

# TODAS AS ARTES

.....  
**REVISTA LUSO-BRASILEIRA DE ARTES E CULTURA**  
ALL THE ARTS LUSO-BRAZILIAN JOURNAL OF ART AND CULTURE



Vol. 7, N. 3, Set.-Dez. 2024  
ISSN 2184-38052

# **SOPRA O SOPRO, SUPRE A CENA: A RESSONÂNCIA DAS PRÁTICAS MUSICAIS NAS TRAJETÓRIAS BRASILEIRAS PELO RELATO DE UM CLARINETISTA**

**BLOW THE BREATH, SUPPLY THE SCENE: THE RESONANCE OF MUSICAL PRACTICES IN BRAZILIAN TRAJECTORIES THROUGH THE ACCOUNT OF A CLARINETIST**

**SOUFFLER LE SOUFFLE, ALIMENTER LA SCÈNE : LA RÉSONANCE DES PRATIQUES MUSICALES DANS LES TRAJECTOIRES BRÉSILIENNES À TRAVERS LE RÉCIT D'UN CLARINETTISTE**

**SOPLAR EL ALIENTO, ABASTECER LA ESCENA: LA RESONANCIA DE LAS PRÁCTICAS MUSICALES EN LAS TRAYECTORIAS BRASILEÑAS A TRAVÉS DEL RELATO DE UN CLARINETISTA**

**Deborah Lemes Ribeiro**

Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Porto, Portugal

**André Dallálio**

Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Porto, Portugal

RESUMO: Este estudo foca na vida do músico Miqueias Feitosa, um clarinetista nordestino brasileiro, analisando sua jornada pessoal, sua prática musical e o ensino do clarinete. O objetivo é evidenciar como o *habitus* do músico está conectado aos fatores que mantêm distinções sociais, ao mesmo tempo em que oferece possibilidades de desafiar hierarquias dominantes. Utilizando a vida de Feitosa como estudo de caso, o artigo destaca os impactos sociais da performance e do estudo musical no Brasil, abrangendo tanto a cena erudita quanto a popular e explorando suas hibridações no cenário urbano. Entrevistas e o método de história de vida são empregados para analisar as experiências que moldaram a trajetória do clarinetista, revelando o papel crucial da música em sua jornada como músico, educador e pesquisador. O artigo contextualiza essas descobertas à luz de teorias de Bourdieu, de Becker, de Bennet & Peterson, Giddens, de Elias e de Goffman -, abordando a música como elemento distintivo e ferramenta para a mudança social.

Palavras-chave: clarinete, transformação social, trajetória, inclusão, música.

ABSTRACT: This study focuses on the life of the musician Miqueias Feitosa, a clarinetist from the Brazilian Northeast, analyzing his personal journey, his musical practice and the teaching of the clarinet. The goal is to show how the musician's *habitus* is connected to the factors that maintain social distinctions, while offering possibilities to challenge dominant hierarchies. Using Feitosa's life as a case study, the article highlights the social impacts of musical performance and study in Brazil, encompassing both the classical and popular scenes, and exploring their hybridizations in the urban setting. Interviews and the life history method are employed to analyze the experiences that shaped the clarinetist's trajectory, revealing the crucial role of music in his journey as a musician, educator, and researcher. The article contextualizes these findings in the light of theories by Bourdieu, Becker, Bennet & Peterson, Giddens, Elias and Goffman - addressing music as a distinctive element and tool for social change.

Keywords: clarinet, social transformation, trajectory, inclusion, music.

RÉSUMÉ: Cette étude se concentre sur la vie du musicien Miqueias Feitosa, clarinettiste du Nord-Est brésilien, en analysant son parcours personnel, sa pratique musicale et l'enseignement de la clarinette. L'objectif est de montrer comment l'*habitus* du musicien est lié aux facteurs qui maintiennent les distinctions sociales, tout en offrant des possibilités de remettre en question les hiérarchies dominantes. En utilisant la vie de Feitosa comme étude de cas, l'article met en évidence les impacts sociaux de la performance et de l'étude musicales au Brésil, englobant à la fois les scènes classiques et populaires, et explorant leurs hybridations en milieu urbain. Des entrevues et la méthode de l'histoire de vie sont utilisées pour analyser les expériences qui ont façonné la trajectoire du clarinettiste, révélant le rôle crucial de la musique dans son parcours de musicien, d'éducateur et de chercheur. L'article contextualise ces résultats à la lumière des théories de Bourdieu, Becker, Bennet & Peterson, Giddens, Elias et Goffman - abordant la musique comme un élément distinctif et un outil de changement social.

Mots-clés: clarinette, transformation sociale, trajectoire, inclusion, musique.

RESUMEN: Este estudio se centra en la vida del músico Miqueias Feitosa, clarinetista del nordeste brasileño, analizando su trayectoria personal, su práctica musical y la enseñanza del clarinete. El objetivo es mostrar cómo el *habitus* del músico está conectado con los factores que mantienen las distinciones sociales, al tiempo que ofrece posibilidades para desafiar las jerarquías dominantes. Utilizando la vida de Feitosa como caso de estudio, el artículo destaca los impactos sociales de la interpretación y el estudio musical en Brasil, abarcando tanto la escena clásica como la popular, y explorando sus hibridaciones en el entorno urbano. Las entrevistas y el método de la historia de vida se emplean para analizar las experiencias que dieron forma a la trayectoria del clarinetista, revelando el papel crucial de la música en su viaje como músico, educador e investigador. El artículo contextualiza estos hallazgos a la luz de las teorías de Bourdieu, Becker, Bennet y Peterson, Giddens, Elias y Goffman, que abordan la música como un elemento distintivo y una herramienta para el cambio social.

Palabras clave: clarinete, transformación social, trayectoria, inclusión, música.

## 1. Introdução

Nesta pesquisa, propomos uma análise da trajetória musical de Miqueias Feitosa, clarinetista brasileiro, visando compreender as complexas interações entre práticas musicais e dinâmicas sociais no contexto específico do Brasil. Utilizando uma abordagem qualitativa, empregamos o método de história de vida para examinar de maneira detalhada tanto os aspectos pessoais quanto profissionais que permeiam a jornada do músico. O embasamento teórico desta investigação repousa em conceitos sociológicos fundamentais, como o *habitus*, desempenhando um papel crucial na influência das escolhas de Feitosa, assim como em sua participação ativa na cena musical. A análise busca transcender as superfícies, explorando como experiências passadas, socialização e disposições familiares moldam as ações e escolhas do músico, não apenas em seu campo específico, mas também nas interseções com diversas esferas sociais. Para isso, o artigo foi dividido em cinco partes: “O campo e os mundos da arte em cenas musicais”; “O clarinete da mudança”; “A performance entre o dom e a prática musical”; “A construção do *self* do músico”; “A indústria fonográfica e as dificuldades da profissão”.

Ao direcionar o enfoque para a vida e prática musical de Feitosa, este estudo almeja proporcionar uma compreensão mais profunda das implicações sociais da música no Brasil e suas potencialidades para a reapropriação das determinantes. O intuito é abranger tanto o cenário erudito quanto o popular, considerando a música não apenas como uma expressão artística, mas como um elemento ativo na construção das identidades culturais e sociais no contexto brasileiro. A perspectiva teórica, incorporando conceitos como campo cultural, capital simbólico, *habitus*, *cena musical* e mundo das artes oferece um arcabouço conceitual para analisar as interações dinâmicas entre a música e as trajetórias individuais no cenário sociocultural brasileiro.

A relação entre a construção social e as particularidades da personalidade espedada pelo músico, ultrapassam as barreiras da persona individual que confluem diretamente com a construção do *self* – tanto individual, quanto o artístico. Com o olhar atento nas esferas que contribuem para a personalização do artista e a construção do indivíduo, as performances artísticas – que vai além do esperado pelo público – podem expressar a construção de toda uma trajetória, rica não só de conhecimentos artísticos, mas também de vivências, câmbios e interações necessárias para a construção contínua da obra e *self* do artista (Guerra, 2024a, 2024b). Este estudo integra um compêndio de projetos que envolvem a produção de filmes documentários e elaboração de estudos teóricos acerca do campo musical e suas implicações no contexto social periférico de seus praticantes, mais especificamente no Brasil. Portanto, neste artigo, iremos entrar em contato com a história de vida do músico Miqueias Feitosa, sujeito central na idealização e concretização das atividades que serão desenvolvidas.

