdade, essa tentativa de mudar os costumes, estava presente tanto no *rock'n'roll* quanto no rock balada. De modo geral, possuíam o mesmo objetivo e o mesmo comportamento social.

A Jovem Guarda influenciou centenas de jovens e, principalmente, adolescentes, em todo o Brasil, com suas letras que falavam de amor, das inquietações da adolescência e de carros. Os integrantes da Jovem Guarda serviram de referencial para a juventude, de maneira que os jovens passaram a se vestir igual aos seus ídolos, usando calças colantes boca-de-sino, botas coloridas, ao passo que as jovens aderiram à minissaia com botas de cano alto, semelhantes às utilizadas pela cantora Wanderléa em

suas apresentações. Além das roupas, os jovens imitavam o corte e a cor de cabelo, assim como os trejeitos de seus ídolos.

Nesse sentido, a Jovem Guarda promoveu uma espécie de aproximação entre cantores e público. Muito além da admiração pelas canções, os fãs admiravam seus intérpretes a ponto de saber detalhes da vida pessoal do seu objeto de admiração. Esses jovens consumiam de forma acelerada tudo o que a indústria do consumo produzia em termos de lazer. De acordo com Tinhorão (2010) a falta de politização dessa juventude fazia com que fossem presas fáceis da poderosa indústria cultural de massa, que beneficiava o interesse econômico do Estado, ao aumentar a receita a partir da extensão da faixa etária de um público consumidor.

Ora, a mobilização dessa massa de jovens, ainda não politizados, no sentido de culto frenético de ídolos fabricados pela indústria do lazer - que começava a envolver o esforço conjunto dos produtores de discos, da rádio, do cinema e da televisão -, revelava-se a calhar para os objetivos do poder militar recentemente instaurado, vindo nesse ponto unir ademais o interesse econômico. É que, com a criação da categoria *jovem*, indústria e comércio baixavam a idade de ingresso dos compradores no mercado, abrindo assim perspectivas para a produção de novos tipos de bens de consumo destinados aos interesses e expectativas que os modernos profissionais da publicidade se encarregariam de detectar e estimular. Desta forma, quando o jovem interiorano Roberto Carlos desponta, no Rio de Janeiro, dentre os demais intérpretes de versões de música norte-americana da moda, como o mais capaz de personificar o estereótipo fabricado pela indústria, uma série de circunstâncias convergentes levaram a elegê-lo para o papel esperado (TINHORÃO, 2010, p. 356-357).

Roberto Carlos e Erasmo Carlos, figuras proeminentes da Jovem Guarda, perceberam a necessidade de terem o seu próprio repertório e investiram no "rock nacional". "Parei na Contramão" foi um dos primeiros sucessos brasileiros no gênero do rock, já que, até então, os sucessos eram versões de músicas estrangeiras. Essas canções de rock nacional eram marcadas, em geral, pela guitarra, pelo contrabaixo, pelo impulso dançante e pela voz anasalada de seu maior ídolo, Roberto Carlos.

De acordo com a entrevista concedida por Erasmo Carlos para o Globo Repórter especial de trinta anos da Jovem Guarda, o cantor confirmou a despolitização da Jovem Guarda ao afirmar que “ninguém na Jovem Guarda lia jornal, ninguém se interessava

por política”. O artista afirmou, ainda, que, na sua casa, nunca se comprou jornal e que o rádio era ligado apenas com o intuito de ouvir música²¹.

A receptividade da Jovem Guarda pela MPB não poderia ser pior. Para os emepistas, era a pura importação do rock norte-americano mal traduzido e com arranjos pouco sofisticados, cujas letras apresentavam uma temática vazia, totalmente alienada. Era uma espécie de retrocesso na música. Cantores como Elis Regina, Geraldo Vandré e Edu Lobo travaram uma batalha contra as músicas produzidas pela Jovem Guarda, chegando a organizar em 1967 uma passeata em defesa da música brasileira. Esse episódio foi chamado de “passeata contra as guitarras elétricas”. Não podiam conceber que, diante do momento político enfrentado pelo Brasil, Roberto Carlos e sua turma cantassem músicas de adolescente, como "Calhambeque", "Gatinha Manhosa", "Lobo Mau", "Splish Splash", "Parei na contramão" e "As Curvas da Estrada de Santos".

O repúdio manifestado pelos emepistas à Jovem Guarda era mais que uma desaprovação de um gênero musical, era o repúdio de todo um estilo de vida. Era, principalmente, a desaprovação da visão de mundo representada nas canções da Jovem Guarda, isto é, uma visão despreocupada com as questões político-sociais enfrentadas pela sociedade brasileira. A "alienação" das canções da Jovem Guarda permitiu aos seus intérpretes e compositores respirarem tranquilos diante da asfixia que a ditadura impunha às músicas tropicalistas e engajadas.

As décadas de 60 e 70 no Brasil foram marcadas por uma forte efervescência cultural. Já no plano político, o Brasil passou por momentos que variaram de uma ampliação da democracia, com o governo Juscelino Kubitschek e João Goulart, a uma forte repressão, instituída pela ditadura militar. Esse clima de instabilidade no direcionamento do país foi traduzido perfeitamente por movimentos musicais como o Tropicalismo, a MPB engajada e a Jovem Guarda. Esses estilos musicais não refletiam somente o momento vivido pelo Brasil, mas também como um público jovem diversificado absorvia essa situação.

²¹ Entrevista concedida ao Globo Repórter em 1995 no especial “30 anos de Jovem Guarda”. Depoimento disponível no Youtube. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=0O54DOe9SjA>.

A juventude universitária se viu dividida nos anos 60 por dois estilos musicais: o Tropicalismo e a MPB engajada representada pelas canções de protesto. Os mais radicais e politizados aderiram às músicas engajadas que refletiam toda a indignação dessa juventude frente à crescente repressão enfrentada no Brasil. Em contraposição, outros grupos de universitários se enveredaram pela proposta dos tropicalistas, que, ao contrário do que se pensa, possuíam uma vertente de crítica social em seus trabalhos, mas priorizavam os elementos artísticos de suas canções. Esses universitários que se dividiam entre as canções de protesto e a irreverência do Tropicalismo se aproximavam por sua boa formação cultural e musical.

Os universitários oriundos da classe média, mesmo os que não tocavam nenhum instrumento, possuíam alguma formação musical, adquirida pela educação formal nas escolas de música ou apreendida de forma informal pela herança familiar, o que lhes direcionavam para gêneros musicais mais elaborados e sofisticados. Essa preferência manifestada por esses universitários por estilos musicais esteticamente sofisticados como é o caso da Bossa Nova, inovador como o Tropicalismo ou com forte teor político como as canções de protesto demonstra um elevado nível de capital cultural desses estudantes, adquirido através da educação familiar e escolar.

A juventude de classe média e de classes populares identificava-se com um novo movimento musical: a Jovem Guarda, com suas músicas simples e contagiantes, com a temática juvenil que ela abordava e que fascinava essa juventude, como o namoro, os carros e o estilo de vida urbano e moderno. A Jovem Guarda foi um programa de televisão criado pela TV Record em agosto de 1965, apresentado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, aos sábados à tarde. Sua grande influência era o *rock'n'roll* do final dos anos 1950 e início dos anos 1960. A Jovem Guarda ia além de um programa de televisão. Era, na verdade, um movimento que reunia cantores do rock brasileiro com grande influência do rock americano, conquistando a juventude brasileira. Para a juventude apaixonada pela Jovem Guarda, a política não possuía espaço em suas vidas.

No campo da música dos anos 60, o Tropicalismo, a Música Popular Brasileira, através das canções de protesto, e a Jovem Guarda travaram batalhas simbólicas para afirmarem suas posições dentro do campo. O Tropicalismo e as canções engajadas travaram batalhas simbólicas dentro do campo musical para imporem os critérios de

classificação/desclassificação social que concedia a eles um lugar de destaque, visavam a conservar seus estilos, hábitos e gostos.

No plano político, o Brasil passou pelo enrijecimento da ditadura militar em 1968, que se refletiu na música. O Tropicalismo morreu de asfixia com a prisão de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Diante da situação do Brasil, a juventude universitária se uniu em torno da MPB engajada. A Jovem Guarda também decretou o fim do movimento nos últimos anos da década de 60, não por questões políticas e sim pela vontade de seus integrantes de trilharem novos rumos na música, mas o império do rock brasileiro já se encontrava solidificado nesse momento.

2.5 Alegria, Alegria

O Tropicalismo foi mais um anseio pela mudança na música do que um movimento organizado. O surgimento do Tropicalismo não foi idealizado ou combinado, ocorrendo quase de forma espontânea. Sua duração foi efêmera, aproximadamente de outubro de 1967 a dezembro de 1968.

As músicas tropicalistas não se enquadravam no padrão da MPB. Segundo Favaretto (2007, p. 19), “ao público consumidor desse tipo de música – formado preponderantemente por universitários - tornava-se difícil reconhecer uma postura política participante ou certo lirismo, que davam a tônica da maior parte das canções da época”.

O Tropicalismo só adquiriu sentido e interesse para alguns setores universitários, pois eram dotados do código segundo o qual ele foi codificado. É importante ressaltar que o Tropicalismo não era uma unanimidade entre os universitários. Sabe-se que os mais radicais possuíam forte resistência a esse estilo musical. Caetano Veloso e Gilberto Gil foram fortemente influenciados pela Bossa Nova, em especial, por João Gilberto, o criador da nova batida. Isso levou os jovens baianos a se interessarem por violão e canto moderno. Até o início de 1964, Caetano não possuía pretensão alguma de ser músico, sonhava com o cinema e que um dia produziria seu próprio filme. Naquela época, escrevia como crítico cinematográfico em uma coluna do jornal *Diário de Notícias* de Salvador. Gil, diferente de Caetano, já era músico amador, ganhava um dinheiro extra com a gravação de *jingles*, no entanto, não pretendia viver de música, cursava o último

ano da faculdade de administração de empresas e tinha planos traçados por sua família de trabalhar em uma grande empresa como gerente. Até conhecer João Gilberto, Gil não possuía a menor afinidade com o violão, tocava acordeom e investia em músicas regionalistas.

Ouvir João Gilberto acabou transformando a trajetória musical de Gilberto Gil. Quanto mais ouvia o violão de João no rádio, mais foi aumentando sua vontade de conhecer melhor aquele instrumento que, até então, jamais lhe despertara o mínimo interesse (CALADO, 2010, p. 42).

Caetano admirava o trabalho de João Gilberto, achava-o um excelente músico, além de ser super afinado, ou seja, genial.

Ao descobrir João Gilberto, o rapaz converte-se imediatamente ao violão e ao canto moderno de seu conterrâneo. O impacto que o mentor da Bossa Nova exerceu sobre Caetano foi mais forte até mesmo que a experiência de ler contos de Clarice Lispector ou os poemas de João Cabral de Melo Neto. Na opinião de Caetano, em termos de cultura brasileira, João Gilberto estava acima de tudo (CALADO, 2010, p. 36).

A Bossa Nova influenciou Gil e Caetano que só conseguiram criar um movimento da amplitude musical e estética do Tropicalismo, porque assim como João Gilberto, detinham um vasto capital cultural, o que lhes permitiu compreender a inovação musical inaugurada pela Bossa Nova. A partir daí utilizavam elementos dos mais variados gêneros musicais para criar um estilo musical diferente, híbrido, que congregava elementos da música regionalista com influências internacionais e a sofisticação de elementos bossanovistas.

Gilberto Gil e Caetano Veloso foram figuras centrais no Tropicalismo, já que foi, a partir de suas músicas, que o movimento tomou forma. A novidade trazida na música, seja na letra, seja no arranjo, confundiu tanto o público quanto os críticos de música e jurados de festivais. Em 1967, nos festivais de música popular brasileira, a legitimação da brasilidade das canções se verificava a partir da constatação do teor de participação político-social na música, pois, como o Brasil vivia uma ditadura militar, achava-se que as músicas verdadeiramente brasileiras deveriam abordar e contestar os problemas político-sociais enfrentados pelo Brasil. As músicas de Caetano Veloso e Gilberto Gil eram dúbias, causando os sentimentos mais diversos, oscilando entre euforia e repulsa.

Segundo Favoretto (2007), a música “Alegria, Alegria” é uma espécie de marchinha pop, que exhibe uma associação entre fruição estética e crítica social, sendo essa uma marca do Tropicalismo. Para Favoretto, assim como “Alegria, Alegria”, “Domingo no Parque” promove uma mistura que é típica da linguagem carnavalesca, incorporando elementos modernos e arcaicos.

Caetano Veloso e Gilberto Gil, com "Alegria, Alegria" e "Domingo no Parque", se propuseram, Oswaldianamente, "deglutir" o que há de novo nesses movimentos de massa e de juventude e incorporar as conquistas da moderna música popular ao seu próprio campo de pesquisa, sem, por isso, abdicar dos pressupostos formais de suas composições, que se assentam, com nitidez, em raízes musicais nordestinas (CAMPOS, 1978, p. 152).

Caetano, na sua apresentação no Festival da TV Record de 1967, contou com a ajuda do conjunto argentino *Beat Boys* para acompanhar a música “Alegria, Alegria”. Sua apresentação começou em meio a vaias, mas Caetano conseguiu reverter a situação, e “Alegria, Alegria” recebeu os aplausos da maior parte da plateia, para grande irritação dos emepistas radicais, em especial Geraldo Vandré. A ala radical dos emepistas não concordavam com a utilização da guitarra e do baixo elétrico ou qualquer elemento da música internacional nas composições brasileiras, por isso desaprovaram as apresentações de tropicalistas que incorporaram diversos elementos estrangeiros em suas músicas²². Para acompanhar “Domingo no Parque” no Festival da Record, Gil contou com *Os Mutantes*²³. Eles introduziram a guitarra e o baixo elétrico em “Domingo no Parque”. Gil sabia que a aceitação de sua música não seria positiva, que seria acusado de trair a verdadeira música popular brasileira. Acreditava, ainda, que a música jovem dos Estados Unidos estava em constante evolução, enquanto que, no Brasil, se tornava cada vez mais conservadora. Assim como Caetano, Gil começou vaiado, mas, com o ritmo contagiante de sua canção, terminou de se apresentar ao som dos aplausos do público.

O público da MPB e do Tropicalismo se comportava como se torcesse por times de futebol, com rivalidades muito acirradas. A rusga entre os adeptos mais radicais da MPB e do Tropicalismo não estava restrita somente à questão musical, ao contrário, ia

²² O Filme "uma Noite em 67", assim como o livro homônimo, retratam o impacto das apresentações de Gil e Caetano no festival de 67, no qual foram inicialmente vaiados pela incorporação de influências estrangeiras, principalmente do rock, que era visto pela juventude universitário como um estilo musical alienante, para logo em seguida conseguirem o aplauso do público.

²³ “Os Mutantes” era um grupo formado por Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias.

muito além. Era uma luta simbólica travada pelo público destes movimentos musicais pelo poder de impor sua visão de mundo, pautada por distinções, impostas arbitrariamente e naturalizando o que seriam os conceitos de belo/feio; superior/inferior; nobre/vulgar em matéria de música, relegando a si um lugar de prestígio no campo da música.

Tanto Caetano quanto Gil surpreenderam o público duplamente. Além das músicas fora dos padrões esperados para a época, suas roupas e performances também mereceram destaque. Os artistas da MPB durante os Festivais usavam traje completo, com smoking, gravata borboleta e sapatos sociais. Foi com esse tipo de traje que artistas como Chico Buarque e Roberto Carlos se apresentaram. Já as mulheres usavam vestidos longos, tidos como elegantes para festas e saídas noturnas, que era a forma como os artistas apareciam na televisão nessa época. Os tropicalistas romperam com os códigos vestimentares do período, inauguraram uma estética, colorida, debochada e de vanguarda. Gil se apresentou com um blazer com dois botões dourados, de cor clara, com uma blusa por baixo de gola alta e sem gravata. Os trajes utilizados pelos Mutantes, grupo musical que acompanhou Gil, embora discretos eram diferentes dos trajes formais utilizados na época. Arnaldo se apresentou com uma espécie de poncho de cor escura, Rita com vestido de manga três quartos, com babado branco na gola e Sérgio com uma casaca, calça de cor escura e uma blusa branca de gola por dentro da calça. Os trajes dos Mutantes lembravam grupos ingleses de rock, especialmente os *Beatles*. Por fim, Caetano cantou "Alegria, Alegria"²⁴ trajando um paletó xadrez, uma blusa de gola rolê, sem gravata e calça social de algodão.

A inovação apresentada por Caetano e Gil no festival de 1967 foi além das questões musicais se estendeu para questões estéticas. Gil e Caetano escolheram romper com padrão musical e estético. As escolhas servem como marcas de distinção. "É assim que a arte e o consumo artístico estão predispostos a desempenhar, independentemente de nossa vontade e de nosso saber, uma função social de legitimação das diferenças sociais" (BOURDIEU, 2013, p. 14).

²⁴ "Furando a maré redundante de violas e marias, a letra de Alegria, Alegria traz o imprevisto da realidade urbana, múltipla e fragmentária, captada, isomorficamente, através de uma linguagem nova, também fragmentária, onde predominam substantivos-estilhaços da "implosão informativa" moderna: crimes, espaçonaves, guerrilhas, cardinales, caras de presidente, beijos, dentes, pernas, bandeiras, bomba ou Brigitte Bardot" (CAMPOS, 1978, p. 153).



Figura 1: Foto de Chico Buarque e MPB4 no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record em 1967.



Figura 2: Foto de Roberto Carlos no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record em 1967.

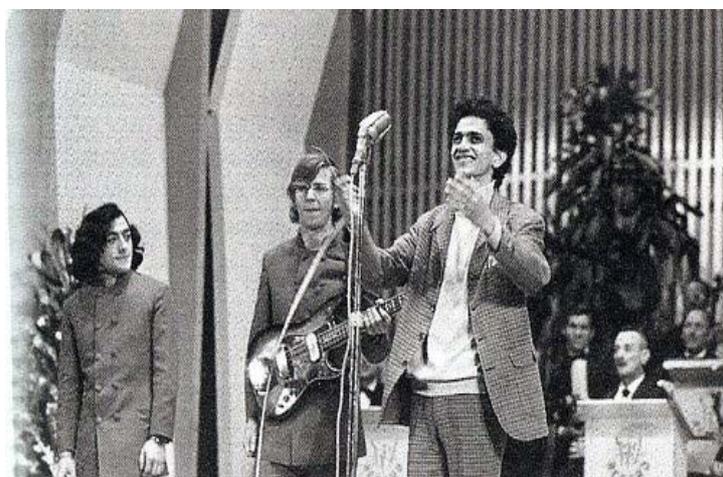


Figura 3: Foto de Caetano Veloso e os Beat Boys no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record em 1967.



Figura 4: Foto de Gilberto Gil e os Mutantes no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record em 1967.

Com o grande sucesso do Festival da Record, a Philips se apressou para produzir os LPs de Gil e Caetano. Caetano foi o primeiro a gravar. Seu LP foi um mix de samba-canção, Bossa Nova, bolero, baião e iê, iê, iê com *Stravinsky* e *The Beatles*. A música que abriria o LP, e que era a preferida de Caetano, ainda não possuía nome quando Luiz Carlos Barreto sugeriu “Tropicália²⁵” em referência ao trabalho de Hélio Oiticica²⁶. Gil, em seguida, gravou seu LP “Gilberto Gil”, que misturava o pop americano com o regionalismo brasileiro, bem como o samba-canção com umas pitadas de Bossa Nova.

O disco “Tropicália ou *Panis et Circensis*” começou a ser produzido em maio de 1968. O LP seria uma espécie de manifesto tropicalista. Foi o primeiro e único LP lançado pelo movimento tropicalista. A crítica de “Tropicália ou *Panis et Circensis*” se dividiu em uma relação de paixão e repulsa. O LP chegou finalmente às lojas em julho de 1968, às vésperas da dissolução do movimento, em virtude da prisão e exílio decretado pelo governo militar de seus líderes, Gil e Caetano.

²⁵ "Tropicália", música de Caetano Veloso, lançado em 1967, classificada pelo poeta concretista Augusto de Campos como "Oswaldiano, antropofático, desmestificador". A canção foi dividida em cinco partes de melodias primárias e iguais, cada uma terminando com um par de “viva”. A música, de certa forma, faz uma síntese crítica da realidade brasileira, fazendo um contraponto com valores dessa realidade, numa fixação de símbolos, imagens e citações.

²⁶ Hélio Oiticica (1937-1980) era pintor, escultor e artista plástico. Incomodado com os padrões tradicionais da arte, inovou no campo da escultura e da pintura. “Tropicália”, obra de Oiticica exposta no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro no ano de 1967, "era um ambiente formado por dois penetráveis, cercados por areia, brita e plantas tropicais [...] Ele construiu uma obra radical, em que a vida e a arte não se separavam" (CALADO, 2010, p. 164 -165). Oiticica teve como grande inspiração a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. Outra grande criação de Hélio Oiticica foram os *Parangolés*: "criados artesanalmente, com telas, panos, plásticos e outros materiais pintados. De início, essas peças tinham formatos de estandartes, bandeiras e tendas. Depois ganharam formas de grandes capas, para serem vestidas. Algo entre roupa, fantasia e escultura móvel, os *Parangolés* exploravam uma nova relação com o espaço" (CALADO, 2010, p. 165). Oiticica promoveu uma verdadeira revolução no campo da arte.

Favaretto (2007) afirma que, de acordo com Gilberto Gil, o nascimento do Tropicalismo está atrelado à tentativa de se articular uma nova linguagem da canção por meio da tradição da música popular brasileira e da modernização. É em cima dessa dicotomia arcaico/moderno que a música tropicalista opera. A música tropicalista produz ambiguidade por possuir, ao mesmo tempo, elementos cafonas, humorísticos e críticos (FAVARETTO, 2007, p. 25).

A repressão imposta pela ditadura militar no Brasil instaurou um clima de tensão e medo. A música nesse período refletia a situação vivida pelo país. A denúncia política e social eram elementos marcantes nessas canções. A música tropicalista vem na contramão das músicas de protesto, pois sua preocupação central era artística e não política. Isso não significa alienação e, sim, que o cenário político-social não era elemento central nesse novo estilo musical.

O Tropicalismo nasceu dessas discussões, que já se exauriam, inclusive por força da repressão. Propunha outro tipo de discussão, substancialmente distinta das anteriores como tática cultural, como proposta ideológica e relacionamento com o público. Era uma posição definitivamente artística, musical (FAVARETTO, 2007, p. 29-30).

Ao criar uma nova linguagem da canção, o Tropicalismo reivindicava uma alteração nos critérios de avaliação até então definidos pelo prisma da crítica literária. Nesse sentido, visava a transformar os critérios de julgamento dentro da música, valorizando o hibridismo musical como forma de acumulação de capital cultural, dando prestígio ao movimento. Promoveu, ainda, uma relativa autonomia da canção no Brasil e realizou, de certa forma, uma síntese de música e poesia. Além disso, ousou ao introduzir instrumentos eletrônicos, como a guitarra elétrica, o baixo elétrico, ou seja, ao produzir arranjos que misturassem ao mesmo tempo elementos do rock e do baião e ao investir em vocais lancinantes. Esses elementos não eram criações dos tropicalistas, mas sua utilização e mistura alterara a forma da música no Brasil.

Corpo, voz, roupa, letra, dança e música tornaram-se códigos, assimilados na canção tropicalista, cuja introdução foi tão eficaz no Brasil que se tornou uma matriz de criação para os compositores que surgiram a partir dessa época. Caetano e Gil, principalmente o primeiro, não mais abandonaram esta orientação, fazendo do corpo, no palco e no cotidiano, uma escultura viva (FAVARETTO, 2007, p. 35).

Os tropicalistas por seu estilo diferente foram chamados nos anos 1960 de "alienados". Segundo o historiador Gustavo Alonso, foram vistos como deletérios à juventude, pois desviavam da sua problemática central, a "revolução".

Em suma, a poética tropicalista quebrava a linha discursiva clara dos opositores do regime, que buscavam, através de tematização das misérias nacionais, conchamar os ouvintes a mudanças. A incorporação da guitarra elétrica, a fusão de ritmos internacionais (especialmente o rock pós-Beatles), a aceitação da cultura de massa e a reformulação comportamental eram vistos com ódio por grandes setores da esquerda brasileira (ALONSO, 2013, p. 5).

Os tropicalistas promoviam uma espécie de trabalho antropofágico, no qual incorporavam elementos da literatura, dos mais diversos estilos musicais, do teatro, das artes plásticas, do cinema e de suas experiências de vida. Essa combinação transformava a estrutura da canção, produzia uma nova estética, modificava interpretações tradicionais consagradas, privilegiava a experimentação. O movimento promovia uma forte crítica aos gêneros, aos estilos e, especialmente, à pequena burguesia que, de alguma forma, sustentava uma visão rígida da música. Criticava o gosto de classe, isto é, a cultura de elite, ao trazer elementos da música popular considerados de mau gosto e incorporá-los em sua música de forma inédita, promovendo ironias não muito óbvias.

O Tropicalismo evidenciou o tema do encontro cultural e o conflito de interpretações, sem apresentar um projeto definido de superação; expôs as indeterminações do país, no nível da história e das linguagens, devorando-as; reinterpretou em termos primitivos os mitos da cultura urbano-industrial, misturando e confundindo seus elementos arcaicos e modernos, explícitos ou recalcados, evidenciando os limites das interpretações em curso (FAVARETTO, 2007, p. 55-56).

As mudanças musicais introduzidas pelo Tropicalismo colaboraram para a discussão das questões que permeavam o Brasil nos anos 60 (como o nacionalismo, a questão do consumo e, principalmente, a participação) por meio do combate às formas obsoletas da comunicação artística.

O pop era uma verdadeira febre no cenário mundial. Rechaçado no Brasil por ser considerado elemento descaracterizador da música genuinamente nacional, foi mais um elemento incorporado pelos tropicalistas em suas canções. A assimilação da música pop colaborou para salientar a dimensão universal, urbana e comercial do Tropicalismo sem deixar de evidenciar o arcaico na cultura brasileira.

Para os tropicalistas, a música popular deveria ser compreendida por meio da cultura de massas convertida em mercadoria para um consumo mais rápido e fácil (CALADO, 2010). Segundo essa linha de raciocínio, acreditava-se que o nacionalismo ultra-defensivo das músicas de protesto, que tinha forte presença em boa parte da

produção da MPB da época, não faria mais sentido. Esse era o momento, para os tropicalistas, em que todos deveriam se unir em prol de um movimento que revigorasse a música brasileira. Nesse sentido, o Tropicalismo colocava-se como legítimo representante da música moderna, detentora de uma posição privilegiada no campo da música.

O exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil, no final de 1968, logo após a decretação do AI-5, foi o golpe fatal no movimento tropicalista. Gil compôs a música "Aquele Abraço" para se despedir do Rio e do Brasil, rumo ao seu exílio em Londres. O Tropicalismo não resistiu a esse golpe, de modo que seus integrantes se dispersaram e investiram nos estilos musicais mais diversos. Ao retornarem do exílio, Gil e Caetano já não mais se identificavam com o estilo tropicalista criado por eles. No entanto, foi a partir desse momento que o Tropicalismo foi incorporado à memória da resistência à ditadura.

No início dos anos 1970, o Rio de Janeiro começa a vivenciar a contracultura que, de acordo com Gustavo Alonso, foi tida como herdeira do Tropicalismo. Por parte das esquerdas tradicionais, "aquela geração era por demais 'individualista' e 'sem propósito ideológico'. Seus participantes eram vistos como politicamente 'alienados' e a cultura *underground* como mais uma moda efêmera de tantos verões" (ALONSO, 2013, p. 04). O público da contracultural, no geral, era formado por jovens de classe média e alta do Rio de Janeiro.

Embora o Tropicalismo tenha sido um movimento efêmero, seu estilo inovador influenciou e serviu de referência para movimentos posteriores tanto no campo estético quanto no campo comportamental.

2.6 Nada Será Como Antes

A música de protesto ou engajada no Brasil foi uma forma de resistência à ditadura militar instaurada no ano de 1964. Os militares deram um golpe de estado, retirando o então presidente João Goulart do governo sob a prerrogativa de afastar o Brasil do perigo comunista que se concretizava na suposta aproximação entre Jango e os principais líderes comunistas da União Soviética (URSS) e dos demais países

comunistas. Utilizando-se dessa ideia ameaçadora e com apoio de amplos setores da população, como a classe média e a elite, os militares implantaram uma ditadura militar no Brasil que durou 21 anos. Foi nesse contexto que artistas, principalmente ligados à MPB, encontraram na música engajada uma forma de resistência e protesto ao regime militar. Por conta do conteúdo político de suas canções, vários deles foram presos, torturados e exilados pelo governo militar.

Quando a maioria dos movimentos contestatórios no Brasil foi desarticulada no pós 64, os movimentos artísticos, intelectuais e estudantis assumiram a dianteira na luta contra o regime militar e a favor da redemocratização do país. Eram movimentos de protesto e resistência ao regime militar.

A situação no Brasil ainda pioraria muito. Em 13 de dezembro de 1968, foi decretado o AI-5 (Ato Institucional Número 5), legitimando o terrorismo de estado e impondo uma rígida censura a todos os meios de comunicação. A partir de 1968, portanto, muitas pessoas desapareceram, foram mortas, torturadas, exiladas e perderam seus direitos políticos. Isso não significa que antes de 68 não houvesse prisões arbitrárias e torturas, mas sim que essa prática tomou proporções inimagináveis a partir desse momento. A luta armada foi vista por muitos como o único meio possível de resistência no pós AI-5. O governo militar, antevendo as possíveis consequências que suas medidas autoritárias provocariam em vários setores da população, assim como um provável enfrentamento, apressou-se para aperfeiçoar seu aparelho repressivo.

Os artistas, intelectuais e estudantes foram, em certa medida, porta-vozes da população, que se encontrava desarticulada na luta contra a ditadura instaurada. Só conseguiriam se organizar enquanto movimento nos anos 80, com o processo de redemocratização do país:

Numa sociedade na qual os direitos de cidadania não se generalizavam para o conjunto da população em que as classes não se reconhecem enquanto tais, não identificando claramente o seu outro, encontrando dificuldades para fazer-se ouvir, ou mesmo para articular sua própria voz, despontam setores ventríloquos nas classes médias, dentre os quais, alguns intelectuais, inclusive os artistas, que têm canais diretos para se expressar, na televisão, no rádio, no cinema, no teatro, nos livros, nas artes plásticas nos jornais etc. Somente a partir dos anos 80, no processo de democratização, com a criação do PT, da CUT, do MST, dos movimentos populares, essa situação começaria a mudar (RIDENTI, 2000, p. 54-55).

Os CPCs (Centro Popular de Cultura), ligados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), eram grandes irradiadores de arte engajada no período pós-64. Foram criados com o objetivo de produzir uma arte popular. Muitos artistas como Carlos Lira, Nara Leão, Geraldo Vandré, Gianfrancesco Guarnieri e intelectuais como Vinicius de Moraes e Ferreira Gullar (faziam parte dos CPCs sem necessariamente possuírem alguma ligação com o PCB). Os CPCs procuravam disseminar uma arte engajada, com uma forte preocupação com as questões sociais e políticas brasileiras, assim como um projeto de resgate da identidade nacional autêntica.

O CPC generalizou-se por todo o Brasil. Suas propostas de intervenção dos estudantes na política universitária e na política nacional, em busca de reformas de base, no processo da revolução brasileira, envolvendo ruptura com o subdesenvolvimento e a afirmação da identidade nacional do povo (RIDENTI, 2000, p. 98).

A esquerda cultural se transformou em um dos poucos focos de resistência à ditadura militar. A música foi utilizada como um forte instrumento de luta, já que as letras das canções carregadas de denúncia social e política expressavam a situação vivida no Brasil.

A juventude assumiu um papel de destaque na luta contra a ditadura, principalmente os jovens universitários, que se utilizaram das estratégias mais diversas no combate ao regime militar. A adesão à canção de protesto foi, sem dúvida, um importante meio de combate à ditadura, funcionando, ainda, como forma de garantir prestígio e status a esses universitários. Bourdieu (2013) afirma que todas as escolhas servem como marcas de distinção entre as pessoas, ou seja, a escolha pelas canções de protesto, música altamente valorizada no Brasil em meados dos anos 1960 e dos anos 1970 pelo seu teor participativo e contestatório, conferiu prestígio aos universitários, pois, nesse período, a classe dominante naturalizou a ideia de que a MPB engajada era sinônimo de bom gosto musical.

A própria juventude universitária passou a impor arbitrariamente a ideia de que a MPB era sinônimo, ao mesmo tempo, de bom gosto musical e de conscientização política. Os gêneros musicais que abordavam outras temáticas que não a da contestação política-social eram vistos pelos universitários como música de mau gosto, como algo alienado e alienante que deveria ser rejeitado. O que estava em jogo ia além de uma preferência individual por um determinado tipo de música. Era, na verdade, a tentativa de imposição e de naturalização de estilo de vida, de uma visão de mundo pequeno-

burguesa representada pelas canções de protesto. Os universitários como representantes da pequena-burguesia tentavam impor seu estilo de vida como legítimo.

O ano de 1968 foi marcado por grandes manifestações no Brasil e no mundo. De acordo com o sociólogo Luís Antônio Groppo, foi uma nova onda mundial de revolta, que nas devidas proporções guarda uma grande semelhança com a Primavera dos Povos²⁷ de 1848. A grande marca de 1968 foi a organização dos movimentos contestatórios em todo o mundo, nos quais a juventude não só se fez presente, mas também organizou e direcionou tais movimentos. Sem dúvida, 1968 foi responsável pela interiorização social contra o regime militar. Juntaram-se aos estudantes, artistas, intelectuais, comissão de mães, sindicatos, operários, grupos parlamentares de oposição, líderes cassados e dissidentes, setores da Igreja e grande parte da imprensa (GROPPO, 2005, p. 89).

O movimento estudantil tentou resistir aos atos de truculência dos militares, valendo-se das mais variadas estratégias, sempre à margem da legalidade ou das instituições oficiais. Utilizaram estratégias como os comícios-relâmpagos, a luta armada e aproximação com artistas, pois a arte engajada refletia os anseios dessa juventude. A arte engajada foi apropriada não só pelos estudantes, mas, principalmente, pela indústria cultural que se aproveitaria dela para produzir programas de televisão, rádio e discos, abrindo um novo mercado cultural.

Um das formas da MPB se diferenciar do regime e se ver como *resistência* foi mudar o tom, ao menos no auge da repressão, durante o "milagre brasileiro de 1969-1973". Assim, passou a ser inadequado para esses artistas do discurso positivo da realidade. Não pegava bem exaltar a alegria e a felicidade num país de torturas, sequestros, guerrilhas, derrotas, assassinatos. E quem compunha contra este receituário era logo pichado pelas patrulhas (ALONSO, 2013, p. 21).

Imbuídos desse sentimento de indignação e revolta com a ditadura militar, os jovens músicos brasileiros, muitos ainda universitários, encontram na música de protesto uma forma de manifestar e resistir à ditadura. Nomes como Geraldo Vandré, Chico Buarque, Edu Lobo, Milton Nascimento, Taiguara, Fernando Brant, Ruy Guerra, Elis Regina, Luiz Gonzaga Júnior e Toquinho foram figuras centrais da MPB engajada.

²⁷ A Primavera dos Povos foi uma série de revoltas que eclodiram na Europa Ocidental e Oriental no ano de 1848. A primavera dos Povos foi caracterizada pelo avanço das ideias liberais e nacionalistas e pela ascensão do proletariado industrial.

Os jovens estudantes partiam de uma posição de superioridade da sua cultura, propunham-se assumir paternalistamente a direção ideológica das maiorias, comprometendo-se a revelar-lhes as causas de suas dificuldades sob forma de canções glosando a dura realidade da pobreza e do subdesenvolvimento (TINHORÃO, 2010, p. 331).

Como afirmou Tinhorão (2010), os universitários colocavam-se como detentores de uma superioridade cultural, superioridade esta não encontrada nos outros setores da sociedade. Oferecia à sociedade, através das canções de protesto, a explicação por suas mazelas sociais. A tentativa de impor a imagem da juventude universitária como detentora de uma superioridade cultural era uma estratégia utilizada pelos universitários para manter sua posição privilegiada dentro do campo social.

No tocante à linguagem da música popular, a canção de protesto não trouxe nenhuma inovação. Segundo Favaretto (2007, p. 144), a música popular, além da atitude política que veiculou, impulsionou o samba, aproveitou o folclore, a música rural e urbana e definiu uma forma expressiva de cantar. O autor afirma, no entanto, que essa caracterização é genérica: os compositores e cantores que se alinharam sob essa proposta realizaram-na de maneiras diversas, quer em relação ao texto, quer em relação à música.

A música era a única válvula pela qual eles podiam se expressar livremente. E mais, era a válvula pela qual podiam se expressar subliminarmente. Por quê? Porque eles acreditavam que podiam fazer canções com conteúdo atacando o governo militar sem o governo militar perceber. Esse era o ponto crítico, o ponto ideal. Essa era a grande vitória, de tal forma que, com o decorrer do tempo, algumas canções que de fato não tinham essa conotação foram pintadas como tal (CALIL e TERRA, 2013, p. 48).