Entendemos que as experiências de vida dos sujeitos musicais contribuem para a formação do campo da música a qual nos dedicamos neste estudo, o clarinete e a música popular brasileira, nomeadamente o choro. Neste sentido, buscaremos empreender nossos argumentos tendo como referencial teórico base o conceito de *habitus* de Pierre Bourdieu, bem como suas contribuições para o desenvolvimento da noção de “campo”, “capital cultural” e “distinção” (Bourdieu, 1996; 2002; 2015). Ainda, destacamos a relevância dos estudos do ponto de vista dos agentes musicais nos “mundos da arte” (Becker, 2008) para perceber a complexidade e a influência das interações sociais na produção e no reconhecimento da arte - música. Também, referenciamos-nos às concepções teóricas que

se voltam para, ou partem das/as dinâmicas musicais em específico e interagem com os conceitos basilares acima apresentados, mais especificamente, o conceito de “cena musical” (Peterson; Bennett, 2004), bem como os estudos sobre o mundo das artes e *outsider* (Becker, 2008) ainda, remetemos ao estudo desenvolvido por Elias (2008) a respeito da trajetória do músico Mozart.

O estudo, que utiliza o método de história de vida para análise qualitativa, tem como objetivo principal captar e entender a vida conforme é narrada pelo próprio indivíduo, destacando a importância da habilidade do pesquisador em ouvir e refletir. As histórias de vida individuais possibilitam caracterizar a prática social de um grupo, família ou indivíduo (Ramalho, 2013). A entrevista individual direta semiestruturada foi realizada online em três encontros, auxiliando na compreensão dos valores, definições e atitudes dos grupos ao qual o indivíduo pertence. A abordagem da história de vida foi valiosa para abertura à reflexão pessoal, permitindo que o músico analisasse sua própria história durante a descrição, e ainda, que houvesse um tempo entre os encontros para uma ponderação por parte do entrevistado. Essa metodologia nos proporcionou alguns *insights* que poderiam passar despercebidos em outras abordagens, como observação direta e inquérito, permitindo a construção e valorização da narrativa do *self* (Giddens, 2002).

No desdobramento de nossa abordagem metodológica, torna-se imperativo aprofundar a identificação e exame dos conceitos e premissas mencionados, os quais, por conseguinte, conferirão diretrizes substanciais para a nossa análise. Esses alicerces conceituais, para além de conferirem fundamentação, legitimam a opção pelo método de pesquisa que se orienta pela abordagem de história de vida (Guerra, 2024a, 2024b). Tal contextualização teórica não apenas constitui o embasamento essencial para a nossa metodologia, mas também enriquece substancialmente a compreensão subjacente e a justificativa intrínseca à eleição desse específico método de pesquisa.

## 2. O campo e os mundos da arte em cenas musicais

O conceito de “mundos da arte” de Howard Becker foi lançado pelo sociólogo americano em 1982, com finalidade de afirmar que as manifestações artísticas e seu entorno representam redes sociais interconectadas onde uma variedade de agentes artísticos, como artistas, críticos, curadores e público, colaboram e interagem na produção e promoção da arte. Esses “mundos da arte” são espaços onde a criação artística é vista como um esforço coletivo, em contraste com a ideia do gênio solitário. Becker enfatiza a importância da cooperação e da influência das convenções artísticas nesses mundos, reconhecendo que a arte é fortemente moldada pelas interações sociais e pelas relações entre os participantes dos processos artísticos - entendidos de forma ampliada pelo autor. Dessa forma, o conceito de “mundos da arte” destaca a natureza colaborativa e social da produção e apreciação artística, ampliando nossa compreensão sobre como a arte é criada e reconhecida na sociedade.

Neste sentido, um campo representa um espaço social onde agentes competem por recursos, poder e reconhecimento. É ainda a partir desta leitura social, que Bourdieu também lança mão da ideia de capital simbólico enquanto uma ferramenta para estabelecer distinções sociais e competir por recursos e reconhecimentos dentro dos espaços de lutas dos campos específicos. Extrapola-se então o conceito de capital econômico, que não é desvalorizado em Bourdieu, mas soma-se de maneira horizontal na compreensão das hierarquias sociais, os valores culturais e de influências que também perpetuam as

desigualdades sociais. As representações de capital cultural e capital social são então incorporadas a essa leitura social em Bourdieu - inseridas no conceito de capital simbólico, de maneira que o capital cultural abrange o conhecimento, a educação e as competências culturais, e o capital social se remete às redes de relacionamentos e contatos sociais dos indivíduos (Guerra, 2024a, 2024b). Esses três tipos de capital interagem e influenciam-se mutuamente, afetando a posição e as oportunidades de uma pessoa em diversos campos sociais, incluindo o campo cultural – que nos interessa particularmente.

A abordagem do campo é adequada para uma análise profunda da produção cultural. Quando aplicamos essa noção à análise da produção cultural, destacamos a importância de perceber o campo não apenas enquanto um espaço físico onde a produção artística acontece, mas também um espaço social e simbólico, com suas hierarquias, normas e dinâmicas próprias. A obra cultural é influenciada e moldada por essa atmosfera particular, onde artistas, críticos, instituições e públicos interagem de maneira complexa. Portanto, ao utilizar o conceito de campo de Bourdieu, somos lembrados de que não podemos entender completamente uma obra cultural sem levar em consideração a influência e as relações dentro desse campo, o qual desempenha um papel crucial na determinação do que é valorizado, produzido e consumido na esfera cultural. Sobre isso, subscrevemos as ideias de Guerra ao afirmar que “A análise da produção cultural feita com recurso à noção de campo lembra a relevância do questionamento de tudo o que, na obra cultural, se fica a dever ao próprio campo, à sua história e estruturação” (2010: 635).

Ainda que não seja abordado de maneira exclusiva neste estudo, na medida em que os diferentes capitais contribuem de maneira cruzada para a manutenção das hierarquias dos diferentes campos, é importante desenvolvermos de forma mais aprofundada o conceito de campo cultural, sendo este o ponto de partida – ainda que não o de chegada - para nossa construção analítica (Guerra, 2024a). O conceito de "campo cultural" em Pierre Bourdieu refere-se a um espaço social onde as práticas culturais, como a produção artística, a crítica, a distribuição e o consumo de bens culturais, ocorrem. Na elaboração desta representação, Bourdieu explora este campo e sua heterogeneidade enquanto um terreno de confronto no qual diferentes agentes sociais buscam afirmar suas visões e interesses culturais – mediados pelos seus capitais (Bourdieu, 1996). Quando aplicado ao campo da música, o conceito de campo cultural de Bourdieu destaca como a música não é apenas uma expressão artística, mas também um campo de forças sociais e culturais em que músicos, produtores, críticos e público competem por reconhecimento e poder. Portanto, a música não é apenas uma manifestação artística, mas também um reflexo das dinâmicas de poder e das desigualdades culturais em nossa sociedade. O conceito de “mundo das artes” tem aproximações e divergências com a ideia de “campo”, desenvolvido por Bourdieu (1996; 2002; 2015), como afirmam Guerra e Costa, 2016:

O conceito bourdieusiano de campo é, nesse sentido, bastante distante do mundo da arte conforme compreendido por Danto (1964) ou Becker (1982). Em vez de se concentrar nas interações específicas dentro do campo cultural, ou na cooperação entre agentes culturais na produção de suas obras, Bourdieu (1996) está mais interessado em reconstruir as posições estruturais do campo, visto aqui principalmente como um lugar de antagonismo e luta simbólica. Isso não significa, no entanto, que os dois não possam ser conectados (Guerra & Costa, 2016: 13).

Ambas as abordagens reconhecem a complexidade e a influência das interações sociais no mundo da arte, e para o nosso estudo, desempenham um papel fundamental na análise de como as interações sociais, culturais e econômicas moldam as dinâmicas individuais e coletivas, internas e externas ao ambiente da prática, em seus contextos específicos (Guerra & Costa, 2016). Amparados pelas interlocuções teóricas dos diferentes capitais, suas implicações nas posições do campo, e a importância da coletividade nos “mundos das artes”, exploramos também o conceito de “cena” (Peterson & Bennett, 2004), que se embasou nos conceitos anteriormente desenvolvidos, e nas suas interações, para pensar especificamente na abordagem da conjuntura musical. A “cena musical”, conforme explorada por Richard A. Peterson e Andy Bennett (2004) refere-se a um conceito utilizado na sociologia da música e na pesquisa sobre a cultura musical, sendo locais onde as práticas musicais se desenvolvem e se relacionam com outros aspectos da vida cultural, social e econômica. Elas podem ser definidas por gênero musical, localização geográfica, período e grupos sociais específicos. Uma *cena musical* pode incluir músicos, fãs, locais de apresentação, produtores, promotores e outros agentes que desempenham um papel na criação e promoção da música - incluímos também a esfera das práticas educativas para suportar nossa análise (Guerra, 2024b). A abordagem de *cena musical* ajuda a compreender como a música está integrada em contextos culturais, sociais, geográficos e econômicos, e ainda, como as comunidades musicais se formam e evoluem. Essa perspectiva tem sido valiosa para a análise dos movimentos culturais e da forma como a música influencia e é influenciada pelo mundo ao seu redor (Peterson & Bennett, 2004).