As origens dos compositores e intérpretes dos festivais são as mais variadas. Muitos vieram da Bossa Nova como Carlos Lyra, Vinicius de Moraes, Nara Leão, Sérgio Ricardo. Outros das chamadas músicas do morro como Zé Keti e os mais jovens dos festivais como Chico Buarque, Milton Nascimento, Geraldo Vandré, Edu lobo e Fernando Lona. Além é claro dos que vieram dos espetáculos, como Opinião e Arena, João do Vale, Maria Bethânia e Gilberto Gil. Alguns desses artistas tiveram uma passagem efêmera na música engajada, como Gil e Bethânia. Todos, músicos e intérpretes, uniram-se a poetas, artistas plásticos, teatrólogos e cineastas em torno de um projeto comum: denunciar a miséria, a exploração, o subdesenvolvimento do país, assim como o autoritarismo político e a dura repressão imposta pelo regime militar.

As músicas de protesto tinham a pretensão de cantar a verdade da realidade brasileira, por isso valorizavam mais o conteúdo das letras em detrimento do material musical.

A música de protesto privilegiou o tema - tratado segundo formas poéticas consagradas - em detrimento do material musical. Desenvolveu arranjos requintados, principalmente quanto à harmonização, visando o reforço da mensagem, acontecendo o mesmo com a interpretação: forte, gritada, gestualística. As músicas oscilavam entre as incisivamente participantes, que visavam a sacudir o ouvinte, e as preponderantemente líricas, que, apesar de sentimentais, saudosistas e intimistas, não deixavam de se referir às questões sociais (FAVARETTO, 2007, p. 145).

Através dos festivais de MPB, no final dos anos 60, a insatisfação com o regime militar ganhou voz por meio das canções de protesto. Não tardou, porém, para as músicas consideradas ameaçadoras ao regime ou subversivas serem censuradas. A censura podia ser parcial ou total. Várias canções tiveram alguns trechos proibidos, enquanto outras, como "Pra não Dizer que não Falei de Flores" de Geraldo Vandré, foram totalmente censuradas.

No I Festival de Música Popular Brasileira, realizado em 1965 pela TV Excelsior, a música "Arrastão" de Edu Lobo e Vinicius de Moraes foi a vencedora, interpretada por Elis Regina. "Arrastão" sofria certa influência do trabalho de Carlos Lira na UNE, que introduzia na canção brasileira "asperezas da música nordestina", abandonando de certa forma o lirismo da Bossa Nova. De acordo com Renato Terra e Ricardo Calil no livro "Uma Noite em 67", a música "Arrastão" se tornou um modelo de música de festival: "letra com refrão forte e metáforas políticas, arranjo com mudanças de andamento que incitavam os aplausos e uma interpretação voltada para o impacto cênico [...]" (CALIL e TERRA, 2013, p. 193).

No festival de 1966 promovido pela TV Record, a canção "Disparada" de Téo de Barros e Geraldo Vandré alcançou o primeiro lugar. "Disparada" seria a mais expressiva canção de protesto surgida até então, uma verdadeira música revolucionária, que levantou a plateia. Trata-se de uma moda de viola cantada com sotaque nordestino. As canções de Vandré vão, com isso, se tornando cada vez mais participativas e, em consequências, seus problemas com a ditadura aumentando substancialmente.

Se por causa de suas músicas cada vez mais participativas Geraldo Vandré sofreu o aumento significativo da perseguição dos militares, em contrapartida, ganhou

na mesma proporção a admiração do público universitário, alcançando um lugar de destaque no campo da música e se tornando, nesse momento, uma autoridade da MPB engajada. Geraldo Vandré só conseguiu produzir músicas de protestos de tamanha qualidade por possuir um considerável capital cultural que o permitiu entender os problemas político-sociais enfrentados pela sociedade brasileira e sintetizá-los poeticamente nas canções de protesto. No Festival de Música Popular Brasileira, organizado pela TV Record em 1967, Edu Lobo foi o grande vencedor com a música "Ponteio". Gilberto Gil conseguiu o segundo lugar com "Domingo no Parque". Já Chico Buarque foi premiado com o terceiro lugar representando a canção "Roda Viva" e Caetano Veloso ficou com o quarto lugar com "Alegria, Alegria". As canções "Ponteio" e "Roda Viva" são canções politizadas que faziam alusões nas entrelinhas às dificuldades enfrentadas no Brasil devido à forte repressão política.

O público dos festivais era majoritariamente formado pelos jovens universitários. A música era vista por eles como meio de reivindicação aos problemas político-sociais que o Brasil atravessava a partir da ditadura. As apresentações eram verdadeiros espetáculos, uma vez que o público interagiu com as canções, aplaudia as músicas que considerava boas e vaiava as que não gostavam. Havia verdadeiras torcidas, que, no geral, tinham predileções pelas músicas de cunho participativo e cantavam essas músicas como verdadeiros hinos de resistência. Os festivais para os universitários iam além de uma diversão, isto é, eram encarados, de certa forma, como uma maneira indireta de protestar contra a ditadura, se afirmando como elite intelectual e utilizando a música também como uma forma de expressão de grupo e como um espaço de socialização.

No Festival de 1968, realizado pela Rede Record de televisão, as músicas participantes deram a tônica a esse festival. As canções de protesto faziam referência ao momento político que o Brasil atravessava, no qual os direitos dos cidadãos eram cerceados pelo regime militar. A emblemática música "Pra não Dizer que não Falei de Flores" de Geraldo Vandré, apresentada no festival de 68, tornou-se um verdadeiro hino contra a ditadura, por parte da juventude engajada brasileira, em sua grande maioria, formada por jovens universitários.

A música de Vandré ficou em segundo lugar no festival, atrás da vencedora "Sabia"²⁸ de Tom Jobim e Chico Buarque, para a insatisfa o do público. Geraldo Vandr ²⁹ se tornou alvo dos militares e sua música foi censurada, s  voltando a ser cantada e tocada em 1979. Vandré foi obrigado a exilar-se durante o período de 1969 a 1973.

A música "Pra Não Dizer que Não Falei de Flores":

Propositalmente despojada no aspecto melódico-harm nico (apoia-se somente em dois acordes), "Caminhando" tem seu forte no teor revolucionário da letra... Era um enorme passo   frente do ponto alcançado por "Disparada", dois anos antes. Essa postura audaciosa   ditadura, em pleno 1968, quando se processava radicaliza o do regime, empolgou a plateia presente ao Maracan zinho que, inconformada por não haverem os jurados dado a vitória a "Caminhando", repudiou a vencedora "Sabia" (MELLO e SEVERIANO, 2006, p. 125).

Também Taiguara, por sua oposi o aberta   ditadura militar, teve diversas músicas censuradas. Em 1973, teve 11 de suas músicas proibidas. Foi perseguido e obrigado a se exilar em Londres. Luiz Gonzaga Junior, mais conhecido como Gonzaguinha, apareceu no cenário musical brasileiro no final dos anos 60, nos festivais musicais. Especialmente por ser autor de inúmeras can oes de protesto ao regime militar, foi duramente perseguido pela censura e teve inúmeras músicas censuradas parcial ou integralmente.

Os anos 70 no Brasil foram marcados pelo cerceamento   liberdade de expressão. Chico Buarque de Holanda foi o cantor e compositor mais censurado no período. Chico Buarque passou um breve período exilado, entre 1969 e 1970, na Itália e, quando retornou ao Brasil, foi intensamente perseguido pelos militares. Gravou a música "Constru o" em 1971, uma das can oes mais críticas ao capitalismo. Em 1973, teve sua peça "Calabar" censurada, assim como a capa de seu LP homônimo. A soluço para o impasse foi lançar o álbum com a capa em branco e sem título.

Diversas músicas desse LP foram censuradas, algumas integralmente e outras parcialmente. A música "Cálice" de Chico Buarque e Gilberto Gil não escapou da censura. A can o foi proibida de ser gravada e cantada e, ainda, foi condenada pela

²⁸ "Sabia" foi a vencedora da etapa nacional e internacional do III Festival Internacional da Can o.

²⁹ A can o "Pra não Dizer que Não Falei de Flores" de Geraldo Vandré foi lançada no festival de música da TV Record no ano de 1968. Sua letra faz uma clara men o aos abusos da ditadura militar,  m de um chamado   resistência. A música de Vandré se tornou símbolo contra a ditadura pela juventude engajada.

Igreja Católica, que a considerou uma afronta a seus dogmas. O que a Igreja não tinha entendido era que a música fazia referência à ditadura, às milhares de pessoas que ela silenciou com prisões, torturas e assassinatos e, principalmente, ao assassinato do jornalista Vladimir Herzog pelos militares na prisão.

Para tentar driblar a censura, Chico Buarque criou dois pseudônimos: Julinho de Adelaide e Leonel Paiva. Com o heterônimo Julinho de Adelaide, conseguiu que várias canções suas, que faziam menções indiretas à ditadura, fossem liberadas pelos censores. Os olhos da ditadura continuaram direcionados para Chico³⁰ até a extinção do AI-5 em 1978.

Não se trata aqui, contudo, de supor que Chico Buarque seja militante, nem um ser obcecado pela política; mas ele é um artista típico de uma geração politizada, que pensa centralmente sobre dilemas políticos e sociais do Brasil (RIDENTI, 2000, p. 231).

Outros grandes nomes da MPB como Milton Nascimento também experimentaram o gosto amargo da censura. O disco "Milagre dos Peixes" lançado em 1973 teve sérios problemas com a censura. As músicas "Os Escravos de Jó", uma parceria de Milton Nascimento e Fernando Brant, "Hoje é Dia d'El Rey" de Márcio Borges e Milton Nascimento, "Cadê" de Milton e Ruy Guerra e "Diálogo Entre Pai e Filho" foram proibidas. Milton Nascimento protestou, gravando apenas as melodias das músicas proibidas.

As músicas de protesto marcaram a década de 70 no Brasil, e o aumento da opressão dos militares era respondido pelos emepistas com canções cada vez mais críticas ao regime. As canções de protesto cumpriam uma dupla função: se, por um lado, expressavam as insatisfações dos compositores e intérpretes com a truculência dos militares, por outro lado, era elemento agregador de uma juventude politizada, formada principalmente por jovens universitários que viam na música engajada a expressão de seus anseios e a manutenção do seu lugar de privilégio dentro do campo social, haja vista que a música de protesto era associada ao bom gosto musical e, por isso, possuía um lugar de destaque durante os anos 1960 e 1970.

³⁰ A música "Cálice" é uma parceria de Chico Buarque e Gilberto Gil, lançada em 1973. "Cálice" utilizava de metáforas para denunciar o silêncio que a ditadura havia imposto as pessoas, através de prisões, torturas ou mesmo do cerceamento da liberdade de expressão. A "Cálice" era para ser cantada por Gil e Chico em um evento promovido pela PolyGram, que reuniria os mais ilustres nomes de seu elenco. No dia do show, quando Chico e Gil começaram a cantar "Cálice" seus microfones foram desligados, a gravadora percebeu que teria problemas com a censura, a postura da PolyGram deixou os dois cantores irritadíssimos.

3 A TRANSFORMAÇÃO DA JUVENTUDE CONTEMPORÂNEA

A juventude não é uma categoria fixa, ela é socialmente variável. O tempo de duração, os conteúdos e as definições sociais desses processos se alteram em cada sociedade e também na mesma sociedade com o passar do tempo. A definição mais utilizada da palavra “juventude” é a de um período transitório entre a adolescência e a idade adulta, fase um tanto conturbada. No entanto, o jovem passa a ser visto como potencialmente capaz de interferir e alterar a ordem social. O jovem apresenta-se como sujeito a procura de mobilização e de mudança social.

Segundo Helena Abramo (1994), na década de 1950, nasce a noção da existência de uma cultura juvenil genérica, que caracteriza toda a esfera comportamental juvenil e que, de alguma maneira, é compartilhada por diversos grupos que integram a juventude. Forma-se um mercado de bens específico para esse público, abastecendo e criando novos hábitos juvenis. A juventude passa a ser vista, assim, como uma faixa importante do mercado consumidor e, por isso, passa a ser valorizada pelo mesmo.

A partir dos anos 1980, houve uma transformação da Juventude e dos movimentos juvenis. Contudo, segundo Helena Abramo, a juventude e os movimentos juvenis dos anos 1980 foram vistos como sem idealismo e interesse por questões públicas e coletivas. Havia sempre uma comparação entre a juventude dos 1960 e a juventude dos 1980, onde a primeira era valorizada, já que era tida como potencialmente revolucionária e contestadora, enquanto a segunda era vista como individualista, hedonista e desmobilizada.

O ponto de vista mais generalizado era o de que essa geração jovem nascida e criada numa sociedade marcada pela importância da mídia e do consumo, e pelo autoritarismo, que obliterou as possibilidades de expressão crítica - teria se tornado incapaz de formular qualquer tipo de saída inovadora, subjugada que estava aos valores sociais vigentes: a geração AI-5, a geração coca-cola. Incapazes de reformular propostas de transformação social, os jovens, nessa ótica, teriam permanecido no individualismo, no pragmatismo, no hedonismo, na indiferença às questões coletivas e à história da sociedade (ABRAMO, 1994, p. XII).

De acordo com a autora, cristalizou-se um modelo ideal de comportamento nos movimentos juvenis da década de 60, período em que as manifestações estudantis e juvenis aparentavam ter alcançado o nível máximo de utopia potencial e de interferência

nos acontecimentos sociais. Cristalizou-se a ideia de uma "essência" da condição juvenil como detentora de utopias e de projetos capazes de promover transformações sociais.

A juventude dos anos 1960 apresentou-se como um foco de descontentamento da ordem política, social, moral e cultural, lutando por uma alteração no modo de ser da sociedade. Para isso, utilizaram os mais diversos meios de luta. Os anos 60 foi marcado pela contestação da ordem tecnocrática e autoritária por parte da juventude, que fez parte de inúmeras iniciativas de reinvenção da ordem social e das normas de comportamento e relacionamento em vigor.

Em virtude dessa idealização da juventude e dos movimentos juvenis dos anos 1960, há uma conseqüente desvalorização da juventude dos anos 1980 em diante, marcada pela passividade e pelo abandono da essência da condição juvenil.

É a partir dessa ótica que a geração jovem mais recente aparece principalmente marcada pela negatividade, pela ausência de capacidade de reflexão crítica da ordem social, pela passividade em relação aos valores e práticas inscritas nas tendências sociais da época, pela falta de empenho transformador ou de imaginação utópica; essas ausências revelariam assim um desvio, uma traição da própria essência da condição juvenil. (ABRAMO, 1994, p. XIII).

Abramo discorda dessa visão estereotipada. Para ela, essa nova juventude produz uma intervenção no espaço público; no entanto, diferente da feita pela juventude dos anos 1960, uma vez que são épocas diferentes. Muda-se o contexto social, político e cultural e, conseqüentemente, a forma de agir, de intervir nos espaços públicos. A juventude universitário dos anos 1960 e 1970 foi construída como um tipo ideal Weberiano, é uma construção sem contradições. Essa juventude dos 1960 e 1970 não era tão coerente assim.

A partir dos anos 1980, cessam os expressivos episódios com a participação dos grupos juvenis. Há uma transformação no cenário juvenil que passa a ser marcado por uma ampla desagregação. Os movimentos estudantis, em boa parte dos países, perderam sua extensão e a influência que haviam tido nas décadas anteriores, se manifestando de maneira pontual e localizada. Isso não significa que a juventude perde importância. Ela passa, na verdade, a se manifestar de outras maneiras, a partir de formações culturais próprias, subculturas e estilos associados a estilos musicais e a "modos espetaculares de aparecimento" (ABRAMO, 1994, p. 43).

Ainda segundo a autora, não é toda geração que fabrica uma forma característica de ação expressiva, ou seja, um estilo particular. Isso só acontece quando os indivíduos pertencentes a uma geração são expostos aos problemas intelectuais e sociais de um processo de desestruturação. Em virtude disso, são incitados a construir repostas diversificadas. Nesse sentido, não podemos comparar a juventude dos anos 1960 e 1980 sem levarmos em consideração a conjuntura social que coloca diferentes questões a cada geração. Assim como as questões são diferentes, a forma de lidar com elas também se modifica, ampliando o repertório de ação.

Assim, as comparações dos jovens dos anos 80 com os dos anos precedentes têm de estar balizados por essa perspectiva histórica, têm de levar em conta que se trata agora de uma nova conjuntura social, que coloca outras questões às novas gerações, e que estas encontram outros ângulos para problematizá-las, outras possibilidades de equacioná-las e outras formas de expressá-las (ABRAMO, 1994, p. 52).

Há uma transformação da categoria juvenil nos meios urbanos nos 70 e 80 no Brasil. Nos anos 50 e 60, quando se referia a juventude urbana, mencionava-se centralmente os jovens de classe média, cenário esse que foi alterado nas décadas de 70 e, principalmente, na de 80, que passou a englobar os jovens de setores populares, que passam a desfrutar de algum consumo a partir de sua inclusão no mercado de trabalho. Nesse período, há um enfraquecimento do movimento estudantil, já bastante desarticulado em função das perseguições políticas da década anterior. Em contraposição, começa a ganhar evidência uma gama diversificada de figuras juvenis. O cenário juvenil se amplia, surgem manifestações com pautas das mais diversas, organizadas por jovens de diferentes origens sociais.

Outra relação importante é a estabelecida entre a juventude e o lazer. O lazer abre espaço para o desenvolvimento das relações de sociabilidade, permite estruturar as novas referências e as identidades coletivas e individuais. O lazer proporciona ao jovem manifestar suas vontades, desejos e planejar outro estilo de vida, apresentando-se como um dos elementos característicos da especificidade da condição juvenil.

A música está presente em boa parte dos momentos de descontração e lazer da juventude. A música é apropriada pela juventude de diversas formas. Através dela, os jovens se comunicam e se expressam, criam e recriam suas identidades.

A música está presente e acompanha quase todos os momentos de lazer: o tempo em que se fica sozinho em casa, o encontro com os

amigos, as festas e, principalmente, os bailes. Às vezes, a música também acompanha o tempo de trabalho, sempre que é possível, como em algumas lojas e em alguns serviços de apoio [...] (ABRAMO, 1994, p. 66).

De acordo com Abramo, os anos 80 são marcados por uma ligação estreita entre juventude e música: "a maior parte dos acontecimentos que põem em evidência a juventude dos anos 80 parece estar ligada à formação de *tribos* (bandos, estilos, subculturas, culturas) ligadas a determinados estilos musicais e modos espetaculares de aparecimento" (ABRAMO, 1994, p. 43).