O que a análise sob a perspectiva da *cena musical* nos permite, portanto, é empreender tanto as metodologias de análise dos *mundos da arte* de Beckett - que se voltam para as mudanças de determinado mundo artístico, quanto da teoria bourdieusiana de “campo” enquanto “articulação micro-macro das estruturas de produção artística” (Guerra & Costa, 2016: 14). A concepção de cena

oferece a possibilidade de examinar a vida musical em suas inúmeras formas, tanto orientadas para a produção quanto para o consumo, e as diversas maneiras, frequentemente específicas de cada local, pelas quais essas se interseccionam (Bennett, 2004: 226).

Concordando com Bennett e Peterson (2024), e relacionando os conceitos de forma mais direta, podemos considerar a teoria da “cena musical” enquanto ferramenta analítica para compreender os contextos colaborativos que participam nos processos artísticos musicais, bem como visualizar o desenvolvimento e manutenção da distinção do campo cultural – musical, e como os agentes dentro dessas cenas competem por capital simbólico e reconhecimento cultural. Ainda, podemos salientar o capital econômico como possibilidade de acesso a *cena musical* – ou falta dele enquanto impossibilidade, bem como, enquanto fator de distinção social e de ritmos que imbuem ao mesmo tempo hierarquia e diversidade. Ainda que a relação “mundos da arte” - “campo” - “cena” possa parecer numa primeira leitura fatalista, na medida em que condiciona socialmente as subjetividades do agente social, também possibilita alguma margem de comutação social. Ao explorar as interlocuções dinâmicas que se dão no espaço social, Bourdieu abre alguma margem para a movimentação/mudança social, como veremos a seguir no reconhecimento do conceito de *habitus* e sua transponibilidade que vai se encontrando com nossa história de vida.

### 3. O clarinete da mudança

Já com os conceitos fundamentais localizados, partimos agora para a explicação de um dos conceitos chaves do nosso estudo, o *habitus* de Bourdieu (1983), no entanto, a partir daqui, rumamos nos caminhos selecionados, que evidenciam a possibilidade progressista e transformadora do conceito, ao contrário do que é desenvolvido por muitos comentadores de Bourdieu (Jenkins, 2002; Lahire, 2002; Hennion, 2003). Com este norte, apresentamos, entremeados à elucidação conceitual, a análise da história de vida empreendida, que traz em si tanto a rigidez quanto a possibilidade de flexibilidade propostas pelo conceito. Numa série de entrevistas semiestruturadas, que aconteceram de maneira remota e espaçadas entre 2 a 3 dias, pudemos conhecer a história de Miqueias Feitosa, 32 anos, nascido em Teresina no Piauí, que gentilmente nos apoiou neste projeto e compartilhou as suas histórias, nos contou sobre o seu sentido do mundo

O princípio da estruturação social da existência temporal, de todas as antecipações e pressuposições através das quais construímos praticamente o sentido do mundo, quer dizer, a sua significação, mas também, inseparavelmente a sua orientação para o por-vir (Bourdieu, 1996: 369).

A teoria do *habitus* (Bourdieu, 1983) se refere aos sistemas de disposições adquiridas ao longo da vida, que orientam as ações e assimilações dos indivíduos, desempenhando um papel fundamental neste estudo para a compreensão das cenas musicais e seus agentes, bem como a sua relação com os diversos campos. O *habitus* molda as decisões e estratégias que os agentes sociais tomam em cada campo que circulam, e se torna mais complexo quanto maior for a possibilidade de um determinado agente social circular em diferentes campos. Nas palavras de Pierret Bourdieu, o *habitus* é “um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações” (Setton, 2002: 62).

Ainda que Bourdieu afirme que o *habitus* não é um destino (1992: 108), a sua complexidade, ou falta dela, desde as primeiras exposições do agente social, gera estímulos provocados pelo volume e posicionamento dos/nos campos ao qual é apresentado, que se acumulam e possibilitam novas entradas. Ou seja, a durabilidade, a conservação das posições sociais, está intimamente associada a esta relação entre as experiências de vida e a conjuntura social, que estabelece uma certa regularidade na promoção das desigualdades. No entanto, a própria conceptualização do *habitus* formulada por Bourdieu, tem a intenção de não ser uma análise que finda as respostas e desestabiliza a busca por transgressão destes padrões, mas sim para servir enquanto um instrumento conceptual para pensar estas homogeneidades - e questioná-las. Sobre isso, e mais especificamente pensando nos *habitus* que se relacionam com as artes, Guerra (2010) afirma:

O que é fundamental retirar daqui – e que é especialmente relevante para compreender um campo bastante volátil como é o campo artístico – é que, sendo durável e dotado de inércia, o *habitus* não é «estático» e muito menos é «eterno», como certos críticos menos avisados poderiam querer sugerir. As disposições são socialmente constituídas e podem ser contrariadas ou mesmo tornadas obsoletas por força da exposição a novas forças externas ou da dinâmica das lutas no interior do campo (Guerra, 2010: 640).

Quando percebido enquanto um “processo de interiorização da exterioridade e exteriorização da interioridade” (Bourdieu, 1983: 47), a percepção reflexiva<sup>1)</sup> que o *habitus* possibilita, também serve para discutir o “sentido do jogo” - enquanto um esporte. As estratégias - *habitus*, ainda que definidas previamente a uma partida de futebol, possibilitam a estrutura de um jogo que se inicia, mas não necessariamente dita como os jogadores agirão no jogo. Assim como, notam Brandão e Altmann (2005) “mostrar que as práticas sócias têm determinantes sociais, não é o mesmo que afirmar que as práticas sejam totalmente determinadas” (2005: 4).

Quando passamos para uma análise específica da cena musical, podemos entender que o gosto, as afinidades musicais, e até a própria participação dos indivíduos na *cena musical* está permeada pelo *habitus* adquirido nas experiências vividas. Pensemos em alguém que cresceu em um ambiente onde a musicalização esteve presente no campo familiar, seja ela pela prática instrumental, educativa ou pela fruição considerada mais erudita. Esse agente está mais propenso a desenvolver um *habitus* que o leva a apreciar e participar ativamente das cenas musicais formais, e também corrobora para que quando lá esteja inserido, tenha mais acúmulo do capital simbólico necessário para se distinguir neste campo específico. Também, influencia as escolhas de carreira e as aspirações dos membros pertencentes ao campo, moldando suas trajetórias profissionais e a direção de suas contribuições para a *cena musical* (Guerra, 2024c).

Ao ser questionado sobre a sua infância e introdução na música, Feitosa destaca a presença da musicalização na sua família, sendo comum a prática da música nas comemorações, especialmente às que se relacionavam com festas cristãs. A figura paterna teve significativa importância na sua construção de repertório, pois “meu pai também tinha muitos vinis, tipo discos essas coisas então assim eu ouvi bastante, né? Coisas orquestrais” (Feitosa, 2023). Esta relação, de acordo com o entrevistado, ainda que fosse de bastante cobrança - pois seu pai projetava no filho o sonho de ter um filho músico, artista, que tocasse na igreja - também evoca lembranças de parceria, destaca-se que, nesse percurso, o contato inicial e a emergência do interesse pelo universo musical específico, sobretudo o instrumental, foram moldados e guiados pela prática ativa da escuta, uma experiência que perdura até os dias atuais e continua a orientar suas escolhas musicais.

A gente parava para ouvir junto, eu e meu pai que também teve uma grande influência nisso, né? Nessa fruição também, desse contato que foi através da escuta, né? Que começou a surgir um interesse por esse tipo especificamente de música, esse interesse através da escuta da percepção. Ela é ela que me guia que norteia até hoje, né? Ela que me norteia até os dias de hoje, né pra selecionar músicas que eu tenho interesse ouvir música instrumental (Feitosa, 2023).

---

<sup>1)</sup> Ver em Bourdieu & Wacquant (2022) para aprofundar no fazer sociológico proposto por Pierre Bourdieu.

Destaca-se que, nesse percurso, o contato inicial e a emergência do interesse pelo universo musical específico, sobretudo o instrumental, foram moldados e guiados pela prática ativa da escuta, uma experiência que perdura até os dias atuais e continua a orientar suas escolhas musicais. Para além disso, a trajetória foi influenciada por colegas e experiências radiofônicas compartilhadas, que de acordo com Feitosa, o aproximaram da *cena musical* urbana. Aqui, nota-se parte da construção do gosto musical (Bourdieu, 1983) amparadas pelos campos familiares e lúdicos que o músico interagiu. Extrapolando o papel do *habitus* na dinamização interna da *cena musical*, podemos também pensar na sua inter-relação com os outros campos dos quais o agente se insere, bem como dos que não participa. Ou ainda, voltar o olhar para as posições que o músico - em seus diferentes subcampos, equipado do *habitus* moldado pela prática musical, ocupa dentro destes múltiplos campos, e, de que forma o capital simbólico adquirido na *cena musical* pode ser usufruído, convertido ou transformado para conquistar o poder nos outros campos.

Segundo a reflexão de Brandão e Altmann (2005), a participação dos agentes nos distintos campos sociais é condicionada pela posse de um capital mínimo específico, intrinsecamente ligado ao campo em questão. Os campos, como locais nos quais os agentes interagem motivados pela necessidade de inserção no jogo social, representam os cenários em que os *habitus* são moldados e transformados, resultantes da mobilização de diferentes tipos de capital. Cada campo possui uma moeda própria, representada pelo capital específico, seja ele artístico, científico, religioso, entre outros. A detenção desse capital é essencial para que os agentes possam participar ativamente no jogo de um campo específico, acumulando, por meio de suas ações, o capital específico correspondente. Contudo, as estratégias e movimentações dos agentes no espaço social, expressas em trajetórias que atravessam diversos campos, são influenciadas pelo volume e pela estrutura global do capital acumulado em experiências anteriores em diferentes campos, em consonância com o capital específico. Essa dinâmica de movimentação dos agentes, caracterizada por trajetórias e estratégias que variam conforme os interesses que os motivam, sempre alinhados ao *habitus* que possuem, repercute na alteração da estrutura e do volume de capitais dos diversos agentes envolvidos (2005: 5).

Neste sentido, podemos concordar com os autores, ao estabelecer uma relação entre o *habitus* e a mudança social, na medida em que os trânsitos das diferentes vivências e comportamentos, em diversos campos, desempenham um papel importante para se pensar na mobilidade ou inclusão. Enquanto o *habitus* é, em grande parte, resultado da socialização e da aprendizagem ao longo da vida, ele também pode ser transformado e adaptado em resposta a mudanças sociais. Quando a sociedade passa por transformações, novos elementos culturais podem ser incorporados ao *habitus* dos agentes, influenciando suas atitudes e comportamentos. Isso significa que a *cena musical*, como parte do campo cultural, pode ser propulsora para a mudança social ao desafiar normas e valores existentes ou ao introduzir novas perspectivas e ideias. Os músicos e artistas podem usar sua música e sua presença na *cena musical* para questionar as estruturas e conscientizar, inspirar e mobilizar as pessoas em torno de questões sociais e políticas, mas não só. É também a partir desta *cena*, seja ela local, translocal ou virtual (Peterson & Bennett, 2004) que se faz possível tecer relações intra-campo - no sentido de romper com as determinantes. E, também extra-campo, quando possibilita o acúmulo de capitais simbólicos que podem ser utilizados, ou ainda trocados, nos diversos campos, possibilitando assim a transponibilidade do *habitus*.

De acordo com o músico, as possibilidades de estudar, praticar e participar de eventos de música fora do Brasil, especialmente no contexto europeu, significam marcos em sua carreira, privilégios, nas palavras de Feitosa, o que está ao alcance de pouquíssimas pessoas no contexto brasileiro - estas geralmente relacionadas com o acúmulo de capitais econômicos e simbólicos. A possibilidade de envolver-se no contexto europeu, o que tem muito peso - prestígio no Brasil, foi orientada pelo acúmulo dos diferentes capitais possibilitados pelo *habitus* até então estabelecido, no entanto culminou no acúmulo de mais um capital simbólico distintivo, dentro e fora do campo musical: a experiência no estrangeiro.

É várias outras vezes para Europa para fazer concursos em 2011, eu fui para tocar em Barcelona e depois é, fui para Bruxelas para fazer um concurso de clarinete na Inglaterra e depois voltei no Brasil, depois voltei de novo para Portugal 2016 e 2017. Fiquei definitivamente por lá até 2019, então assim tipo mudou, né? Uma festa, foi importante para toda uma história de vida, né? de uma pessoa né? A arte no meu caso, então assim é para mim foi essencial, né? Foi essencial (Feitosa, 2023).

A relação entre o *habitus*, a cena musical, campo social e a mudança social é complexa. O *habitus* molda as interações na cena musical, no entanto, a própria participação no mundo musical - que de alguma forma foi proporcionada pelas disposições objetivadas, também pode ser uma fonte de transformação e mudança quando novas influências e perspectivas são incorporadas, o que pode significar a quebra das hierarquias nos outros campos. No caso do músico Feitosa, podemos afirmar que a instituição da Igreja - a mais importante influência, de acordo com o músico - possibilitou a prática dos instrumentos, bem como do canto em coro e a escuta da música erudita em ambientes formais, o que posteriormente significou a sua saída profissional enquanto músico e entrada na academia.

O caso da igreja teve um papel muito importante para mim, por dar uma ferramenta né? nesse caso o instrumento em condições (...) e nesse caso algumas igrejas utilizam muito de orquestras, mais voltado para a música cristã, né do canto cristão que tinha uma partitura, né? Tipo de hinos cristãos. E aí através daí tive esse aprendizado, mas só que foi para além disso, né, meu a minha porque se fosse focar nisso não acho que não teria o avanço e o desempenho do desenvolvimento e tanto da da do personagem, né que começou a se criar diante disso, né? (Feitosa, 2023).

Cabe ainda mencionar que a relação da família toda com a Igreja evangélica era, e ainda é muito forte, e foi por acompanhamento aos costumes familiares que Feitosa teve esse acesso. No entanto, mesmo que a família tivesse importante papel nesta frequência do ambiente religioso, não havia a prática da *performance* musical pelos membros da família nuclear (pai e mãe mencionados) neste contexto. Desta feita, podemos observar um movimento que, estimulado pelo *habitus* familiar - duradouro, adquire um novo capital cultural que extrapola a fruição para a prática nos grupos musicais da igreja. Podemos assim perceber que a prática da escuta musical familiar pode ter amparado a opção pela prática musical, e servido enquanto um capital simbólico que o atribuiu destaque no interior deste subcampo musical. Ao mesmo tempo também entendemos que os capitais acumulados pela escuta e pela prática da música oportunizaram as futuras escolhas da música enquanto carreira profissional.

Retomando a última citação mencionada, no “diante disso” exposto pelo entrevistado, torna-se possível identificar um significativo papel das bandas militares, o que remonta às influências da cultura portuguesa, nomeadamente no contexto de marchas, hinos e dobrados. Este conjunto de manifestações culturais está intrinsecamente ligado à música das bandas militares, conforme destacado pelo entrevistado, que tem forte presença na tradição musical no Brasil até os dias atuais. Ainda neste contexto, podemos afirmar que o próprio estilo musical ao qual o entrevistado está inserido de forma mais ativa, o choro, já questiona na sua gênese as estruturantes do *habitus*. Sendo o choro, ou ainda, o chorinho, uma música que hibridiza o erudito com o popular, questionando tanto em nível técnico quanto ideológico, as matrizes da música erudita; esta que deixou de ser exclusiva do cenário religioso, e passou a ser uma prática urbana de elite quando a Corte Real Portuguesa se instalou no Brasil (Rosa & Cabrera Berg, 2018). Esta relação luso-brasileira virá ganhar ainda mais relevância na vida do músico, na medida em que se muda para Portugal para aprimorar seus estudos em 2017 e desde então vive entre os dois países e as diversas influências musicais que lhe foram apresentadas no Brasil e em Portugal.