No cenário internacional, na Inglaterra, entre 1976 e 1977, surgiu o fenômeno do *punk*, que aparece como uma subcultura juvenil com um modo de vestir diferente e chocante. O punk traz uma música ágil e nova, que retrata as experiências dos jovens de classes populares no seu dia a dia. "Uma música que faz sentido de novo para os jovens e suas experiências reais. O resultado é o retorno à estrutura básica do rock, um som seco, mais percussivo, sem solos, gritando mais que cantando" (ABRAMO, 1994, p. 14). Influenciados pelo punk inglês no Brasil nos anos 80, surgiram vários grupos punks em Brasília, São Paulo, Salvador, Porto Alegre e Rio de Janeiro, fazendo músicas que retratavam a condição juvenil urbana num país em crise e sem perspectiva.

O Brasil dos anos 80 assistiu ao crescimento da *soul music*. Houve uma importação da música e da dança de origem negra dos Estados Unidos. Esse estilo musical foi incorporado pelos jovens negros dos grandes centros brasileiros, em especial de São Paulo e do Rio de Janeiro. Um dos principais representantes da *soul music* norte-americana incorporado pela juventude brasileira no início dos anos 70, foi o *funk*. O funk foi ressignificado pelos jovens suburbanos brasileiros. Os primeiros bailes funk foram realizados no Canecão, zona sul do Rio de Janeiro, aos domingos no início dos anos 70. Logo, o *Baile da Pesada*, como era chamado o Baile funk realizado no Canecão, foi transferido para os clubes do subúrbio. De acordo com Vianna (1988), o baile funk no Rio nos anos 80, no final de semana, atingia um público aproximado de 1 milhão de pessoas, somados todos os eventos. É importante ressaltar que esses jovens eram oriundos das classes populares e a maioria era de negros.

A questão raça/etnia é uma temática de grande espaço no *soul*, no punk e no funk. Segundo Vianna (1988), esses estilos musicais enaltecem o orgulho negro e abordam questões como o racismo. Embora sejam estilos juvenis, não podem ser

identificados como estudantis. No Brasil dos anos 80, há uma heterogeneidade quanto aos estilos musicais, assim como uma grande diversificação de estilos musicais juvenis, que divide o público jovem brasileiro.

Outra importante modificação vivenciada pela juventude dos anos 70 e 80 foi a do meio universitário. O movimento estudantil que nos anos 60 era personagem principal nas lutas sociais foi pouco a pouco, no final dos anos 70 e principalmente nos anos 80, perdendo seu prestígio diante dos demais setores sociais, assim como seu papel de modelo para os próprios universitários, isto é, perdeu seu status de expressão da juventude como um todo.

Nas décadas de 60 e 70, principalmente a partir do AI-5, a universidade se colocou como o principal espaço de debate, crítica e manifestação contra a ditadura militar. Era a partir da universidade que se produzia uma arte "engajada" que denunciava e propunha alternativas ao regime militar através de filmes, músicas, shows, palestras entre outros eventos que não poderiam ser produzidos em outros lugares em virtude do acirramento da censura. Os universitários e os demais setores da sociedade que se manifestavam contrários à ditadura buscavam a produção de uma cultura alternativa, que se desvinculasse do regime político e da indústria cultural de massa que lhe dava sustentação.

Os universitários rejeitavam a produção da indústria cultural pós 64 e encontravam na universidade uma produção cultural alternativa³¹. No entanto, com o processo de "abertura política", há uma reconfiguração no cenário brasileiro com a entrada de personagens sociais, como a consolidação da sociedade civil e a criação de novos espaços de atuação cultural e política. Há uma alteração no papel da universidade e do movimento estudantil. A universidade deixa de ser vista como o ponto central da crítica e da oposição.

De acordo com Abramo, com a mudança no papel da universidade:

perde-se também o sentido de uma intervenção 'iluminista', em que o intelectual, o profissional universitário, desempenharia a função de

³¹ É importante ressaltar a produção de cultura por meios alternativos, como os discos de músicos independentes que circulavam no meio juvenil estudantil ao final da década de 1970 e durante a década de 1980, com grupos como Rumo, Língua de Trapo, Arrigo Barnabé, Premeditando o Breque e Tarancón, entre outros, que tiveram uma carreira de apresentações e vendagem de discos totalmente à margem da mídia.

esclarecimento e de promoção da modernização; o debate político que se abre no período vem acompanhado de uma profunda crise de modelos de sociedade e de intervenção política (ABRAMO, 1994, p. 77).

Com o deslocamento do papel do movimento estudantil e da universidade, os universitários procuraram novos lugares de vivência e participação, que, em geral, se concentraram ao redor das atividades de produção cultural. "Nos anos 80, parte da presença juvenil passa do movimento estudantil para o mundo da produção e do consumo cultural: música, cinema, vídeo, artes plásticas" (ABRAMO, 1994, p. 79).

A mudança na conjuntura social brasileira na década de 1980 promoveu também uma mudança no papel dos universitários, assim como uma transformação do gosto musical dos mesmos. O estilo de vida e, com isso, a visão de mundo dos universitários foram alterados. Conseqüentemente, o gosto musical que é a expressão desse estilo de vida também sofreu transformações.

3.1 O Perfil do Universitário de Juiz de Fora

Esta pesquisa se propôs a investigar a transformação do gosto musical do jovem universitário e busca elucidar não só as preferências musicais desses jovens como o que orienta essas preferências. Bourdieu (2013) nos ensina que as escolhas não são aleatórias e sim orientadas de acordo com determinadas variáveis sociais, culturais e econômicas. Este capítulo tenta trazer à luz as escolhas musicais dos universitários contemporâneos, demonstrando que não há, nesse momento e ao contrário do passado, um padrão de gosto rígido em que se possa organizá-los, mas sim um ecletismo. Além disso, pretende-se também demonstrar algumas das variáveis que orientam as escolhas desses universitários.

Embora esta pesquisa tenha sido realizada por meio de questionário, preocupou-se em aplicá-los individualmente para que as respostas não sofressem interferências ou possíveis manipulações. Em relação à quantidade dos questionários aplicados, consideramos 50 em cada universidade estudada, um número grande o suficiente para demonstrar uma variância em termos de gosto e perfil.

A música é um meio pelo qual a juventude se expressa, dá voz aos seus anseios, cria e recria identidades, nos permitindo entender as mudanças geracionais e as "culturas juvenis". O "bom gosto" musical, considerado os gêneros de "vanguarda" no Brasil, sempre, de alguma forma, esteve associado à juventude. Contudo, ao longo desta pesquisa, foi possível perceber uma mudança no gosto dessa juventude universitária, um gosto cada vez mais heterogêneo. É essa transformação que iremos explicitar ao longo deste capítulo.

Assim, veremos que falar no gosto do jovem universitário como algo homogêneo é generalizar, o que nesse caso é um erro. As possibilidades são múltiplas: o jovem que gosta de Sertanejo Universitário é o mesmo que, sem problema algum, frequenta shows de MPB. As barreiras que existiam nos anos 1950, 1960 e 1970, segundo as quais quem gostava de MPB não escutaria e nem frequentaria shows da Jovem Guarda, foram desfeitas. Não existe, na amostra estudada, contradição em gostar de vários ritmos. O gosto do universitário se tornou eclético. Essa homogeneidade não foi encontrada nem mesmo em uma cidade de porte médio como Juiz de Fora, inviabilizando a possibilidade de se reproduzir um "perfil" nacional como se acreditava existir até então.

Nossos esforços, neste capítulo, serão para demonstrar as variáveis que influenciaram a formação e a transformação do gosto desses universitários. Objetivou-se traçar um perfil dessa geração de universitários e fazer um contraponto com a geração dos anos 60 e 70 para verificar as possíveis semelhanças entre elas.

Foram aplicados cinquenta questionários em cada uma das três universidades de Juiz de Fora: universidade privada B, universidade privada A e universidade pública X³². Essas três universidades foram escolhidas por possuírem uma quantidade significativa de cursos e um público diversificado, atendendo alunos de Juiz de Fora e de outras cidades da região, mas também de outros estados. Ao começar a pesquisa, foi possível perceber que as diferenças entre elas eram maiores do que se podia imaginar. De início, acreditava-se que a diferença primordial entre a universidade privada A e a privada B era só o preço da mensalidade, ou seja, supunha-se que quem estudava na privada A tinha uma situação financeira mais confortável. Não se tratava de uma visão totalmente errada, mas a diferença não se restringia a isso. No entanto, sem dúvida, o

³² Mais uma vez, ressaltamos que os nomes das universidades entrevistadas foram modificados para manter o anonimato da instituição e preservar os estudantes.

juízo mais equivocado foi acerca dos alunos da universidade pública X, tomando por base a minha experiência enquanto aluna de uma universidade federal entre 2007-2010 (a UFRRJ). Acreditávamos que as hierarquias entre os estudantes eram mais "frouxas", o que não se aplica a universidade pública X.

Antes de entrar nos resultados dos questionários, faremos uma breve explicação do contato realizado com os alunos dessas três universidades. Tal explicação parece importante para chegar aos resultados atingidos. A primeira universidade na qual os questionários foram aplicados foi a privada B. Nessa universidade, a inserção como pesquisadora entre os alunos se deu sem qualquer tipo de problemas. Abordava os alunos como estudante de mestrado do Programa de Pós-Graduação de Ciências Sociais da UFJF e, depois da apresentação devidamente feita, pedia para responderem um questionário para minha dissertação de mestrado. Geralmente, concordavam quase sem fazerem perguntas sobre o que eu iria fazer com aquele material. Na verdade, notamos, em diversos alunos, uma satisfação em contribuir com uma pesquisa de mestrado. Ouvia, algumas vezes, alguns alunos admirados por acreditarem que eu era muito nova e já estava fazendo mestrado. Havia também uma curiosidade para saber como eu havia ingressado no mestrado e se o acesso era muito difícil. Um mestrando parecia despertar-lhes admiração, já que para os alunos dessa universidade não é o caminho mais comum sair da graduação para o mestrado. Geralmente, esses estudantes vão direto para o mercado de trabalho (se já não estão nele), e a pós-graduação *lato sensu* é o caminho mais provável dos poucos que desejam uma especialização.

Outra coisa que chamou bastante a atenção entre os alunos da universidade privada B é o fato de eles serem bem diretos em suas respostas e não se importarem com o que outras pessoas iriam pensar. Para exemplificar tal situação, em uma das perguntas do questionário, perguntamos quais os gêneros musicais eles mais gostam. Várias opções eram apresentadas, dentre elas blues e jazz. Um rapaz, na hora em que esses dois gêneros foram mencionados, riu e disse sem titubear: “- Isso é chato demais. Eu gosto de um pagodinho!”. Tinha sua própria opinião, não se importava com que pensariam sobre ele. Esse relato foi bem interessante, pois, diferente de outras situações, esse aluno não tentou criar uma imagem intelectualizada, não se preocupou em tentar se encaixar em algum modelo, mostrar que apreciava os gêneros ditos de "bom gosto".

A estadia entre os alunos da universidade privada B foi breve, muito em virtude da facilidade de conseguir rapidamente voluntários para responder aos questionários.

Como a universidade tem aula nos três turnos (manhã, tarde e noite), buscou-se cada dia realizar a pesquisa em um turno diferente, pois assim conseguiríamos um público bem diversificado quanto ao curso, à idade e ao estilo. Só a partir dessas informações, pode-se traçar um perfil geral desses universitários.

Encerrada as atividades na universidade privada B, a pesquisa na universidade privada A foi iniciada. Como a universidade privada A conta com duas unidades, uma no centro e outra no bairro Y, resolvemos aplicar metade dos questionários em cada unidade. A primeira unidade pesquisada foi a do centro. Como na universidade privada B, não tivemos dificuldades de nos inserir entre os alunos; no entanto, houve um obstáculo: os cursos não contam com o mesmo horário de intervalo da outra instituição, além de não ter um centro de vivência, o que deixa os alunos muito dispersos.

Essa dispersão dos alunos atrapalhou um pouco a pesquisa, pois os alunos não alimentam o costume de chegarem alguns minutos antes das aulas, nem de permanecerem alguns minutos após o término das mesmas, o que dificulta um pouco a abordagem, demandando mais tempo para a pesquisa. Além disso, suas possibilidades de sociabilidade no ambiente da universidade também são prejudicadas. Como os questionários foram aplicados individualmente, houve um pequeno problema quanto ao tempo, pois, quando se aplicava o questionário a quatro ou cinco pessoas, o restante da faculdade já tinha ido embora, por isso, nessa unidade, tivemos que voltar várias vezes até atingir os 25 questionários. Quanto aos alunos, foram bastante prestativos na aplicação dos questionários. Embora solícitos, faziam algumas perguntas sobre a pesquisa como: Qual o objetivo da pesquisa e se seu nome iria aparecer no trabalho de dissertação. Embora tivessem uma preocupação com o que seria feito com suas informações, em nenhum momento, se recusaram a colaborar, respondiam tudo o que lhes era perguntado.

Depois de terminada a pesquisa com os universitários da unidade do centro, partimos para a unidade do bairro Y, onde o trabalho foi mais fácil, em virtude da melhor organização e disposição dessa unidade. No bairro Y, os intervalos de todos os cursos são no mesmo horário, além de os alunos se reunirem em uma lanchonete no prédio de artes, o que facilitou a aplicação dos questionários. Outro fator que dinamizou a pesquisa nessa unidade foi o fato dos universitários chegarem cedo para aulas. Talvez isso ocorra devido ao fato de o bairro ser mais afastado, não contando com condução o tempo todo.

Quanto ao trabalho com os universitários da universidade privada A do bairro Y, foi bem proveitoso, pois eles, no geral, se interessaram pela pesquisa, principalmente os alunos de artes, e se mostraram dispostos a colaborar, respondendo o que lhes era indagado. Assim como os alunos do centro, antes de responderem os questionários, faziam algumas perguntas sobre a pesquisa e perguntavam sobre os objetivos das perguntas, indagações perfeitamente compreensíveis. Percebemos, no entanto, certo receio de alguns alunos em falarem abertamente de seus gostos musicais na frente de seus colegas, mas nada que não pudesse ser contornado.

Por último, os questionários foram aplicados na universidade pública X. Como a universidade pública X é a maior universidade da cidade de Juiz de Fora em espaço físico, mas principalmente em número de alunos, acreditava-se inicialmente que os cinquenta questionários seriam aplicados em pouco tempo, contudo, não foi o que ocorreu. Em determinados cursos, houve problemas na aproximação com os estudantes. Muitos alunos não quiseram responder o questionário, ao passo que outros aceitaram responder, mas nitidamente tentavam nos manipular, com o intuito de saber o que era esperado como resposta ou então criando identidades e um aparente refinamento musical que perguntas simples feitas conseguiam captar. Uma entrevistada do curso de artes disse adorar “uma MPB mais sofisticada” e, logo em seguida, lhe foi perguntado qual era sua cantora de MPB predileta. A resposta não poderia ser mais surpreendente: Ivete Sangalo³³.

Alguns problemas foram detectados no decorrer da pesquisa, como a insistência de uma afirmação de um lugar de prestígio de um "bom gosto" musical. Contudo, não se pode generalizar. Nem todos os universitários adotaram esse tipo de postura. Muitos responderam o questionário sem maiores problemas. Outra dificuldade que encontrei na aplicação dos questionários na universidade pública X foi o receio do julgamento dos colegas: muitos alunos preferiram responder longe de seus amigos com receio do que eles iriam achar se escutassem determinadas preferências suas. Quando uma participante de ciências sociais disse que de todos os gêneros musicais o que mais gostava era o pagode, imediatamente seus colegas que estavam próximos se viraram e

³³ Ivete Sangalo é uma cantora e compositora baiana, que ficou conhecida nacionalmente na década de 1990 por integrar a Banda Eva, banda de Axé, onde permaneceu de 1993 à 1998. Após sua saída da banda Eva, partiu para carreira solo. Embora tenha incorporado outros gêneros musicais no seu repertório, o Axé continuou a ser o principal deles.

disseram que não acreditavam que ela tinha tanto mau gosto. Depois dessa situação, foi possível perceber que a melhor estratégia era aplicar o questionário para os alunos longe dos colegas, pois havia o risco de responderem o que agradava aos amigos e não a si mesmos.

Outro episódio ocorrido na universidade pública X foi no curso de artes, quando abordamos uma turma de quatro colegas conversando. Após explicar brevemente a pesquisa, perguntamos se eles poderiam responder ao questionário e concordaram em responder. Quando lhes foi dito que o mesmo questionário havia sido aplicado na universidade privada B e na universidade privada A, surgiu a seguinte pergunta: “-Que tipo de música aquele ‘povinho’ da universidade privada B gosta?” Contudo, foram os estudantes de direito que apresentaram a maior resistência. Grande parte dos alunos se recusou a responder o questionário, sempre dizendo que tinham muito o quê fazer. Ao final da pesquisa, pouquíssimas entrevistas foram concedidas pelos alunos desse curso.

Apesar de algumas dificuldades em aplicar os questionários aos alunos da universidade pública X e de algumas situações embaraçosas, o saldo da pesquisa foi positivo. Os obstáculos com os alunos foram superados, e o total de 50 questionários foram aplicados em cada universidade. Tudo o que aconteceu nos ajudou na hora de analisar os resultados da pesquisa. Percebeu-se que o que estava em jogo ia muito além de uma simples escolha musical, eram disputas simbólicas por status, prestígio, eram batalhas silenciosas para manter ou construir hierarquias, separar o que era de "bom" e de "mau" gosto.

Optou-se por analisar separadamente os alunos de cada universidade. Primeiramente, os da universidade privada B, depois os alunos da universidade privada A e, por último, os da universidade pública X. Depois que realizarmos o perfil do gosto musical dos alunos de cada universidade, poderemos agrupá-los em uma categoria maior "jovens universitários de Juiz de Fora". Escolheu-se trabalhar dessa maneira por acreditar que partir direto para analisar os alunos enquanto universitários de Juiz de Fora, sem levar em consideração a instituição que frequenta pode omitir ou camuflar alguma variável que ajudou a orientar a escolha desse jovem, ou seja, algo que influenciou no seu gosto musical, seja voluntária ou involuntariamente.

3.2 Universidade Privada B

A universidade privada B é uma instituição de ensino superior particular, fundada no bairro de Rio Comprido na cidade do Rio de Janeiro (RJ) em 1970 como faculdade de direito. A instituição conta com 70 *campi*, cerca de 330 mil alunos em 20 estados e no Distrito Federal. A partir da década de 1980, começou a investir na abertura de novos cursos na área de ciências humanas. A universidade privada B conta com cursos de pós-graduação *lato-sensu* em Juiz de Fora. O público da universidade privada B é bem diversificado, com uma forte presença de alunos provenientes dos setores mais populares, pois, além de contar com o convênio com o governo federal através do Prouni e do Fies, oferece cursos a preços mais populares.