Sobre a reconfiguração da música erudita na trajetória do entrevistado, identificamos parte significativa das dinâmicas escolares, inserido no contexto do ensino público brasileiro e suas dificuldades, bem como dos projetos sociais que ofereciam atividades extracurriculares às crianças que existiam na sua época de escola. Sobre estes projetos no cenário atual brasileiro, segundo o músico, tem-se notado uma diminuição das atividades, em decorrência das mudanças de governo.

A priori foi esse contato que se deu dentro das escolas públicas, desses projetos sociais que tem. Eu falo isso porque eu estive no meio desses vários projetos, estou até hoje no meio desses projetos então eu vi o processo, né? Desde o início como tinha muito mais acesso às bandas. Esse contato. Desde quando era criança e isso me fortaleceu muito até um certo período. Depois é, não hoje por exemplo. Bem é difícil tem projetos assim ainda né? Mas caiu bastante essas questões de projetos de banda. Que ajuda, né? Para esse desempenho, desenvolvimento artístico, para incentivar os jovens. Então foi um pouco por aí (Feitosa, 2023).

A mobilidade, ou ainda, a inclusão social relacionada aos projetos sociais musicais é referida pelo entrevistado, que atribui imenso valor a estas oportunidades que se apresentaram na sua trajetória e lhe proporcionaram a movimentação pelo espaço social, na medida em que pôde construir uma carreira profissional e acadêmica que não faziam parte do percurso comum da sua família. Neste sentido, o entrevistado chama a atenção para a importância do papel do estado, com os projetos e incentivos sociais enquanto possibilidade de intervir nas assimetrias econômicas, sociais e culturais. Ainda que possamos perceber na história de vida esse deslocamento ascensional, nos referindo a vertente superável do *habitus*, não deixamos de lado na nossa análise o caráter durável do mesmo conceito, que conserva o sistema de dominação, neste caso, o da música e da academia. Como pudemos notar, ainda que apresente uma trajetória de inclusão social, de acúmulo de capitais e complexificação do *habitus*, esta própria realocação sucumbe a uma dinâmica que não se rompe na sua base hierárquica, apenas permite a incorporação dos códigos específicos pelos recém-chegados.

Os diversos campos, mundos sociais relativamente autônomos, exigem daqueles que nele estão envolvidos um saber prático das leis de funcionamento desses universos, isto é, um *habitus* adquirido pela socialização prévia e/ou por aquela que é praticada no próprio campo. Os campos mais altamente especializados supõem e exigem um saber prático das leis tácitas do seu funcionamento; ou seja, o *habitus* é um corpo socializado, corpo estruturante, corpo que incorporou as estruturas (oriundas do trabalho histórico de gerações sucessivas) imanentes de um mundo, de um campo, e que estrutura tanto a percepção como a ação nesse mundo (Misoczky, 2003: 13).

Na socialização prévia, pudemos perceber a adesão a atividades lúdicas que vão além da própria música, mas também encontram com o esporte, pela prática do futebol, e com a atividade do xadrez - esse considerado um jogo das elites culturais - mencionado enquanto importante ferramenta para treinar a memória e o intelecto, capitais que foram e ainda são de muita utilidade na formação e prática musical. Sobre o xadrez, referimos a pesquisa de Januário (2017) sobre o enxadrismo no Brasil, em que percebeu

que a intensificação da prática esportiva se deu, não só pelo peso de cada um dos capitais mencionados, mas pela reunião do tempo livre e, principalmente, pela oferta da prática, seja ela traduzida por uma estrutura familiar favorável ou por uma cidade privilegiada (Januário, 2017: 179).

A hierarquia na prática do esporte Xadrez é uma constante, e apresentou na pesquisa poucos casos de jogadores que advêm das camadas sociais menos privilegiadas, os excepcionais, de acordo com Januário (2017). Estes que, como Feitosa, foram apresentados ao jogo na escola ou em projetos sociais, mais uma vez reforçando a importância das políticas públicas que proporcionam estes acessos. No entanto, a opção pelo xadrez no contexto escolar é uma decisão influenciada por práticas culturais já estabelecidas, mesmo quando se trata da introdução dos capitais culturais no ambiente familiar desfavorecido. Neste sentido, lembramos o *habitus* do entrevistado já na primeira infância, que tinha familiaridade com a prática e consumo musical no ambiente familiar e religioso, o que pode ter motivado a sua escolha do xadrez. Nesse contexto, o *habitus* adquirido na família se transforma no contexto da prática do xadrez na via escolar, possibilitando o acúmulo do novo capital, bem como a participação desta elite cultural. Essas reflexões ganham importância ao contribuir para que as práticas pedagógicas considerem não apenas a diversidade do público, mas também a manifestação das possíveis heranças acumuladas pelos alunos ao longo do percurso escolar (Januário, 2017).

Também podemos compreender a habilidade de escuta mencionada pelo entrevistado enquanto um elemento de distinção no campo, na medida em que é necessário um *habitus* que permita o acolhimento e a prática desta reflexão. Podemos ainda, olhar para esse argumento de acordo com a narrativa apresentada pelo músico, que se aprofunda ao abordar a escuta como um elemento fundamental na formação musical, fazendo uma conexão com o pensamento de Paulo Freire<sup>2)</sup>. Feitosa argumenta que a ideia de que a escuta antecede a leitura do mundo, destacada pelo filósofo da educação, é aplicada à música como uma forma de absorver informações antes mesmo da comunicação verbal. O relato ressalta também a importância do silêncio e da percepção na educação musical, indo além do ensino técnico para enfatizar o desenvolvimento artístico e a performance. Neste sentido, o músico empreende uma importante percepção para nossa análise, que se relaciona com as questões do dom musical e a educação para a música, bem como, a profissão e a performance que abordaremos a seguir.

#### 4. A performance entre o dom e a prática musical

Visto a necessidade de uma sociologia da música voltada para as funções, estruturas sociais, o caminho trilhado e as representações inerentes ao contexto inserido do músico em foco, é justo compreender como as complexas relações e sanções sociais existentes interferem ou impactam na formação direta da obra musical. Na luz do pensamento de Norbert Elias (1994), é possível compreender os processos nos quais Feitosa esteve inserido, passível de compreender como o mecanismo social impacta e molda a identidade e a obra do artista. A sociologia de Elias oferece ferramentas conceituais para analisar como a sociedade influencia e é influenciada por figuras excepcionais, como gênios, e como a noção de genialidade é moldada socialmente ao longo do tempo (Elias, 1994). O estudo de Elias (1994) nos proporciona o entendimento de que a conceptualização de genialidade é o resultado das relações, construções e interações sociais do seu tempo, o que desconstrói a ideia do dom como algo natural do indivíduo. A ideia de dom foi apresentada por Feitosa como algo inexistente em sua trajetória, pois como confere a seguir, a construção social do músico se faz pelas suas qualificações, vivências e contacto. Entretanto, Feitosa afirma que existe uma “facilidade”, um “talento” que é desenvolvido através de estudos e práticas:

Estudei bastante desde quando eu comecei lá nessas bandas (Igreja) (...) lá eu pude ter acesso ao material - pouco material que devido às dificuldades que tinha lá em Teresina (...) sempre foi muito estudo, lá na ESMAE<sup>3)</sup>, por exemplo (...) eu estudava 8 horas, 10 horas, às vezes até mais (...) estudava a prática, a performance (...) eu acredito que tem uma possibilidade sim (de talento nato) (...) o talento proporciona algumas possibilidades que são desenvolvidas (...) Você vai tocando, vai aprendendo um instrumento e você vai vendo algumas possibilidades, o que é muito mais fácil para algumas pessoas, mas para outras não (...) não foi tanto uma vocação, mas sim como você percebe o processo de escolha (...) Quando tinha 10 anos de idade, tava na escola e a banda tava tocando (...) meu interesse pelo instrumento foi imediato, pelo clarinete, primeira vez quando eu olhei o instrumento já vi a banda tocando e tive interesse pelo instrumento mesmo, o clarinete especificamente. A escolha da música do instrumento não foi algo assim planejado (Feitosa, 2023).

---

<sup>2)</sup> Ver Freire (2015) para melhor compreensão da pedagogia da escuta e da autonomia proposta por Paulo Freire.

<sup>3)</sup> Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE). Instituto pertencente ao Instituto Politécnico do Porto, Portugal.