Como já foi afirmado ao longo desta dissertação, o gosto musical desses universitários se mostrou bem "ecclético". Em certa medida, era mais fácil tentar contabilizar o que esses jovens não gostavam em termos de gêneros musicais do que o que eles apreciavam. As fronteiras se mostraram bem fluidas. O mesmo jovem que gostava de música eletrônica também demonstrava o mesmo interesse por Reggae e Samba. Por vezes, quando era pedido, através dos questionários, para esses jovens apontarem o gênero musical com o qual mais se identificavam, alguns encontravam dificuldades para sinalizar seu gênero predileto. Inúmeras vezes perguntavam se não podiam escrever mais de um, pois, segundo eles, gostavam de vários igualmente.

De acordo com Augusto de Campos e José Ramos Tinhorão no Brasil, no final dos anos 1950 aos anos 1970, o gosto do jovem universitário era algo bem rígido, muito associado ao refinamento, ao "bom gosto". As fronteiras eram bem demarcadas, imagem bem diferente da encontrada na universidade privada B, onde os alunos escutam sertanejo universitário, reggae, pop rock, indie, música eletrônica, gospel, pagode, funk, MPB, hip hop e samba. Contudo, mesmo diante de uma grande diversidade de gêneros musicais, a grande preferência entre os alunos da universidade privada B é o Sertanejo Universitário. O gênero foi citado por 26% dos estudantes entrevistados como seu tipo de música favorita. A confirmação da predileção por tal estilo musical se verificou nos questionários pelo bom número de universitários que apontaram duplas sertanejas como seus cantores preferidos. Dentre eles, a dupla Jorge e Matheus merece destaque, pois, dos participantes que citaram o sertanejo universitário

como gênero de preferência, mais da metade apontaram a dupla como seus cantores prediletos.

Tabela 2: Porcentagem dos gêneros musicais que os estudantes da universidade privada B mais gostam.

Gênero musical que mais gosta	Universidade Privada B %
Sertanejo Universitário	26
Punk	0
Rock	8
MPB	8
hip hop (rap)	4
Eletrônica	6
Pagode	18
Pop Rock	6
Gospel	10
Blues	0
Axé	0
Samba	4
Funk	6
Reggae	2
Indie	2
Country	0
Instrumental	0
Total	100

De acordo com os questionários aplicados, os jovens universitários da universidade privada B tem um gosto musical eclético em virtude da quantidade de gêneros apontados pelos estudantes. É importante ressaltar que a maioria dos universitários possui a identificação com o Sertanejo Universitário; no entanto, se levarmos em conta a segunda (pagode) e a terceira (gospel) opções, percebe-se que esse gosto não é tão eclético, mas se identifica bastante com o gosto das classes populares. Segundo Bourdieu(2013), as escolhas por trás do gosto sofrem influências, quer do meio social, quer dos meios cultural e econômico. O questionário nos forneceu outras informações que nos ajudaram a formar o perfil desses universitários e a tentar compreender que tipo de variável influenciou na conformação do gosto musical destes jovens.

Quanto aos motivos que levaram esses universitários a se identificarem com seu gênero predileto, são os mais diversos: uns se identificam com a parte instrumental da

música, outros com as letras, com a batida dançante da música, com suas referências familiares, com a sensação de relaxamento, entre outros motivos. O estudante J explica sua identificação com o pagode da seguinte forma: “- Me identifico com o pagode, pois, desde pequeno, fui criado dentro deste ritmo. Já participei de diversos grupos. Esse estilo musical mostra o que eu sou, alegre, divertido e criativo”. Já a estudante M prefere o sertanejo Universitário pela seguinte razão: “- Porque o sertanejo universitário é um gênero dançante e divertido, e eu gosto muito de dançar”. A estudante N prefere o samba: “- Porque me emociona, além de gostar muito da melodia, da batida, do batuque, na verdade de tudo”. O estudante O se identifica com o sertanejo: “- Por causa das letras. Gosto muito, me identifico com o que é cantado, fala da minha realidade de jovem”.

Os dados levantados a partir dos questionários nos informam que os principais "suportes de escuta" que os estudantes da universidade privada B utilizam para ouvir música são o celular e o computador: 48% utilizam o celular e 22% utilizam o computador. Outro dado importante é que, desses jovens, 94% não pagam para baixar música da internet. A disseminação e a popularização de tecnologias facilitaram o contato dos jovens com diferentes estilos musicais, já que esses estudantes podem entrar em contato com as mais recentes novidades do mundo da música, assim como com os clássicos, baixando da internet sem nenhum custo e utilizando o celular como meio para escutar tais músicas nos mais diversos ambientes.

Dentre os universitários da universidade privada B, 60% vieram do ensino público, ou seja, mais da metade dos alunos cursou todo o seu segundo grau em escolas públicas, estaduais ou municipais, e somente 2% em escola federal e 38% em escolas particulares.

Tabela 3: Instituições onde os universitários da universidade privada B cursaram o segundo grau.

Instituição onde cursou o 2º grau	Universidade Privada B %
pública municipal/estadual	60
pública federal	2
privada	38
Total	100

Dentre os alunos da universidade privada B, 30% dos pais só tem o primeiro grau completo. A quantidade de pais com grau superior é de 26%. O quadro se altera

um pouco para as mães, uma vez que a maioria delas tem o segundo grau completo (cerca de 36%). Em contraposição, só 16% conseguiram concluir o terceiro grau. Quanto ao estado civil desses jovens, 92% dos alunos são solteiros, não tem filhos e ainda moram com os pais ou familiares. Somente 4% são casados e tem filhos.

Em relação à faixa etária dos alunos da universidade privada B, cerca de 36% dos alunos tem entre 21 e 23 anos. Dentre as três universidades selecionadas (universidade privada A, universidade privada B e universidade pública X), a universidade privada B apresenta um maior número de estudantes acima de 26 anos (cerca de 24%), ou seja, idade um pouco superior ao esperado de um universitário em graduação, revelando descompasso entre idade x série. Tanto a universidade privada A quanto a universidade pública X tem um percentual bem menor de alunos com essa faixa etária. A primeira com 10% e a segunda com 2%. Essa situação pode ser explicada pelo fato de muitos de seus alunos custearem integralmente seus estudos, só conseguindo ingressar na universidade após se inserir e, de certa forma, se estabilizar no mercado de trabalho. Outra situação que explica esse acesso um pouco tardio ao ensino superior é o fato de, nos últimos 10 anos, o governo federal, através de programas como o Fies³⁴ e o Prouni³⁵, ter expandido significativamente o acesso às faculdades particulares para pessoas que, até então, não poderiam custear essa despesa. Com a oportunidade do Fies e do Prouni, alunos que cursaram o segundo grau na rede pública e que não haviam conseguido entrar nas faculdades públicas e particulares e que já se encontravam no mercado de trabalho puderam ser inseridos nas faculdades privadas por meio desses programas, começando a faculdade um pouco mais velhos.

Tabela 4 - Média da idade dos universitários da universidade privada B.

Idade	Universidade Privada B %
menos de 18	0
18 à 20	18
21 à 23	36
24 à 26	22
mais de 26	24

³⁴ O Fundo de Financiamento Estudantil (Fies) é um programa do Ministério da Educação cujo objetivo é financiar a graduação de estudantes matriculados em instituições privadas. Podem ter acesso ao Fies os estudantes matriculados em faculdades que tenham avaliação positiva nos processos realizados pelo Ministério da Educação.

³⁵ O Programa Universidade para Todos (Prouni) é um programa do Ministério da Educação, criado pelo Governo Federal no ano de 2004, que concede bolsas de estudo integrais e parciais (50%) em instituições privadas de ensino superior, em cursos de graduação e sequenciais de formação específica, a estudantes brasileiros sem diploma de nível superior.

Total	100
--------------	------------

Segundo Bourdieu (2013), o gosto é produto da educação, da cultura. Se o gosto é produto da educação, a educação musical pode ajudar a direcionar, mesmo que inconscientemente, o gosto musical do jovem universitário. Por isso, considera-se importante verificar se esses jovens tocavam algum tipo de instrumento ou tiveram algum tipo de educação musical. De todos os alunos da universidade privada B entrevistados, só 12% tocam algum tipo de instrumento musical, ou seja, a maioria não tem nenhum tipo de conhecimento prático da parte instrumental da música.

As questões políticas e sociais sempre estiveram intimamente ligadas à vida dos universitários nos anos 1960 e 1970. Objetivou-se, assim, investigar se esse tipo de preocupação ainda permeia a vida desses estudantes. Buscou-se entender até que ponto as questões político-sociais fazem parte da pauta dos universitários. Política entendida não só no sentido de pertencimento a algum partido político e sim como participação em algum movimento reivindicatório, seja ele movimento estudantil, partido político, Organização não Governamental, sindicato, associação de moradores ou mesmo as manifestações de julho de 2013. Verificamos que a esmagadora maioria dos estudantes entrevistados não participava desses movimentos. A maior participação, embora numericamente muito pequena, foi nas manifestações de junho de 2013. Dentre os estudantes que responderam ao questionário da universidade privada B, 98% não participam de nenhum movimento estudantil, 96% não tem participação em partidos políticos, 92% não são ligados a Organizações não Governamentais, 100% dos estudantes não tem envolvimento com sindicatos, 96% não participam de associação de moradores e 14% dos estudantes participaram das manifestações de junho de 2013.

Tabela 5 - Porcentagem da participação dos universitários da universidade privada B, nas manifestações de junho de 2013.

Você participou das manifestações de junho de 2013?	Universidade Privada B %
Sim	14
Não	86
Total	100

As manifestações de junho de 2013 foram um conjunto de protestos populares em todo o país que, inicialmente, reivindicavam conter os aumentos nas tarifas dos

transportes públicos, aumento de R\$ 0,20 nas principais capitais do país. O movimento, centralizado na cidade de São Paulo, liderado pelo movimento Passe Livre³⁶, contava com o apoio de poucos milhares de adeptos e, aos pouco, foi ganhando visibilidade e adesão, principalmente diante da atitude truculenta da Polícia Militar do Estado de São Paulo para com os manifestantes. Não demorou muito e as manifestações se espalharam por todo o país e sua pauta foi sendo alterada: entraram questões como legalização do aborto, contra a homofobia, legalização da maconha, redução da maioridade penal, oposição ao governo, combate à corrupção, qualidade dos transportes públicos, apoio à volta dos militares, entre tantas outras reivindicações.

Entre os estudantes da universidade privada B pesquisados, apenas 14% participaram das manifestações de junho 2013. Buscou-se saber o que motivou esses jovens a participar de tais manifestações e encontramos respostas bem variadas como: “desejo de mudança no país” e “ampliação de direitos”. Vale salientar que o jovem que forneceu essa resposta não soube explicar que tipos de direitos queria ver ampliados no país. Outros responderam que participaram das manifestações para acompanhar o movimento e seus amigos, mas que não tinham nenhum tipo de reivindicação. Alguns estudantes apontaram que participaram por estarem insatisfeitos com a política no Brasil e com a corrupção que vem sendo praticada no governo. Respostas recorrentes foram melhorias na saúde, educação, transporte, condições de trabalho e saneamento. É importante ressaltar que não apontaram o que deveria ser mudado nesses setores, isto é, falaram de forma genérica. Por fim, um estudante da área de saúde explicou que participou das manifestações para se manifestar contra o ATO Médico, porém, não discriminou com quais os artigos do Ato Médico ele discorda, levando em consideração que o Ato Médico conta com oito artigos. Analisando o discurso dos estudantes, fica claro que não há uma bandeira comum entre eles, que a participação nas manifestações atendia mais suas questões pessoais do que uma questão comum aos universitários ou mesmo aos brasileiros como um todo.

³⁶ O Movimento Passe Livre (MPL) é um movimento que defende a adoção da tarifa zero para transporte coletivo, principalmente para os estudantes. O movimento foi fundado em uma plenária realizada em janeiro de 2005 no Fórum Social Mundial em Porto Alegre (RS), por grupos que defendiam a luta pelo passe livre estudantil em várias cidades do Brasil. É preciso lembrar que, em 1990, durante a gestão de Luiza Erundina na prefeitura de São Paulo, havia um projeto de lei municipal, encabeçado pelo vereador Eduardo Suplicy que propunha a total municipalização do transporte público e a tarifa zero.

Qual o perfil do universitário da universidade privada B? São jovens, provenientes, em sua maioria de escolas públicas, cuja maior parte dos pais só tem o primeiro grau completo e a maioria das mães o segundo grau completo. A maior parte dos estudantes é solteira, não tem filhos e moram com seus pais ou familiares. Esses jovens têm entre 21 e 23 anos e a maior parte não toca nenhum instrumento musical. Deve-se destacar que a educação musical formal é uma prática em desuso nos dias de hoje, embora haja diretrizes da educação que inclua o ensino de música nas escolas. Utilizam o celular como o principal "suporte de escuta" para ouvir música e não pagam para baixá-las da internet. É importante notar que, embora utilizem formas "alternativas" de escuta de música (celular e computador em vez de rádio), não se libertaram das teias midiáticas que promovem os gêneros com maior chances de vendagem. Todas essas variáveis sociais e culturais influenciaram na formação do gosto musical desses jovens universitários, embora tenham um gosto "ecclético", no qual uma mesma pessoa expressa apreço por diferentes gêneros musicais distintos como rock e Sertanejo Universitário, sem por isso se considerar contraditória. Contudo, os estudantes da universidade privada B manifestam preferência pelo Sertanejo Universitário. Esse estilo é o que melhor representa o estilo do universitário da universidade pública B.

O fenômeno do Sertanejo Universitário surgiu no Brasil no início dos anos 2000. O que parecia ser uma moda efêmera, logo se afirmou no cenário musical brasileiro. Esse estilo musical não é uma derivação ou evolução do gênero conhecido como sertanejo, que possui representantes ilustres na indústria fonográfica como Zezé di Camargo e Luciano, Chitãozinho e Xororó, Leonardo, Milionário e José Rico entre outros.

O ano de 2005 é considerado o marco zero do sertanejo universitário, ou seja, o ano de seu nascimento. A internet banda larga chegou no Brasil em 2005, alterando a maneira de fazer e ouvir música. Foi nesse ano que o Orkut (rede social de relacionamento) e Youtube começaram a ser utilizados no Brasil. Não é coincidência que os primeiros cds dos sertanejos Universitários tenham sido produzidos também no ano de 2005. Por isso esse ano é tido como ano de surgimento do Sertanejo Universitário. Contudo, esse novo ritmo só veio a alcançar o sucesso nacional no ano de 2008. Já em 2012 tal gênero alçou voos mais distantes, atingindo o sucesso internacional com a música "Ai se eu te pego", interpretada por Michel Teló.

O rótulo Sertanejo Universitário veio pelo tipo de ligação que esses artistas possuíam com a universidade. Muitos realmente frequentaram as universidades. Como é o caso da dupla Jorge e Matheus, ambos de Itumbiara (GO). Jorge estudava direito e Mateus agronomia. A dupla Maria Cecília e Rodolfo se conheceram também no meio acadêmico em Campo Grande (MS). Fernando da dupla Fernando e Sorocaba é da cidade de Sorocaba (SP) e cursou agronomia na Universidade Estadual de Londrina (UEL). A dupla João Carreiro e Capataz, de Cuiabá (MT), é formada, respectivamente, em administração e em direito. Já a dupla Munhoz e Mariano, ambos de Campo Grande (MS), também frequentaram os bancos acadêmicos. Munhoz estudou administração rural e Mariano, Zootecnia. A dupla João Bosco e Vinícius também passou pela universidade: João Bosco cursou odontologia e Vinícius fisioterapia, ambos são da cidade de Coxim (MS). Esses artistas, de fato, em sua maioria, são universitários, e é muito interessante notar que, com algumas exceções, cursaram cursos ligados ao mundo rural. Chama atenção o fato de a maioria desses sertanejos universitários serem provenientes dos estados de Mato Grosso e de Mato Grosso do Sul, estados onde o gênero sertanejo é muito forte, e a vida rural é valorizada, embora o rural apareça aqui apenas como estilo de vida, já que as canções fazem menções mesmo ao mundo urbano.

De acordo com Alonso (2013) o sertanejo universitário virou febre no Brasil a partir de 2007. A cada ano que passa o gênero vem ganhando cada vez mais fãs, e suas músicas são cada vez mais executadas nas rádios de todo o Brasil. De acordo com uma pesquisa realizada entre agosto de 2012 e agosto de 2013 pelo Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE), o gênero sertanejo universitário assumiu um lugar de destaque, uma posição privilegiada nos últimos cinco anos. Ultrapassou os gêneros antes campeões, a saber o pagode e a MPB. Segundo a empresa de pesquisa Crowley demonstrou, entre 2012 e 2013, a música sertaneja ocupou aproximadamente dois terços da programação das rádios, ocupando a primeira posição entre os gêneros musicais mais tocados (posição essa que era ocupada por muito tempo pelo pagode, seguido pela MPB e pelo Rock).

O termo universitário, tão contestado pela geração sertaneja dos anos 90, se analisado com cuidado, tem todo o sentido. Essa geração de artistas universitários teve pouco ou mesmo nenhum contato profissional com a geração da década de 90. Muitos destes artistas realmente frequentaram os bancos acadêmicos das universidades Brasil afora, enquanto outros começaram suas carreiras tocando para o público universitário.

Segundo Alonso (2013) a música sertaneja dos anos 90 não conseguiu penetrar nas universidades do Brasil, uma vez que era vista sempre como “brega”, “cafona” e “melodramática” pelos universitários de um modo geral. O sertanejo universitário rompeu essas barreiras e chegou às universidades. Diferente do sertanejo de antes, o universitário não tinha como temática central de suas letras o amor platônico e a "dor de cotovelo". Ao contrário, exaltava o amor correspondido, a farra, as festas, os carros e o "tô nem aí".

É nítida a transformação do gosto musical do universitário no Brasil. Se nos anos 60 e 70 a Bossa Nova e a MPB eram os gêneros musicais hegemônicos entre os universitários, os anos 2000 apontam para uma transformação do gosto, onde o sertanejo universitário se torna o ritmo forte entre os universitários de Juiz de Fora³⁷. Parte dessa transformação pode ser explicada pela mudança geracional, mas, para além da renovação geracional, a penetração de novas classes sociais nas universidades pode, em parte, explicar a alteração no padrão do gosto musical do universitário. O gosto pelo sertanejo universitário entre os universitários do Brasil e, especialmente, de Juiz de Fora, só pode ser entendido através do rompimento da associação entre o gosto universitário a um gosto de elite. Essa associação, tão visivelmente presente nos anos 60 e 70, não se verifica nos dias de hoje.