Portanto, a ideia da dissociação da obra do artista, perante a ideologia construída do gênio, reduz a qualidade da compreensão científica dos processos socializadores que interferem na construção da obra e identidade humanística do artista, como cita Elias (1994):

Com frequência nos deparamos com a ideia de que a maturação do talento de um “gênio” é um processo autônomo, “interior”, que acontece de modo mais ou menos isolado do destino humano do indivíduo em questão. Esta ideia está associada a outra noção comum, a de que a criação de grandes obras de arte é independente da existência social de seu criador, de seu desenvolvimento e experiência como ser humano no meio de outros seres humanos(...). Esta separação é artificial, enganadora e desnecessária (Elias, 1994: 53).

Para Feitosa (2023), a prática musical e o interesse pela música se fizeram espontaneamente, sendo primordial para suas decisões o contacto com a performance. A escolha do “clarinete” se fez pelo encantamento do indivíduo em sua fase de formação enquanto pessoa e tornou-se essencial para que o caminho no mundo da música ultrapassasse os limites das barreiras sociodemográficas, perante as dificuldades e isolamento financeiro em que Feitosa estava inserido. De Teresina, Piauí, o menino de 10 anos, que através do contacto com a música gospel e a prática musical, conseguiu através de seu treino e estudos, exceder os limites do conhecimento fornecidos pelas bandas religiosas através do seu contacto directo com outros estilos musicais, através dos gostos familiares e do rádio. Desta forma, é possível perceber que o caminho trilhado por Feitosa, da sua infância até os dias de hoje, moldou e molda a sua obra e sua identidade artística. Sendo o dom, na concepção de Elias, entendido como um conjunto de habilidades, conhecimentos e práticas que são transmitidos e adquiridos socialmente, no âmbito da prática musical, esse dom se manifesta na maestria técnica, na compreensão teórica e na capacidade de expressar emoções por meio do som (Elias, 1994).

A prática musical não é apenas uma atividade técnica, mas um processo social e cultural, ou seja, a prática musical enquanto processo, emerge – em movimento diacrónico – como comunidades musicais, em que as normas e as práticas são compartilhadas e internalizadas. A evolução das normas sociais, a transmissão do conhecimento musical e a busca por excelência técnica contribuem para a construção de identidades individuais e coletivas na esfera da música (Elias, 1994). Assim sendo, o contacto de Feitosa com a música gospel, posteriormente seu interesse pela prática do clarinete, sua sede por outros tipos de música e todo os processos inerentes ao processo de aprendizado, moldaram a obra e identidade, igual como seu gosto e suas expectativas. Segundo o nosso entrevistado, a performance se torna um fator essencial para o conhecimento da música, sendo está prática de mais valia para aqueles que não tiveram a mesma oportunidade de passar por uma formação formal:

em relação ao profissional, ser profissional (em música), eu não desassocio as pessoas que também trabalham que não teve essa formação (formal) (...) existem grandes músicos, como por exemplo, o Hermeto Pascoal<sup>4)</sup>– ele não passou pela academia e é um grande, um dos grandes que temos hoje na música instrumental brasileira, e assim como grandes outros amigos próximos, que não passaram pela formação acadêmica, mas também são grandes profissionais (Feitosa, 2023).

---

<sup>4)</sup> Hermeto Pascoal é um músico, compositor e multi-instrumentista brasileiro de grande renome internacional. Disponível em: <https://www.hermetopascoal.com.br/>.

Elias (1994) ao analisar a vida e obra de Mozart, constatou a vontade do pai de estar inserido em uma classe social em que o artista era destacado como um lugar de prestígio. Essa vontade do pai de Mozart o fez desde cedo ter práticas musicais, o que resultou a excelência da prática por parte do músico. A insistência do pai perante a horas de treino era resultado da vontade do pai de manter o status social da família perante a incapacidade do projetor de ter alcançado por conta própria uma mobilidade social no contexto histórico-social em que esteve inserido. Esse contacto antecipado ao mundo das artes proporcionou a Mozart mecanismos e práticas suficientes para se destacar como um “menino prodígio” (Elias, 1994). Essa semelhança também é identificada na história de vida de Feitosa, que desde pequeno foi incentivado pelo próprio pai a tocar e não desistir, como é relatado a seguir:

Às vezes até tocava na igreja, ele não tinha vontade de tocar, mas meu pai me obrigava também a tocar para poder ter que seguir, né? Seguiu um desejo que às vezes era muito dele também, de ter um filho e escutar um artista e por isso também eu agradeço, por essa insistência, apesar da dificuldade. (...) apesar de algumas dificuldades da família (Feitosa, 2023: 234).

Se em Elias podemos conflitar a ideia de dom do senso comum, é preciso também compreender as distinções existentes no conceito da palavra “performance”. Se dentro do universo das artes a *performance*<sup>5.)</sup> entra com o conceito de prática, na sociologia entendemos como uma parte do processo socializador em que o indivíduo está inserido, em que ele executa um “papel social”, como no teatro. Erving Goffman (1958) explica que a performance social é a maneira como as pessoas se apresentam aos outros, sendo suas ações e comportamento moldados pelas expectativas e sanções sociais – com finalidade de desempenhar a figura conforme as regras estabelecidas pelo grupo. Portanto, a performance artística se aproxima da performance proposta por Goffman apenas na função social de interpretação de um papel instantâneo. Entretanto, a performance artística citada por Feitosa se refere a prática musical e as estratégias que são passadas de geração em geração, determinando as regras e as táticas necessárias para definir o estilo ou gênero musical. A performance para Feitosa é o caminho do aprendizado não formal da música:

A performance é a vivência, esse contato, esse diálogo nessa comunicação que vai além dessa comunicação formal (...) na academia é mais focado no seu instrumento, no meu caso o clarinete, e aí a gente aprende técnicas, teorias, mas a vivência, a performance, por exemplo, a roda de choro, tive muito aprendizado, que vai além do ensino institucional (...) estar nestas performances é um aprendizado (Feitosa, 2023).

Sendo assim, a excelência do músico não é referida apenas a formação acadêmica, como também através de outros mecanismos, como referiu Feitosa. A prática, o contato e as relações intercambiais são primordiais para a formação e identificação profissional do músico.

---

<sup>5.)</sup> O conceito de performance nas artes cênicas refere-se à apresentação ao vivo de uma obra ou espetáculo para um público. Esse termo engloba uma variedade de formas artísticas, incluindo teatro, dança, música e outros tipos de expressão performática. Quando Feitosa referencia a “performance”, é referido a prática da música performática, em que a audiência experimenta em tempo real a prática musical. O conceito de performance discutido na sociologia, como no caso de Goffman (1959), é referente aos papéis sociais construídos e esperados pelos indivíduos, isto é, o conceito é relacionado com o mundo social e o papel social, e não a performance artística propriamente dita.

## 5. A construção do *self* do músico

A teoria da rotulação (*labeling theory*) proposta por Howard Becker (2008), especialmente apresentada em sua obra “*Outsiders*”, oferece uma abordagem para entender o processo de socialização do músico. Becker examina como os indivíduos são rotulados e identificados pela sociedade, destacando como esses rótulos afetam sua identidade e comportamento. No contexto musical, essa teoria lança luz sobre a experiência de socialização do músico, especialmente aqueles que podem ser considerados “*outsiders*” (Becker, 2008).

Feitosa esteve inserido desde criança em um universo religioso, que proporcionou o contacto – mesmo que ligeiramente fechado – a sonoridades. Este contacto direto com músicos, que através de troca de experiências e práticas musicais, aprendeu técnicas e regras internas, igual como as sanções pré-estabelecidas do meio em que esteve inserido. Isto é, o processo de socialização do músico foi feito a partir de trocas simbólicas de conhecimento, sinais estes que foram moldados e codificados internamente pelos músicos. Os símbolos construídos internamente entre os grupos de músicos, igual como as práticas inerentes de técnicas e produção musical, fizeram parte da construção identitária de Miqueias. A relação estreita do músico com seu instrumento de estudo e sua relação não convencional no que se refere a prática musical, moldaram e moldam frequentemente sua identidade artística. Miqueias (2023) descreve como, durante seu período de estudos na cidade do Porto, Portugal, em sua casa, mantinha instrumentos em diferentes compartimentos, em uma espécie de ritual e construção artística. A prática de tocar os instrumentos, conforme a chegada de outros músicos na sua residência, mostra o comprometimento intenso com sua prática musical. Essa atitude reflete a dedicação e a paixão que muitos artistas devotam ao seu ofício. Ao “*ficar o dia todo com o contato com esse instrumento, com clarinete*” (Feitosa, 2023), Miqueias estava imerso em seu processo de desenvolvimento artístico.