3.3 Universidade Privada A

A universidade privada A foi fundada em 1972 na cidade de Juiz de Fora (MG). É dividida em dois *campi*, um do centro e outro do bairro Y, e concentra diversos cursos na área de saúde, de humanas e de exatas. Conta, ainda, com cursos de pós-graduação *lato* e *stricto sensu*. É uma instituição religiosa católica que mantém um tradicional curso de teologia. Dentre as universidades privadas de Juiz de Fora, se destaca pela reputação de qualidade de ensino e pelos preços das mensalidades um pouco superiores às demais. Em virtude disso, não há uma inserção massiva, como na universidade

³⁷ Mesmo tendo consciência que o fenômeno Sertanejo não está restrito a Minas Gerais e muito menos a Juiz de Fora, é importante não fazer generalizações, pois mesmo sendo um fenômeno no Brasil inteiro esse gênero não penetrou da mesma forma em todas as universidades. Afirmo isso por minha experiência pessoal enquanto aula da UFRRJ no período de 2007 ao final de 2010, onde o funk tinha uma penetração muito superior entre os alunos do que o sertanejo universitário.

privada B, dos setores populares no seu quadro discente. Embora tenham alunos desses setores, eles não representam a maioria.

Quanto à questão do gosto musical do jovem universitário na universidade privada A, também não há um padrão de gosto. As preferências se misturam sem que isso seja visto como algo ruim. Os alunos não enxergam contradição em gostarem de diferentes gêneros musicais. O aluno que escuta hip hop é o mesmo que frequenta rodas de samba. Não há uma homogeneidade no tocante ao gosto musical desses universitários. Mesmo apresentando um gosto heterogêneo, o gênero eleito como predileto da maioria dos universitários que responderam ao questionário foi o Sertanejo Universitário. Dentre os estudantes que elegeram tal gênero como preferido, apontaram, em perguntas posteriores do questionário, a dupla sertaneja Jorge e Matheus como seus cantores preferidos, confirmando sua escolha. Embora o sertanejo universitário tenha sido apontado como o gênero de maior adesão na universidade privada B também, isso não significa que o gosto musical dos alunos das duas universidades seja o mesmo, pois, se o gênero mais escutados nas duas universidades é o sertanejo universitário, o segundo gênero de maior preferência diverge. Enquanto os alunos da universidade privada B preferem Pagode, os alunos da universidade privada A optaram pelo rock.

Tabela 6 - Porcentagem dos gêneros musicais que os estudantes da universidade privada A mais gostam.

Gênero musical que mais gosta.	Universidade Privada A %
Sertanejo Universitário	20
Punk	0
Rock	16
MPB	14
hip hop (rap)	6
Eletrônica	12
Pagode	4
Pop Rock	10
Gospel	4
Blues	0
Axé	2
Samba	2
Funk	0
Reggae	6
Indie	2

Country	2
Instrumental	0
Total	100

O gosto musical dos alunos da universidade privada A é um gosto "ecclético". É importante ressaltar também a grande adesão de parte desses estudantes a gêneros musicais como rock e MPB (gêneros mais tradicionais em termos de cultura juvenil), embora predomine o sertanejo universitário.

Os universitários da universidade privada A, assim como os da universidade privada B, identificam-se com seus gêneros musicais prediletos pelas mais variadas razões, como: dramas pessoais, identificação com o cotidiano, críticas sociais, pelo ritmo, entre outros. O estudante P se identifica com o Rap por: “_Retratar a realidade social de pobreza e opressão em que vivem as pessoas pobres”. A estudante Q se identifica com o sertanejo universitário: “-Gosto do sertanejo universitário porque fala sobre coisas do meu cotidiano de universitária, festa, namoro e curtidão”. O estudante R se identifica com o rock: “-Gosto do ritmo, da parte instrumental trabalhada e da letra”. O estudante S possui identificação com o Reggae: “-Gosto do reggae pela tranquilidade, pela ideologia que prega a paz e pelas críticas sociais que faz”.

Em relação ao "suporte de escuta" para ouvir música, verificamos que 29% desses estudantes utilizam o computador e 40%, o celular. A maioria desses jovens (cerca de 92%) não paga para baixar música da internet. A internet, o celular e o computador facilitaram o contato dos jovens com a música e possibilitaram o contato com os gêneros musicais mais diversos, nacionais e internacionais, embora eles acabem escolhendo os gêneros mais promovidos pela mídia.

Diferentemente dos alunos da universidade privada B, a maior parte dos universitários da universidade privada A, em torno de 60%, cursou o segundo grau em instituição privada, apenas 2% em instituição federal, enquanto 38% alunos estudaram em colégios municipais ou estaduais.

Tabela 7 - Instituições onde os universitários da universidade privada A cursaram o segundo grau.

Instituição onde cursou o 2º grau	Instituição onde cursou o 2º grau %
pública municipal/estadual	38
pública federal	2

privada	60
Total	100

De acordo com os questionários aplicados, verificamos que 32% dos pais dos alunos da universidade privada A possuem o terceiro grau completo. Essa realidade se confirma e se amplia no caso das mães. Por volta de 42% das mães dos estudantes da universidade privada A possuem nível superior completo.

Em relação ao estado civil dos alunos da universidade privada A, 92% são solteiros, 96% não têm filhos e 78% moram com os pais ou familiares. Cerca de 4% dos estudantes são casados ou têm companheiros, por volta de 4% tem filhos e 8% moram com o cônjuge, enquanto 14% moram sozinhos. Desses universitários, muitos moram sozinhos por serem provenientes de outras cidades e por estarem em Juiz de Fora para cursarem a faculdade.

No que refere à faixa etária dos estudantes da universidade privada A, 50% dos alunos têm entre 18 e 20 anos, o que indica que esses alunos saíram dos colégios e de cursinhos diretamente para os bancos universitários, não chegando a interromper os estudos ou a se inserir no mercado de trabalho. Somente um número pequeno (em torno de 10% dos estudantes da universidade privada A) se comparado aos universitários da universidade privada B, tem mais de 26 anos. Não que jovens de classes populares não façam parte do corpo discente da universidade privada A. Alguns estudantes têm a oportunidade de ingressar nessa instituição através do Prouni e do Fies. Contudo, como a maior parte das vagas da universidade privada A não é destinada a programas do governo federal (Prouni e Fies) e, como já mencionado anteriormente, o preço das mensalidades é um pouco elevado, as vagas, de modo geral, são ocupadas por estudantes financiados pelos pais, ou seja, por estudantes que ingressam na faculdade geralmente logo após o término da escola ou do pré-vestibular.

Tabela 8 - Média da idade dos universitários da universidade privada A.

Idade	Universidade Privada A %
menos de 18	2
18 à 20	50
21 à 23	26
24 à 26	12
mais de 26	10
Total	100

O questionário aborda a questão da educação musical, com o intuito de investigar se esses universitários sabem tocar algum tipo de instrumento, tentando também relacionar a educação e o gosto musical. Embora o número de estudantes que toquem algum instrumento musical seja maior entre os alunos da universidade privada A do que os da universidade privada B, esse número ainda é bem reduzido – só 22% desses estudantes sabem tocar um instrumento musical. É interessante ressaltar que dos 22% dos universitários que declararam tocar instrumentos musicais, 17% escolheram como gênero preferido o rock e a MPB, gêneros musicalmente mais elaborados.

Outro ponto importante analisado foi a participação em algum tipo de movimento político-social, seja ele, estudantil, partido político, ONG, sindicato, associação de moradores ou as manifestações de junho de 2013, por parte dos universitários da universidade privada A. A relação entre os universitários e a política nos anos 1960 e 1970 foram bem estreitas. De alguma forma, os universitários desse período se mostravam sempre participativos com as questões políticas e sociais que afetavam o país e se mobilizavam em prol dessas causas. Os jovens universitários da universidade privada A quase não participaram de nenhuma manifestação político-social. Dentre os estudantes da universidade privada A, 98% não participam de movimentos estudantis, 96% não fazem parte de partidos políticos, 98% não têm ligação com ONGs, não são filiados a sindicatos e não participam de associação de moradores. Contudo, um número representativo de estudantes, cerca de 40%, mesmo não sendo a maioria, participou das manifestações de junho de 2013. Vale ressaltar, portanto, que as manifestações de junho de 2013 foram o movimento político com a maior adesão dos estudantes da universidade privada A, já que cerca de 40% dos entrevistados dizem ter participado.

Tabela 9 - Porcentagem da participação dos universitários da universidade privada A nas manifestações de junho de 2013.

Você participou das manifestações de junho de 2013?	Universidade privada A %
Sim	40
Não	60
Total	100

Não fugindo à regra, os alunos da universidade privada A participaram das manifestações de junho de 2013 pelos motivos mais variados. Não foi possível encontrar unidade nas suas reivindicações. Muitos foram para as ruas reivindicar

melhorias na educação, na saúde, na segurança pública e nas condições de trabalho numa esfera local e nacional, no entanto, não expressaram que tipo de mudanças desejava para cada um desses setores. Outros saíram nas manifestações apenas para acompanhar os amigos e se "sentirem parte de um movimento maior". Um aluno afirmou que o que o motivou a participar das manifestações foi acreditar que elas eram apartidárias, mas não informou o que queria reivindicar. Segundo o estudante A: "-Fui manifestar contra a corrupção, pois a Dilma tá roubando demais". Uma resposta muito recorrente entre os alunos que responderam os questionários foi a de que participaram das manifestações para expressarem sua revolta e indignação com a corrupção no governo federal, que estava causando um enorme rombo nos cofres públicos.

Alguns estudantes participaram porque enxergavam nas manifestações uma forma de participar de um movimento social contestatório, se sentindo assim parte da história. Dentre as reivindicações das manifestações, podem-se destacar algumas opiniões. Estudante B: "-Particpei das manifestações, pois sou contra a PEC 37³⁸". Estudante C: "Fui para manifestação para entender o porquê das pessoas estarem se manifestando, vi que nem elas sabiam o motivo de estarem ali". Dois universitários afirmavam protestar nas manifestações contra a agressividade da polícia em geral e a truculência com o movimento Passe Livre. Estudante D: "-Fui para manifestação porque estava indignado com o preço da passagem. Muito caro para um transporte ruim". Apenas esse estudante dentre todos os que responderam ao questionário afirmou que se manifestava contra o aumento da passagem dos transportes públicos. O curioso é que era esse o motivo inicial das manifestações e apenas uma pessoa afirmou lutar por essa causa.

O perfil dos universitários da universidade privada A, revelado pelos questionários, nos sinaliza que esses estudantes são jovens que, em sua maioria, concluíram o ensino médio na rede privada de ensino, cujo número significativo de pais e mães possuem o ensino superior completo. Esses estudantes, em grande parte, são solteiros, não tem filhos, moram com os pais ou com seus familiares, tem entre 18 a 20 anos, não tocam instrumentos musicais, utilizam o celular como principal "suporte de escuta" para ouvir música, não pagam para baixá-las e não participam de movimentos político-sociais.

³⁸ A PEC 37 foi um projeto do legislativo que, se aprovado, incluiria um novo parágrafo ao Artigo 144 da Constituição. Tal projeto limitava as apurações de infrações penais a policiais federais e civis, excluindo o Ministério Público.

O conjunto desses fatores modela e direciona o gosto musical desses universitários, segundo o qual não há problemas em ser "ecclético", não há contradições em gostar de vários gêneros musicais ao mesmo tempo. Entre eles, o sertanejo universitário é o preferido da maioria, seguido pelo rock. Ressalta-se que o primeiro gênero musical é visto por críticos de música como Nelson Motta como música de "mau gosto", e o segundo, como música de "bom gosto".

3.4 Universidade Pública X

A universidade pública X foi criada em 1960 pelo presidente Juscelino Kubitschek na cidade de Juiz de Fora (MG) para servir de polo cultural e acadêmico do Sudeste de Minas Gerais. A criação da universidade pública X impulsionou a economia de Juiz de Fora ao trazer alunos de diversas cidades de Minas e de outros estados. A partir dos anos 1990, foram instaurados os cursos de Pós-Graduação *Stricto Sensu*.

Atualmente, a universidade conta com 16 unidades acadêmicas, 36 cursos de graduação, 26 cursos de mestrados acadêmicos, 3 de mestrado profissional e 9 cursos de doutorado, com cerca de 19.000 alunos. Quanto ao público da universidade pública X, pode-se dizer que é bem diversificado, contando com estudantes das mais variadas classes sociais, assim como de diferentes cidades e estados brasileiros.

Assim como os estudantes da universidade privada B e da universidade privada A, os universitários da universidade pública X também não possuem um gosto musical homogêneo. Suas preferências apontam para os gêneros mais variados como: rock, MPB, sertanejo universitário, pop rock, Indie, eletrônica, rap, pagode, entre outros. Esses universitários também apresentam um gosto musical "ecclético", no qual se é permitido gostar de vários gêneros ao mesmo tempo.

Tabela 10 - Porcentagem dos gêneros musicais que os estudantes da universidade pública X mais gostam.

Gênero musical que mais gosta	Universidade Pública X %
Sertanejo Universitário	16
Punk	2
Rock	30
MPB	16
Hip Hop (rap)	6

Eletrônica	2
Pagode	2
Pop Rock	10
Gospel	0
Blues	4
Axé	0
Samba	0
Funk	0
Reggae	4
Indie	6
Country	0
Instrumental	2
Total	100

A pesquisa demonstrou que um percentual dos universitários da universidade pública X, embora sinalizando para um gosto musical plural, faziam questão de se colocar como detentores de um "bom gosto" musical, de se diferenciar dos demais, ressaltando que, embora escutassem mais de um gênero musical, o que mais apreciavam era, sem dúvida, os gêneros com a parte instrumental mais elaborada, assim como letras poéticas e que discutam os problemas da sociedade atual. De acordo com o estudante F da universidade pública X: "-Eu até gosto de vários sons, estilos de música diferentes, mas o que eu prefiro mesmo, de verdade é a MPB e o rock, porque valorizam um bom instrumental, têm letras bem feitas que falam sobre os problemas atuais". Esse esforço de construção de uma identidade musical refinada não se aplica a todos os universitários da universidade pública X que responderam ao questionário, encontramos essa maior preocupação nos departamentos de artes e de ciências sociais.

Os departamentos de artes e de ciências sociais têm uma preocupação maior com a questão do bom gosto e do mau gosto por uma questão cultural. Esses departamentos têm maior acesso ao debate crítico a respeito de cultural popular e da indústria cultural por meio de seus cursos. Esses alunos entram em contato com autores que vão fazer referências a um mau gosto, a uma mercantilização presentes na cultura popular e na indústria cultural. Isso pode explicar a tentativa dos alunos desses departamentos em se distanciarem de um gosto musical popular, numa tentativa de afirmarem um capital cultural elevado e manterem seu status.

Nessa gama diversificada de gêneros musicais, o rock, a MPB e o sertanejo universitário se destacaram, respectivamente, como preferidos dos estudantes da

universidade pública X. O rock é o gênero musical que melhor representa o gosto musical desses universitários.

Os universitários da universidade pública X, assim, como os da universidade privada A e os da universidade privada B, se identificam com seus gêneros musicais favoritos pelos motivos mais diversos. O estudante W se identifica com o rock: “_- Gosto do rock por que tem diversas vertentes que têm características que me agradam, como solos longos, instrumental elaborado e bem tocado e letras inteligentes”. A estudante U se identifica com a MPB: “-Gosto da MPB porque é intimista, serena, e tem uma poética sem igual”. A estudante V gosta de Sertanejo Universitário: “-Gosto por causa da dança, por ser animado e por falar de coisas românticas”. O estudante X gosta de hip hop: “-Me identifico por ser motivado por lutas sociais e por cantar os verdadeiros problemas de certos indivíduos”. A estudante Z gosta de Blues: “-Gosto de blues pelas letras e pela influência dos meus pais”. Uma gama diversificada de motivos, portanto, causam a identificação desses jovens com seus estilos musicais prediletos.

Os estudantes da universidade pública X utilizam o computador e o celular como principal "suporte de escuta" para ouvirem música. 38% usam o celular e 32%, o computador. Assim como nas demais universidades pesquisadas, os universitários da universidade pública X não pagam para baixarem música da internet. Apenas 10% pagam pelas músicas baixadas. O celular, o computador e a internet ampliaram a relação dos estudantes com a música, propiciando um intenso contato com estilos musicais diversificados de maneira rápida e praticamente sem custo.

Assim como os alunos da universidade privada A, esses estudantes, em sua maioria, cursaram o segundo grau em escolas da rede privada de ensino – cerca de 48%. O número de alunos que concluíram o segundo grau em escolas federais gira em torno de 16%. Embora não seja um número alto, é significativo em comparação às outras duas universidades. Os demais alunos (por volta de 36%) cursaram o ensino médio em escolas públicas municipais ou estaduais. O percentual de estudantes da universidade pública X que cursaram o ensino médio em escolas da rede privada de ensino e em escolas federais nos mostra que as políticas de cota para estudantes do ensino público, para negros e para índios ainda não se refletiram num ingresso massivo desses estudantes na universidade pública, ao menos no que se refere a essa amostra.

Tabela 11 - Instituições onde os universitários da universidade pública X cursaram o segundo grau.

Instituição onde cursou o 2º grau	Universidade Pública X %
pública municipal/estadual	36
pública federal	16
privada	48
Total	100

De acordo com dados levantados através dos questionários, verificamos que a maior parte dos pais e das mães dos jovens universitários da universidade pública X possui o terceiro grau completo, chegando a se aproximar da casa dos 45% (um número elevado em um país como o Brasil onde até 15 anos atrás, de acordo com o censo do IBGE de 2000, somente 4,4% da população brasileira possuía diploma universitário).

Quanto aos estudantes da universidade pública X entrevistados, 90% são solteiros, 100% não têm filhos e 42% desses jovens moram com seus pais ou familiares, enquanto 36% moram sozinhos e 10%, com seus cônjuges. Esse elevado percentual de estudantes que moram sozinhos se dá em virtude desses jovens serem provenientes de outras cidades e virem para Juiz de Fora para cursarem o ensino superior.

Em relação à faixa etária dos estudantes da universidade pública X entrevistados, 58% têm entre 18 e 20 anos. A pouca idade desses jovens nos leva a inferir que, assim como na universidade privada A, esses alunos terminaram o ensino médio e os cursinhos pré-vestibulares e ingressaram imediatamente na universidade. O público da universidade pública X é, portanto, bem jovem. Dentre todos os alunos que responderam ao questionário, somente um tinha mais de 26 anos. Esse baixo percentual de estudantes acima dos 26 anos pode ser explicado ou pela alta concorrência pelas vagas, que daria maiores chances ao estudante que acabou de terminar o segundo grau, que teria um conhecimento mais recente da matéria necessária para o vestibular, ou pelo fato de muitos jovens trabalharem e, embora muitas universidades federais ofereçam cursos noturnos, as disciplinas optativas, as palestras e os estágios são disponibilizados em horários matutinos ou vespertinos, o que atrapalharia quem trabalha.

Tabela 12 - Média da idade dos universitários da universidade pública X.

Idade	Universidade Pública X %
menos de 18	0
18 a 20	58
21 a 23	30

24 a 26	10
mais de 26	2
Total	100

A prática de estudar música e tocar instrumentos musicais era muito mais recorrente entre os universitários dos 1960 e 1970 do que nos dias de hoje no Brasil. Mesmo na universidade pública X, o percentual de estudantes que sabe tocar algum instrumento musical ainda é baixo (cerca de 36% dos entrevistados), embora seja um percentual mais alto do que na universidade privada B e na universidade privada A. Dentre os universitários que declararam tocar algum instrumento musical, 16% deles tem como gênero musical predileto o rock, enquanto 11% optaram pela MPB e 5% pelo Blues, gêneros mais elaborados musicalmente que nos leva a pensar na relação entre educação musical e gosto musical elaborado. Talvez, a pouca atenção dada à parte instrumental da música e a preferência por gêneros com melodias menos elaboradas seja resultado dessa carência de uma educação musical presente entre os universitários de todas as universidades analisadas.

Os estudantes das universidades federais no Brasil tiveram uma tradição de participação política muito intensa. Nos anos 1980, faziam coro pela redemocratização do país, assim como pelo voto direto. No início dos anos 1990, mostraram-se bem articulados na campanha a favor do *impeachment* do então presidente Fernando Collor. Usaram diversas representações para se manifestarem como partidos políticos, sindicatos, entre outros. O questionário aplicado nos universitários da universidade pública X demonstra uma mudança de postura. Um número baixíssimo de estudantes participa de algum movimento estudantil, partido político, ONG, sindicato ou associação de moradores. Através do questionário aplicado, verificamos que 88% dos estudantes não participam de movimentos estudantis, 94% não têm ligação com partidos políticos, 92% não fazem parte de ONGs, 100% não têm vínculo com sindicatos e 98% não participam de associação de moradores. A falta de participação nessas esferas não se reproduz, pelo menos em números quantitativos, em relação às manifestações de junho de 2013, quando cerca de 56% dos alunos da universidade pública X participaram dos manifestos.

Tabela 13 - Porcentagem da participação dos universitários da universidade pública X nas manifestações de junho de 2013.

Você participou das manifestações de junho de 2013?	Universidade Pública X %
Sim	56
Não	44
Total	100

Os motivos mais variados levaram os jovens universitários da universidade pública X a participarem das manifestações de junho de 2013. Assim como ocorreu na universidade privada A e na universidade privada B, não existia uma pauta comum nas reivindicações desses estudantes. Um percentual considerável de alunos que responderam ao questionário na casa de 20% reivindicavam nas manifestações a ampliação e a melhoria de direitos como saúde, educação e trabalho, além do fim da corrupção na política brasileira. Esses jovens apostaram no protesto como viabilizador dessas mudanças, não explicitando, contudo, o tipo de melhoria que desejavam em cada um desses setores. Outro grupo de estudantes participou das manifestações para demonstrar sua insatisfação com o governo federal, acreditando que os protestos poderiam produzir mudanças no governo, as quais não foram citadas por esses jovens.

Vale destacar algumas exposições. O estudante H disse: "-Particpei das manifestações porque estava na moda, queria ver o movimento, mas, sinceramente, não estava reivindicando nada". Dessa forma, tem-se que alguns estudantes participaram do movimento mais por curiosidade, ou seja, não tinham reivindicações específicas. Os questionários nos mostram que os motivos que levaram alguns universitários a participar de tais manifestações era a crença que estavam fazendo parte de um movimento popular ancorado em bandeiras ideológicas de esquerda. É necessário salientar que não conseguiram explicar que tipos de bandeiras ideológicas de esquerda acreditavam que o movimento representava. As questões de gênero também fizeram parte das reivindicações de uma parcela dos universitários da universidade pública X que protestaram contra a criminalização do aborto, a favor dos direitos das mulheres e dos homossexuais. De acordo com a estudante M: "-Fui para rua me manifestar contra a criminalização do aborto, pedir mais direitos e proteção para as mulheres e homossexuais". Protestaram também contra a truculência da polícia com os manifestantes e com as pessoas de um modo geral. Embora citado por um único universitário, o Passe Livre aparece como motivação para as manifestações. Segundo

esse estudante: "-Acredito que a passagem está muito cara e quero que ela baixe, por isso, fui à manifestação". Por fim, uma estudante disse que foi para as manifestações não para protestar contra algo específico e sim para fotografar aquele momento histórico de mobilização popular em Juiz de Fora.

Qual é o perfil do universitário da universidade pública X? Os questionários nos apontam para jovens que, em sua maioria, concluíram o segundo grau em escolas particulares. Além disso, pode-se dizer que a maior parte de seus pais e suas mães possui o ensino superior completo. Esses jovens, de um modo geral, são solteiros, sem filhos e residem com os pais e familiares, embora haja um percentual significativo desses estudantes que mora sozinho, pois são provenientes de outras cidades. Em relação à faixa etária, são muito jovens (a maioria deles tem entre 18 e 20 anos), o que nos levou a inferir que ao concluírem o ensino médio já ingressaram na faculdade sem chegar a entrar no mercado de trabalho. O número de estudantes que sabem tocar algum instrumento musical é bem reduzido (cerca de 36%). Um número superior ao da universidade privada B e universidade privada A, mas nem por isso um número elevado. São poucos os alunos que tiveram algum tipo de educação musical formal nas três faculdades pesquisadas. O principal "suporte de escuta" que utilizam para escutarem música é o celular seguido pelo computador. A maioria desses estudantes não paga para baixar essas músicas da internet.

No que diz respeito à participação em movimentos de cunho político-sociais dos universitários da universidade pública X, não se verifica um envolvimento em termos mais consistentes e com regularidade, mas, entre as universidades estudadas, foi onde se verificou maior percentual de participação. Essa falta de envolvimento nas questões político-sociais verificada na universidade pública X não pode ser generalizada para as demais, já que nosso trabalho abarca somente os universitários dessa cidade numa amostra não representativa, mas que demonstra uma variância em termos de gosto e perfil. É importante salientar que, embora boa parte dos estudantes da universidade pública X tenha participado das manifestações, não existia uma reivindicação que fosse comum aos "universitários da universidade X", as motivações que levaram esses jovens a se manifestarem eram as mais diversificadas possíveis³⁹.

³⁹ Realizamos a pesquisa com os universitários na universidade pública X em novembro de 2014. Nesse momento, não havia um movimento organizado dos estudantes, situação essa que se modificou em maio e junho de 2015. Em virtude da intensa mobilização estudantil, os estudantes chegaram a ocupar a reitoria

O gosto é modelado por escolhas que, à primeira vista, podem parecer individuais, mas que, sob um olhar mais atento, nos revela que são orientadas de forma consciente ou não pelo estilo de vida. O estilo de vida é a expressão de uma visão de mundo, que não é imparcial. É, na verdade, a manifestação de uma normatividade que serve de alicerce para classificar, sendo regulado por distinções. O conjunto desses fatores: idade, formação, aptidão musical, histórico familiar e participação política dos universitários da universidade pública X conformaram e modelaram seus gostos musicais, tendo, no rock, o gênero predileto desses jovens, seguidos pela MPB e pelo sertanejo universitário. Assim como nas demais faculdades pesquisadas, o gosto do jovem universitário da universidade pública X é eclético, comporta vários gêneros diferentes, mas demonstra uma diferenciação ao elencar o rock, um gênero considerado senão de "bom gosto", ao menos mais identificado com a cultura juvenil globalizada, como o preferido desses universitários. Há uma necessidade por parte desses universitários de se diferenciarem dos demais, de se afirmarem como detentores de um gosto elaborado, assim como uma posição privilegiada entre os demais universitários.

Se a Bossa Nova nos anos 60 e a MPB nos anos 70 serviram muitas vezes como porta-vozes da juventude universitária, o Rock Nacional assumiu esse papel nos anos 80. O rock nacional dos anos 80, de acordo com o Jornalista Arthur Dapieve, estava mais próximo da realidade urbana brasileira, deixando um pouco de lado a ingenuidade brega do rock dos anos 60.

Inicialmente, o rock nacional dos anos 80 não foi visto com bons olhos pela juventude universitária. O Brasil vivia um momento de crise instaurada pela ditadura militar, no qual todas as liberdades eram cerceadas. Essa juventude acreditava que quem não estava engajado na busca pelas "raízes brasileiras" estava alienado. Dessa forma, o rock era visto por esses jovens como uma música alienada.

Contudo, no começo dos anos 80, o rock nacional começou a romper barreiras, se fixou e conquistou um espaço antes inimaginado no cenário musical brasileiro. A consolidação do rock nacional coincidiu com um momento histórico brasileiro de

por 16 dias. A principal reivindicação desses universitários era que todos os estudantes com perfil socioeconômico sejam apoiados, independente do orçamento da universidade. Reivindicavam também o desarmamento da segurança no *campus* e a entrada da Polícia Militar na universidade apenas em casos extremos. Pediam pelo reconhecimento do uso do nome social na universidade e pela confecção de um documento por parte da reitoria em apoio à implementação do passe livre estudantil, que deverá ser entregue na prefeitura. Devido à intensa mobilização do grupo discente, a reitoria, no dia 03 de junho, assinou uma carta de compromisso para com os estudantes.

grande importância, que foi o processo de redemocratização nacional. A democracia ganhava corpo novamente, depois de mais de vinte anos de ditadura militar.

Apesar de não estar ligado ao protesto, o rock neste processo também ecoou como voz de quem reivindica democracia. As letras, mesmo com variações existentes entre os perfis das bandas, imprimiam domínios comuns. Traduziram a inquietação, e por que não, de quem desejava que seu país retornasse à perspectiva de um futuro e um presente democrático (Rochedo, 2013, p. 2).

"As composições destes grupos expressavam o retrato social de uma época e o perfil sócio-cultural do país que voltava a viver uma democracia" (ROCHEDO, 2013, p. 2). Esses artistas cresceram na fase de maior truculência do regime militar. Muitas canções dessas bandas de rock possuíam, de certa forma, um viés contestatório e ganharam um cunho político e social. Foi o que ocorreu com a música "Inútil" da banda Ultraje a Rigor.

Muitas das músicas produzidas nesse período demonstravam um receio com a falta de liberdade de expressão e com a intolerância com os diferentes estilos de vida. De acordo com Alonso (2013), até aproximadamente 1985, a esfera sócio-política foi retratada basicamente pelas bandas de rock provenientes de Brasília, como Legião Urbana e Capital Inicial. Mais tarde, essa temática também começa a ser abordada pelas bandas do Rio de Janeiro e de São Paulo. Nas letras dessas canções, podemos encontrar notícias sobre a reputação e a atuação dos políticos. A juventude se sentia representada pelo rock nacional, por seus questionamentos, sejam políticos, sociais ou comportamentais.

As questões sociopolíticas permeavam as canções de rock nacional. Suas letras apontavam para uma sociedade extremamente violenta, coerciva e tendenciosa como culpada pelas desigualdades sociais que assolam os menos favorecidos.

As letras desqualificavam a política como possibilidades de transformação social. A crítica se esgota culminando na revolta contra formas de autoridade. O sentimento de descrença predominou na juventude que desejava que seu país retornasse à perspectiva de um futuro e um presente democrático (ROCHEDO, 2013, p. 16).

Contudo, a temática do rock nacional dos anos 80 não se restringe aos questionamentos políticos sociais. Falam também sobre encontros, desencontros, frustrações, êxtases, dificuldades de manter um relacionamento, relações homossexuais, amores não correspondidos, desilusões, obstáculos nas relações familiares e busca por independência. Além disso, a nostalgia perpassa as composições.

O rock brasileiro foi um movimento variado, que passava por bandas com nítida influência do punk, do soul e até do pop. Havia bandas com influência de *reggae*, *ska*, *new wave*, *heavy metal*, entre outras. Segundo Gustavo Alonso (2013), no meio dessa diversidade do rock, havia uma divergência por parte da juventude do rock nacional. Muitos jovens acusavam algumas bandas de serem excessivamente "pop" ou demasiadamente "comercial". Segundo esses jovens, o rock deveria ser "puro", sem misturas. O roqueiro Arnaldo Antunes sofreu esse tipo de acusação ao inovar na música *O quê*, do LP *Cabeça Dinossauro*, de 1986.

De acordo com o historiador Gustavo Alonso, no começo dos anos 80, havia certa rivalidade entre o rock e a MPB. Conforme o rock ia se tornando popular, criticava cada vez mais o *status quo* da MPB. As críticas que o rock fazia à MPB eram uma espécie de defesa, pois a MPB inicialmente fez críticas ao rock e dificultou ao máximo sua consolidação no cenário musical brasileiro, acusando-o de música "banal" e "alienada". Essas acusações de alienação irritavam os roqueiros. Renato Russo se defendeu dessas acusações com o LP *Que país é esse?*, afastando a banda dos rumores de alienação. O rock encontrou no começo certa dificuldade de penetrar na programação das rádios.

Aos poucos, o rock e a MPB passaram por um processo de incorporação. A resistência de ambos foi sendo minada, principalmente quando o rock conseguiu se livrar da pecha de alienado e, aos poucos, foi sendo visto como uma música que também se opunha à ditadura militar. A aproximação entre MPB e rock possibilitou a legitimidade nacional do rock. A benção da MPB, que era considerada na época como sinônimo de música de "bom gosto" e "qualidade", fez com que o rock alcançasse um lugar de prestígio dentro do campo musical. O rock, a partir de então, conseguiu penetrar nos jornais mais tradicionais. A partir de 1985, principalmente após o *Rock in Rio*, o rock começou a ser mais aceito entre os grandes nomes da MPB.

A predileção dos universitários da universidade pública X pelo rock vai muito além da questão musical. É uma escolha que abarca também a manutenção de um prestígio através da associação desses estudantes com uma música de "bom gosto".

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A relação entre juventude e música é algo que merece atenção. No Brasil, a música foi, e ainda é, um importante meio de comunicação e de expressão entre a juventude. Os jovens utilizam a música como forma de se posicionar diante da sociedade.

Podemos observar que os jovens vêm lançando mão da dimensão simbólica como a principal e mais visível forma de comunicação, expressa nos comportamentos e atitudes pelos quais se posicionam diante de si mesmos e da sociedade. É possível constatar esse fenômeno nas ruas, nas escolas ou nos espaços de agregação juvenil, onde os jovens se reúnem em torno de diferentes expressões culturais, como a música, a dança, o teatro, entre outras, e tornam visíveis, através do corpo, das roupas e de comportamentos próprios, as diferentes formas de se expressar e de se colocar diante do mundo (DAYRELL, 2002, p. 117).

A relação do jovem com a música vai além do lazer. Ela expressa, muitas vezes, o descontentamento da juventude em relação às questões sociais, políticas, culturais e econômicas. De acordo com Mannheim (1982), é necessário prestar atenção às expressões juvenis, pois elas podem elucidar as tensões e contradições da nossa sociedade.

Com relação aos jovens universitários, a música também se constituiu, até o final da década de 1970, numa forma de expressar seus inconformismos e não apenas como entretenimento. Destaca-se, assim, que a música era utilizada, muitas vezes, como meio de manifestar suas demandas sociais, culturais, políticas e comportamentais. Para além de instrumento de reivindicação, promovia e promove a interação entre a juventude universitária. O gosto musical dos universitários do final dos anos 1950 aos anos 1970 por gêneros esteticamente elaborados como Bossa Nova, inovador como o Tropicalismo e politizado como a MPB engajada não é natural, é produto da educação. De acordo com Bourdieu (2013) as preferências em matéria de cultura estão associadas primeiramente ao nível de instrução e, posteriormente a origem social. Esses jovens universitários eram provenientes de classe média alta, com uma boa formação musical e forte consciência política. Tais fatores direcionaram, se não diretamente, ao menos indiretamente, o gosto desses universitários por tais gêneros musicais mais elaborados e sofisticados.

Contra a ideologia carismática segundo a qual os gostos, em matérias de cultura legítima, são considerados um dom da natureza, a observação científica mostra que as necessidades culturais são o produto da educação: a pesquisa estabelece que todas as necessidades culturais (frequências aos museus, concertos, exposições, leituras, etc) e as preferências em matéria de literatura, pintura ou música, estão estreitamente associadas ao nível de instrução (avaliado pelo diploma escolar ou pelo número de anos de estudo) e, secundariamente, à origem social (BOURDIEU, 2013, p. 9).

Através das análises dos questionários aplicados nas três universidades de Juiz de Fora selecionadas (universidade privada A, universidade privada B e universidade pública X), pode-se perceber a transformação do gosto musical do jovem universitário. Tal gosto não se traduz mais em um gosto de classe, de elite. Os gêneros de "vanguarda" não podem mais ser associados aos universitários. Diferente do que se pensava, não existe um "perfil nacional" do gosto dos universitários, isto é, um "perfil nacional" corresponderia muito mais a um estereótipo do que a realidade. Se, em uma cidade de porte médio como Juiz de Fora, o gosto musical do universitário não se mostrou homogêneo, há grandes possibilidades de que isso não se reproduza em âmbito nacional.

No fim dos anos 1950, o samba era o gênero musical mais tocado em todo país e o mais rentável, já que contava com um público amplo de diferentes camadas sociais, o que lhe proporcionava uma significativa vendagem de LPs. Diferente do samba, a Bossa Nova era um gênero restrito a uma elite intelectual. Os consumidores desse estilo musical eram infinitamente menores do que o samba em virtude da sua não penetração nas classes populares. Vale ressaltar a transformação do público, destacando o enredo da Bossa Nova, majoritariamente juvenil, urbano e de classe média, em relação ao samba e às outras expressões musicais, cujos próprios músicos vinham das classes populares, além dos enredos. Ao contrário dos anos 1950 onde a Bossa Nova, gênero associado aos universitários, não tinha uma grande rentabilidade em comparação com os gêneros populares, hoje os estilos ditos "universitários" são os mais rentáveis da música atual. Com a internet, a vendagem de discos não é mais uma renda significativa e garantida, a principal renda vem dos shows, onde os artistas que tocam o estilo "universitário" são os que possuem maior público.