Becker (2018) argumenta que a rotulação de desvio pode ser um processo social onde as normas são construídas e mantidas pelos próprios membros da sociedade. No entanto, o desvio também pode ser visto como um meio de autoexpressão e desenvolvimento pessoal. No caso de Miqueias, o desvio das normas convencionas relacionadas à performance e criação artística, pode ser interpretado como uma estratégia consciente para cultivar sua identidade artística única:

quando estudava no Porto e na minha casa na época, eu tinha dois ou três instrumentos (...) deixava sempre em um lado e num canto (...) tocava em um local, chegava algum amigo a gente tinha esse entretenimento (...) Começava a tocar, então deixava sempre em vários compartimentos, inclusive da casa (...) deixavam um instrumento na sala e no quarto deixava outro instrumento (...) Porque eu tava nesse processo de desenvolvimento artístico (...), então eu ficava o dia todo com o contato com esse instrumento, com clarinete, né? E esse entretenimento é todo o instrumento (Miqueias, 2023).

A prática de manter clarinetes em diferentes compartimentos da casa e criar espaços específicos para tocar pode ter contribuído para a formação de uma identidade artística distintiva para Feitosa. Esse processo pode ter influenciado sua abordagem musical, seu estilo e até mesmo sua compreensão pessoal do papel do clarinete em sua vida e carreira

artística. O processo de socialização do músico muitas vezes começa em subculturas específicas, onde normas e valores musicais são transmitidos. Becker argumenta que o aprendizado musical não é apenas técnico, mas também social. Os músicos iniciantes não apenas dominam habilidades instrumentais, mas também internalizam as regras e práticas da comunidade musical à qual pertencem. A socialização musical, nesse sentido, ocorre em um contexto de interação constante entre músicos mais experientes e novatos (Becker, 2008). Feitosa teve seu processo de socialização no mundo da música desde criança, sendo as regras e sanções sociais transpassadas pelos profissionais mais experientes e o gosto intensificado pelas habilidades e práticas adjacentes ao universo que foi se inserindo.

A teoria de Becker também destaca a importância dos rótulos e estigmas na formação da identidade musical. Músicos podem ser rotulados de acordo com seus estilos, gêneros ou mesmo pela maneira como desafiam as convenções musicais. O termo “outsider” pode ser aplicado aqueles cujas práticas musicais não se alinham totalmente com as normas dominantes, levando a uma identidade que é, de certa forma, marginalizada. Feitosa rejeita a ideia de exclusão dos músicos de “performance”, mas não nega a existência de uma distinção social imposta pelos músicos “profissionais” em relação aos músicos “autoditados”.

Os músicos podem se tornar “outsiders” devido à escolha de estilos pouco convencionais, instrumentação inusitada ou experimentação musical. Becker (2008) argumenta que esses rótulos não apenas influenciam a forma como os músicos são percebidos pela sociedade em geral, mas também moldam a autoimagem dos próprios músicos. A identidade do músico, assim, é construída em parte pela maneira como ele é rotulado e reconhecido dentro da comunidade musical.

Além disso, Becker explora como a socialização musical pode envolver a criação de “regras do jogo” dentro da comunidade. Os músicos aprendem não apenas a tocar, mas também a navegar pelo mundo da música, entendendo as expectativas e normas da subcultura à qual pertencem. Isso implica não apenas a aquisição de habilidades técnicas, mas também a compreensão das dinâmicas sociais que permeiam o mundo da música.

## 6. A indústria fonográfica e as dificuldades da profissão

Em “Perspectivas sobre a Música Clássica Brasileira e a Influência da Indústria Cultural” (Feitosa & Dallálio, 2023), artigo realizado por Feitosa em parceria com Dallálio para a Revista Digital “Todas as artes” (2023), aborda a interseção entre música e sociedade, ressaltando a impossibilidade de separá-las, sendo intrínsecas desde os primórdios da humanidade. Além das perspectivas da música, o artigo faz, através de entrevistas semiestruturadas, uma análise sociológica a respeito dos impactos da Indústria Cultural (precisamente a Indústria Fonográfica), com auxílio das ideias expostas de Theodor Adorno, estudioso da Escola de Frankfurt (Feitosa & Dallálio, 2023).

Igualmente referido no artigo já publicado, foram detectados traços de insatisfação do músico face a concorrência desleal de megaproduções. Para Adorno (2002), as formas musicais refletem as sociedades existentes e ao levantar críticas a indústria cultural no contexto capitalista, argumenta que ela produz música premeditada, o que resulta o afastamento do público do pensamento crítico e das funções sensoriais da arte. Para Feitosa, a indústria transformou gêneros autênticos, como o forró, em produtos “plásticos”, ou seja, uma alienação e mercantilização da música:

A música mediática atrapalhou muito esse processo (...)a música mediática nesse caso (...), algumas expressões artísticas, que foram muito banalizados, né? Por conta dessa simplicidade no caso, por exemplo o sertanejo hoje não é uma música sertaneja. É triste, né? A situação para onde está sendo enveredado hoje, até o mesmo o forró hoje, que as pessoas hoje consomem. Fala até como é dizem, fala assim tipo forró de plástico, né? Porque não é mais aquelas coisas que a gente ouvir um Luiz Gonzaga, né? Tipo um Dominginhos, né? Tipo uma grande referência, você sabe (Feitosa, 2023).

Segundo Feitosa e Dallálio (2023), a influência da indústria cultural na música contemporânea, que produz produtos padronizados para entretenimento, afasta o expectador de qualquer experimentação. A internet, embora facilite o acesso à música, é apontada como uma ferramenta perpetua a fórmula da indústria cultural. Feitosa (2023) considera que o teor da música mediática empobreceu o pensamento crítico da população, além de que é *“artisticamente pobre, em título de Harmonia de conhecimento de letras, (...) de boas letras e problemas técnicos”* (Feitosa, 2023). Feitosa (2023) destaca grandes nomes da contemporaneidade que tem produzido excelentes obras, como o sanfoneiro Mestrinho e Hamilton de Holanda, como também de nomes já reconhecidos como Milton Nascimento e Chico Buarque. O entrevistado acredita que a Indústria Fonográfica afasta o grande público de obras que atendem as funções da música e que a falta da procura não se resume somente a ela. Feitosa argumenta que a educação, além da indústria cultural, é crucial para a compreensão e apreciação da música clássica. Destaca que a falta de interesse do público não se resume apenas à indústria cultural, mas também ao contexto social. A familiaridade e a aprendizagem social são fundamentais para criar um público interessado na música não mediática.

## 7. Conclusão

*Ao considerar o relato de Miqueias Feitosa como um estudo de caso, o trabalho ampliou nossa compreensão das trajetórias individuais no cenário musical brasileiro, destacando a música como agente de transformação social e inclusão. A pesquisa sublinhou a complexidade das interações sociais no mundo das artes e nas cenas musicais, ressaltando a importância da cooperação e da influência das convenções artísticas. Abordando a música como expressão integrada em contextos culturais, sociais, geográficos e econômicos, foi possível ter uma visão abrangente das diversas formas como a musicalidade se manifesta e evolui. Este estudo contribui para o entendimento da vida e da música de Miqueias Feitosa, mas também para uma reflexão sobre o papel da música na construção de identidades culturais e na busca por mobilidade e integração social.*

*A trajetória de Miqueias Feitosa evidenciou a interação dinâmica entre o habitus, a cena musical, os campos sociais e a possibilidade de mudança social destacando o habitus, enquanto um sistema de disposições duráveis e transponíveis, que molda as escolhas, práticas e trajetórias no decorrer da história de vida. O habitus, delineado por experiências passadas, opera como matriz de percepções e ações, viabilizando a realização de tarefas diferenciadas em que, quando relacionadas com a cena musical, percebemos que preferências musicais, envolvimento na música e participação em diferentes campos são permeados por esse conjunto de disposições adquiridas. A sua complexidade, discutida por Bourdieu e ressaltada por Guerra (2010), reside na persistência e conservação, mas também na capacidade de ser superado por novas experiências e forças externas.*

Na inter-relação entre o *habitus* e os diferentes campos sociais pudemos perceber como trajetórias são influenciadas pelo acúmulo de capital específico em cada campo, sendo a reflexão sobre a mudança social destacada ao considerar a mobilidade proporcionada por projetos sociais, participação em diferentes campos e experiência internacional do músico entrevistado. A exemplo da possibilidade de estudar e atuar fora do Brasil que não representa apenas um desenvolvimento profissional para Miqueias Feitosa, mas também um acúmulo de capital simbólico distintivo. Contudo, mesmo diante dessa mobilidade ascendente, a análise não negligencia a manutenção das estruturas hierárquicas nos campos, indicando que a mudança social não é necessariamente uma ruptura completa, mas sim uma incorporação de novos códigos. A relação entre o *habitus*, a igreja e a educação musical é abordada, destacando a importância das políticas públicas de acesso a cultura, bem como da escuta como elemento distintivo no campo musical. A habilidade de escutar, desenvolvida desde a infância e enfatizada ao longo da formação musical de Miqueias Feitosa, torna-se um componente crucial em sua trajetória profissional.