Os universitários de Juiz de Fora provêm das mais variadas classes sociais. A universidade hoje não é expressão de uma classe social de elite. Nos últimos anos, houve uma ampliação e diversificação do público universitário, através da ampliação

dos sistemas de cotas, seja raciais ou sociais, da criação do Prouni, da expansão do Fies, e da ampliação de vagas por meio do Reuni⁴⁰. Além da ampliação da oferta de vagas e de possibilidades de acesso, o crescimento econômico do país verificado nos últimos dez anos também se refletiu na estrutura de classes e seus hábitos de consumo. A melhora no nível de vida das classes populares possibilitou que alguns jovens provenientes dessas famílias pudessem chegar ao ensino superior. O capital cultural expresso nos diplomas ainda aparece como um requisito para a ascensão social, mas a aquisição de um gosto legitimado pela elite em termos culturais parece não ter mais importância. O perfil desses jovens se transformou ao longo dos anos assim como seu gosto musical.

Os universitários de Juiz de Fora entrevistados, em sua maioria, têm faixa etária entre 18 e 20 anos, são solteiros, sem filhos, moram com os pais ou com familiares, não possuem uma elevada educação musical, utilizam o celular para ouvirem música e não pagam pelas músicas baixadas na internet. Esses universitários têm baixíssimo envolvimento em movimentos político-sociais, apresentam pouca consciência política e gosto musical "ecclético" que comporta, ao mesmo tempo, os gêneros musicais mais variados e não enxergam isso como contradição. O gosto musical do universitário de Juiz de Fora não é um gosto de classe, de elite, como ocorria no Brasil no final dos anos 1950 até os anos 1970.

Tabela 14 - Porcentagem dos gêneros musicais que os estudantes da universidade privada B, privada A e pública X mais gostam

Gênero musical que mais gosta	Privada A+ Pública X + Privada B %
Sertanejo Universitário	20,666
Punk	0,666
Rock	18
MPB	12,666
Hip Hop	5,333
Eletrônica	6,666
Pagode	8
Pop Rock	8,666
Gospel	4,666
Blues	1,333
Axé	0,666

⁴⁰ O Reuni é um plano de expansão e reestruturação das universidades federais, cujo objetivo é ampliar o acesso e a permanência na educação superior. Tem a meta de dobrar o número de alunos nos cursos de graduação em dez anos, começando em 2008.

Samba	2
Funk	2
Reggae	4
Indie	3,333
Country	0,666
Instrumental	0,666
Total	100

O gosto eclético é uma tendência da sociedade pós-moderna onde predomina o fim das fronteiras entre alta cultura e cultura popular. "O segundo traço da pós-modernidade é a dissolução de algumas fronteiras, notadamente o desgaste da velha distinção entre cultura erudita e cultura popular (a dita cultura de massa)" (JAMESON, 1985, p.17). Segundo JAMENSON (1985), com a pós-modernidade fica cada vez mais difícil identificar divisão entre a arte erudita e arte comercial.

O gosto eclético permite gostar "de tudo um pouco", da mesma maneira. É uma imposição da mídia, que lucra em promover os gêneros musicais mais variados, sendo uma forma de interagir com diversos grupos. Ser eclético também é uma forma de manter uma neutralidade, de não se posicionar.

A universidade atual não exerce mais o papel de politização da juventude que exercia nos anos 1960 e 1970. De acordo com Helena Abramo (1994), em virtude da alteração da conjuntura social brasileira a partir dos anos 80, com o abrandamento da ditadura e o processo de redemocratização, são colocadas novas questões à juventude, novas questões implicam em diferentes maneiras de lidar com as mesmas, alargando o conjunto de ações.

A despolitização dos universitários de Juiz de Fora deve ser entendida como um processo que vem se configurando no Brasil a partir dos anos 1980. Não é um fenômeno restrito a Juiz de Fora. A mudança da conjuntura social explica esse fenômeno. Não houve, no entanto, uma perda de importância da juventude. Ela só alterou a forma de se manifestar, de agir e de se expressar. A cultura individualista e a sociedade de consumo também colaboram bastante para que as pessoas tenham essa dificuldade de se organizar em torno de utopias, que abram mão de projetos individuais, como era no passado.

É importante ressaltar que as universidades juizforanas nunca foram conhecidas por seu engajamento, ou seja, não vêm de uma tradição de movimento estudantil. Esse é

o momento em que o número de estudantes é mais expressivo em todas elas e, portanto, são todas muito recentes em termos de uma massa de estudantes capazes de manifestarem-se.

Se a universidade até os anos 1970, como afirma Foracchi, era um significativo fator de preservação da trajetória social percorrida, hoje isso deve ser relativizado, embora a universidade ainda seja vista como uma (senão a única) possibilidade de ascensão social. Não é uma classe específica que ingressa na universidade. Assim como não há homogeneidade na origem dos universitários, também não há no gosto musical manifestado por esses estudantes. A diferença em suas trajetórias se reflete na pluralidade de seus gostos musicais.

A pesquisa com os universitários de Juiz de Fora nos mostra que houve uma ampliação do cenário juvenil. As barreiras presentes entre os universitários e os demais jovens foram transpostas, ao menos no que se refere ao gosto musical. Se os jovens universitários dos anos 1960 e 1970 se diferenciavam dos demais jovens pela sua politização e por seu gosto refinado, hoje tantos os universitários como as demais parcelas da juventude possuem um gosto "popular", "ecclético", assim como baixa participação nas questões político-sociais. No final dos 1950 a 1970, existia uma hierarquia simbólica que não deveria ser ultrapassada. Essa transformação do gosto musical do jovem universitário é decorrente da transformação das variáveis que orientam esse gosto. Os universitários de Juiz de Fora, em geral, são jovens oriundos da classe média e de classes populares, com a predominância da classe média entre os universitários da universidade privada A e da universidade pública X e de classes populares entre os alunos da universidade privada B. Esses jovens são, em geral, solteiros, sem filhos e com pouca participação em movimentos político-sociais. Além disso, têm uma reduzida educação musical e consciência política. A união desses fatores parece ajudar a direcionar o gosto musical desses universitários. A presente pesquisa apontou para um gosto popular personificado na predileção pelo Sertanejo Universitário, embora o rock, gênero que ocupa a segunda posição nas preferências desses estudantes, seja considerado um gênero de "bom gosto", por críticos de música como Nelson Motta.

Em cidades médias (como Juiz de Fora) ou pequenas, as opções de expressão cultural e de lazer, de maneira mais geral, são mais restritas. Assim, o desejo de se

divertir supera o pertencimento e a preferência por uma determinada expressão musical. Na cidade de Juiz de Fora, muitos desses estudantes manifestam preferência por determinados estilos musicais, mas nem sempre são estilos acessíveis, seja em virtude da pouca oferta de shows de determinados gêneros ou devido aos valores altos cobrados nas apresentações. Em contrapartida, há uma grande oferta de shows de sertanejo universitário a preços abordáveis. São promovidas, por exemplo, festas, como a Expo Feira, que trazem atrações desse universo rural (que é ou era a realidade de muitos desses estudantes), além de casas de show que trazem apresentações desse gênero, como Pub Universitário e o Cultural. Simultaneamente, o gosto pelo rock também se explica por eventos como festivais de bandas novas que ocorre em Juiz de Fora desde 1999, e várias eventos de rock como Rock Factory, realizado no Bar da Fábrica, entre outros locais de apresentação para as bandas. Muitos jovens que gostam de um determinado tipo de música que não é acessível acabam por frequentar os espaços de lazer oferecidos pela cidade, que, em geral, são polarizados entre o rock e o sertanejo universitário. Isso contribui também para o ecletismo musical dos universitários juizforanos.

No tocante ao gosto musical, a juventude universitária de Juiz de Fora entrevistada não guarda semelhança com a geração dos anos 1950 a 1970. Ao que tudo indica, a barreira simbólica que separava universitários e jovens das classes populares nos anos 1960 e 1970 foi transposta.

BIBLIOGRAFIA

ABRAMO, H; VENTURI, G. Juventude, Política e Cultura. In: *Teoria e Debate*, revista da Fundação Perseu Abramo, nº 45, jul/ago/set 2000.

_____. *Cenas Juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Editora Página Aberta LTDA, 1994.

ABRAMOVAY, M. *Os Jovens no Brasil: difíceis travessias de fim de século e promessas de um outro mundo*. Caucaí: 2004.

ADORNO, T. W. *Introdução a Sociologia da Música*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ALONSO, G. *Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. Maranhão: Editora Civilização Brasileira, 2013.

_____. *O píer da resistência: contracultura, tropicália e memória no Rio de Janeiro*. Achegas.net, v. 1, p. 44-71, 2013.

BAHIANA, A. M. *Nada será como antes: MPB anos 70 – 30 anos depois*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006.

BECKER, H. S. *Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais*. 3º edição. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

_____. *Segredos e Truques da Pesquisa*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

BERGAMO, A. *A experiência do status: Roupas e moda na trama social*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

BOURDIEU, P. *O Poder Simbólico*. São Paulo: Bertand Brasil, 1998.

_____. *A Distinção: Crítica Social do Julgamento*. 2ª edição. Porto Alegre: Editora Zouk, 2013.

_____. *What makes a social class? On the theoretical and practical existence of groups*. Berkeley Journal of Sociology, n. 32, p. 1-49, 1987.

CALADO, C. *Tropicália: A História de uma Revolução Musical*. 2ª edição. São Paulo: Ed. 34, 2010.

CALDAS, W. *A Cultura da Juventude de 1950 a 1970*. São Paulo: Musa Editora, 2008.

CALIL, R; TERRA, R. *Uma Noite em 67*. São Paulo: Editora Planeta, 2013.

CAMPOS, A. *Balanço da Bossa e outras bossas*. 3ª edição São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1978.

CARRANO, P. C. R; DAYRELL, J. *Jovens no Brasil: difíceis travessias de fim de século e promessas de um outro mundo*.

CASTRO, R. *Chega de Saudade: A história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

COELHO, C. N. P. A. *Tropicália: Cultura e Política nos Anos 60*. São Paulo: Tempo Social; rev. Social, USP, 1988.

COSTA, C. G. F. da; SERGL, M. J. *A música na ditadura militar - Análise da sociedade pela obra de Chico Buarque de Holanda*. São Paulo: Ano I, Nº 1, pp. 35-40, 2007.

DAYRELL, Juarez. *O rap e o funk na socialização da juventude*. Educação e Pesquisa: São Paulo, v.28 n.1 p. 117-136, jan/jun, 2002.

FAVARETTO, C. *Tropicália, alegoria, alegoria*. 4ª edição. São Paulo: Ateliê, 2007.

FERNANDES, B. L. G. P; FERREIRA, D. G; FERREIRA, P. R. G; LIMA, V. E. M; LUTUVINO, G. F. T. *Rock Brazuca: Uma Viagem no tempo aos Anos 80*. Rio de Janeiro, 2009.

FORACCHI, M. M. *O estudante e a transformação da sociedade brasileira*. 2ª edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.

GROPPO, L. A. *Uma Onda Mundial de Revoltas: Movimentos Estudantis de 1968*. Piracicaba: Editora UNIMEP, 2005.

_____. Gênese do rock dos anos 80 no Brasil: ensaios, fontes e o mercado juvenil. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 172-96, jan.-jun. 2013.

HOBBSAWM, E. *Era dos Extremos: O breve século XX 1914-1991*. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLLANDA, H. B. *Cultura e participação nos anos 60*. 8ª edição. São Paulo: editora brasiliense, 1990.

_____. *Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde*. Rio de Janeiro: Aeroplano editora, 2004.

JAMESON, Frederic. *Pós Modernidade e Sociedade de Consumo*. Revista Novos Estudos CEBRAP, São Paulo nº 12, pp.16-26, junho 1985.

KRAUSHE, V. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LENHARO. A. *Os Cantores do Rádio: a Trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o Meio Artístico de Seu Tempo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

MANHEIM, K. "*O problema sociológico das gerações*" [tradução: Cláudio Marcondes], In: Marialice M. Foracchi (org), *Karl Mannheim: Sociologia*, São Paulo, Ática, 1982 pp. 67-95.

MEDEIROS, P. T. C. de. A Brasa Da Jovem Guarda Ainda Arde? Paraíba: *Revista de História e Estudos Culturais*, Vol. 5, Ano V, nº 1, 2008.

MELLO, Z. H; SEVERIANO, Jairo. *A Canção no Tempo: 85 Anos de Músicas Brasileiras VOL. 2: 1958-1985*. São Paulo: Editora 34, 1998.

NAPOLITANO, M. A. Construção De Uma Memória Historiográfica. *Revista USP*, n.87, pp. 56-73, 2010.

NEVES, C. E. B. *Ensino Superior no Brasil: expansão, diversificação e inclusão*. Porto Alegre: UFRGS, 2012.

ORTIZ, R. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. 5º edição. São Paulo: editora brasiliense, 2003.

_____. *A Moderna Tradição Brasileira*. 5º edição. São Paulo: editora brasiliense, 2001.

PARANHOS, A. Vozes Dissonantes Sob um Regime de Ordem-Unida: Música e Trabalho no "Estado Novo". In: *Art Cultura - Revista de História, Cultura e Arte*. Uberlândia: Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, v.4, pp. 89-97, 2002.

PEREIRA, C. *Análise dos Trajes Tropicalistas - Festival da TV Record, 1967*. Caxias do Sul: 10º Colóquio de Moda, 2014.

RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROCHEDO, A. *A Catarse Histórica de uma Geração Engasgada: Juventude Urbana e o Rock Brasileiro dos Anos 1980*. Cascavel: UNIOESTE, 2013.

SILVA, G. O. do V. *Capital Cultural, Classe e Gênero em Bourdieu*. Cad. Prog. Pós-Grado Ci Inf, v.1, n.2, p. 24-36, jul./dez. 1995.

TINHORÃO, J. R. *Pequena História da Música Popular: da Modinha à Canção de Protesto*. Petrópolis: Editora Vozes, 1978.

_____. *História Social da Música Popular Brasileira*. 2ª edição. São Paulo: editora 34, 2010.

VIANNA, H. P. J. *O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1987.

WASSERMAN, M. C. Decadência: A Revista da Música Popular e a cena musical brasileira nos anos 50 - RJ. *Revista Eletrônica Boletim do tempo*, ano 3, n. 22, 2008.

Gosto de Classe Estilos de Vida. Extraído de: ORTIZ, R. (org.) *Bourdieu – Sociologia*. São Paulo: Ática. Coleção Grandes Cientistas Sociais, vol. 39.

Globo Repórter: *Especial de Trinta Anos da Jovem Guarda*, 1995. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=0O54DOe9SjA>.

IBGE: Censo 2010. Disponível em: <http://censo2000.ibge.gov.br/>

IBGE: Censo 2000. Disponível em: <http://censo2010.bge.gov.br/>

INEP: Disponível em :<http://www.inep.gov.br/>

MEC: Disponível: <http://portal.mec.gov.br/>

APÊNDICE

Questionário:

1) Nome: _____

2) Idade:

- a) menos de 18 anos b) de 18 a 20 anos c) de 21 a 23 anos
d) de 24 a 26 anos e) mais de 26 anos

3) Sexo:

- a) feminino b) masculino

4) Estado Civil:

- a) Solteiro (a) b) casado (a) c) mora com companheiro (a)

5) Você tem filhos? Se sim, quantos?

- a) Não tenho b) 1 filho c) 2 filhos
d) 3 filhos e) 4 ou mais filhos

6) Com quem você mora?

- a) com os pais b) com o cônjuge c) com familiares
d) sozinho

7) Cidade onde mora: _____

8) Bairro: _____

9) Formação do pai:

- a) 1º Grau incompleto b) 1º Grau completo c) 2ª Grau incompleto
d) 2º Grau completo b) 3º Grau incompleto c) 3º Grau completo

10) Profissão do pai:

- a) funcionário público b) profissional de serviços c) executivo de empresa
privada
d) funcionário em empresa privada e) empresário
f) Outros _____

11) Formação da mãe:

- a) 1º Grau incompleto b) 1º Grau completo c) 2ª Grau incompleto
d) 2º Grau completo b) 3º Grau incompleto c) 3º Grau completo

12) Profissão da mãe:

- a) funcionária pública b) profissional de serviços c) executiva de empresa privada

- d) funcionária em empresa privada
f) do lar
- e) empresária
- g) Outros _____

13) Instituição em que cursou o 2º grau:

- a) pública municipal/estadual b) pública federal c) privada

14) Universidade em que estuda: _____

15) Curso : _____

16) Com qual frequência costuma escutar música e frequentar shows?

- a) nunca b) às vezes c) regularmente d) sempre

17) Que tipo de shows você costuma frequentar?

18) Quem são os artistas desses shows em que você frequenta?

19) Que gêneros musicais você gosta de escutar?

- | | | | |
|--------------|-------------|---------------|----------------------------|
| a) axé | b) samba | c) pagode | d) MPB |
| e) rock | f) pop rock | g) funk | h) sertanejo universitário |
| i) sertanejo | j) Blues | l) rap | m) reggae |
| n) hip hop | o) jazz | p) eletrônica | q) outros |

20) De todos os gêneros musicais, com qual você se identifica mais?

21) Por que você se identifica com esse gênero musical?

22) Quais músicas você escutou na última semana? Cite três.

23) Quem são os seus cantores(as) preferidos(as)?

24) Que critério você utiliza para escolher um estilo musical?

- a) poesia b) parte instrumental c) identificação com seus sentimentos,
com sua realidade d) toca na balada e) música da moda

25) Onde costuma escutar música?

- a) casa b) discoteca c) casa de amigos d) carro
e) faculdade f) trabalho g) outro local _____

26) Por quais meios você tem acesso às músicas que ouve?

- a) rádio b) CD d) televisão e) internet

27) Você costuma pagar para baixar as músicas da internet?

- a) sim b) não

28) Que tipo de "suporte de escuta" você utiliza para ouvir músicas?

- a) MP3 b) CD d) rádio e) aparelhagem de som f) celular g) computador

29) Você toca algum tipo de instrumento musical?

- a) sim b) não

30) Se a resposta for sim, qual ?

- a) violão b) baixo c) bateria d) piano
e) sanfona f) guitarra g) violino h) acordeão
i) pandeiro j) trombone l) trompete m) bandolim
o) outros _____

31) Você participa de algum movimento estudantil?

- a) sim b) não

32) Você participa de algum partido político?

- a) sim b) não

33) Você participa de alguma organização não governamental?

- a) sim b) não

34) Você participa de algum sindicato?

- a) sim b) não

35) Você participa de alguma associação de moradores?

a) sim b) não

36) Você participou das manifestações de junho de 2013?

a) sim b) não

37) Se a resposta for sim, o que te motivou a participar de tais manifestações?