Assim, ao explorar a história de vida do clarinetista, este texto visa compreender a complexidade do *habitus*, sua interação com diferentes campos sociais e seu papel na construção das trajetórias individuais. A análise sugere que, embora o *habitus* tenha uma base durável, ele também é passível de transformação, sendo essa dinâmica fundamental para entender a possibilidade de mudança social no contexto da cena musical e além. Foi possível também perceber a importância de uma sociologia da música que considere as funções sociais, estruturas e representações envolvidas na vida e obra de músicos. Foi notado a semelhança da análise de Elias sobre a vida de Mozart e o poder da prática e contacto musical logo na primeira infância na vida de Feitosa. A ideia de dom foi vista como uma combinação de habilidades desenvolvidas por meio de estudo e prática, desmistificando a visão tradicional de génio musical. A performance artística é elemento central da excelência da obra e da construção do self do artista.

Quanto aos processos de socialização e construção do self do músico, através da leitura da obra de Becker (2008), foi percebido que o contacto inicial na infância em um ambiente religioso, em que trocas simbólicas e práticas musicais foram absorvidas por Feitosa, moldaram suas habilidades e gostos. As “regras do jogo” (Becker, 2008) foram internalizadas em um processo de construção simbólica que partes não só de experiência em habilidades técnicas, mas também de dinâmicas sociais por parte dos grupos musicais que esteve inserido ao longo da sua trajetória. Por fim, Feitosa expressa insatisfação com a transformação de géneros autênticos em produtos “plásticos” pela indústria. Seguindo a crítica de Adorno à produção capitalista de música, a influência da indústria fonográfica na música contemporânea é discutida, evidenciando a padronização para o entretenimento. Feitosa destaca a importância da educação e contexto social para apreciação da música não mediática, que fazem parte das inúmeras causas da falta do interesse público.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adorno, Theodor W. (2002). *Indústria cultural e sociedade*. Paz e Terra.

Becker, Howard. S. (2008). *Art worlds: updated and expanded*. University of California Press

Becker, Howard. S. (2008). *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Editora Schwarcz-Companhia das Letras.

- Bennett, Andy. (2004). Consolidating the music scenes perspective. *Poetics*, 32, 223-234.
- Bourdieu, P. (1983) *Sociologia*. (organizado por Renato Ortiz). Ática.
- Bourdieu, P. (1992). *Pierre Bourdieu avec Löic Wacquant. Responses*. Seuil.
- Bourdieu, P. (1996). *As regras da arte*. Editorial Presença.
- Bourdieu, P. (2002). *Esboço de uma teoria da prática. Precedido de três estudos de etnologia Cabila*. Celta Editora.
- Bourdieu, P. (2015). *A distinção: crítica social do julgamento*. Zouk.
- Bourdieu, P. & Wacquant, L. (2022). *Convite à sociologia reflexiva*. U.Porto Press.
- Brandão, Z. & Altmann, H. (2005). Algumas hipóteses sobre a transformação dos *habitus*. *Boletim SOCED, Rio de Janeiro*, n. 1, 1-12.
- Elias, N. (1994). *Mozart: sociologia de um gênio*. Zahar.
- Feitosa, M. F. C., & Dallálio, A. (2023). Perspetivas sobre a música clássica brasileira e a influência da indústria cultural. *Todas as Artes*, 6(1), 58-71.
- Freire, P. (2015) *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. Paz e Terra.
- Giddens, A. (2002) *Modernidade e identidade*. Jorge Zahar.
- Goffman, E. (1959). *The presentation of self in everyday life*. Doubleday.
- Guerra, Paula. (2010). *A instável leveza do Rock : gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)*. Tese de doutoramento. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Guerra, P. (2024a). Decolonial identities and DIY Music as Political and Social Resistance in the Global South. In S. Homan, C. Strong, S. O'Hanlon & J. Tebbutt (Eds.). *Interrogating Popular Music and the City* (pp. 109-126). Routledge.
- Guerra, P. (2024b). Junta-te à tribo. Lazer, memória e patrimonialização dos festivais na contemporaneidade. In C. Fontineles, J. A. Freitas de Aguiar Júnior & L. S. S. Moraes Meneses (Orgs.). *Ramificações da história: política, cultura e sociedade* (pp. 23-42). EdUESPI.
- Guerra, P. (2024c). No More Heroes: Portuguese Punk and the Notion of Subculture in the Global South. In J. Patrick Williams (Ed.). *Interpreting Subcultures Approaching, Contextualizing, And Embodying Sense-Making Practices in Alternative Cultures* (pp. 59-74). Bristol University Press.
- Guerra, P., & Costa, P. (2016). *Redefining art worlds in the late modernity .modernity*. Universidade do Porto - Faculdade de Letras

- Hennion, Antoine. (2003) Music and Mediation: Toward a new sociology of music. In M. Clayton, T. Herbert & Richard Middleton (Eds.). *The Cultural Study of Music: a critical introduction* (pp.80-91). Routledge.
- Januário, J. dos A. (2017) *A herança na trajetória esportiva de grandes mestres brasileiros: processos educacionais e esportivos de formação de uma elite cultural*. Tese de Mestrado, Universidade de São Paulo. Universidade de São Paulo.
- Jenkins, R. (2002). *Pierre Bourdieu. Revised Edition*. Routledge.
- Lahire, Bernard. (2002) Reprodução ou prolongamentos críticos. *Educação & Sociedade*, XXIII, n. 78, 37-55.
- Misoczky, M. C. A. (2003) Implicações do uso das formulações sobre campo de poder e ação de bourdieu nos estudos organizacionais. *Revista de administração contemporânea*, nº 7, 9-30.
- Peterson, R. A., & Bennett, A. (2004) (Orgs.). *Music Scenes: local, translocal, and virtual*. Vanderbilt University Press.
- Ramalho, C. & Casanova, S. (2013) Da biografia à história de vida - percurso de uma jovem. In A. Lopes, F. Hernández, J. M. Sancho Gil & J. I. Rivas Flores (Orgs.). *Histórias de vida em educação: A construção do conhecimento a partir de histórias de vida* (pp. 174-180). Universitat de Barcelona.
- Rosa, L. F. & Cabrera Berg, S. (2018) Entre o erudito e o popular: aproximações e distanciamentos na formação da música urbana brasileira. *Revista Tulha*, v.4, n.1, 69-90.
- Setton, M. da G. (2002) A teoria do *habitus* em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. *Revista Brasileira de Educação*, n.º 20, 60-70.

## Deborah Lemes Ribeiro.

Doutoranda em Sociologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Mestre em Realização – Cinema e Televisão, pela Escola Superior Artística do Porto. Graduada em Ciências Sociais, pela Universidade Estadual de Maringá – UEM, Paraná/BR, em 2012. Foi bolsista do Projeto de Iniciação à Pesquisa (PIBIC) nos programas da mesma universidade, nos anos de 2010 a 2012. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Via Panorâmica, s/n, 4150-564, Porto, Portugal.. E-mail: dhlemes@gmail.com. ORCID: 0000-0001-6830-8480.

## André Dalállo.

Mestre e Licenciado em Sociologia em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Via Panorâmica, s/n, 4150-564, Porto, Portugal. Email: andredallalio@gmail.com. ORCID: 0009-0008-5751-4156.

Receção: 06-12-2023

Aprovação: 14-06-2024

## Citação:

Ribeiro, D. L. & Dalállo, A. (2024). Sopra o sopro, supre a cena: a ressonância das práticas musicais nas trajetórias brasileiras pelo relato de um clarinetista. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 7(3), pp.90-111. ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav7n3a6>



# TODAS AS ARTES

.....

**REVISTA LUSO-BRASILEIRA DE ARTES E CULTURA**  
ALL THE ARTS LUSO-BRAZILIAN JOURNAL OF ART AND CULTURE



Vol. 7, N. 3, Set.-Dez. 2024  
ISSN 2184-38052