

Uma carreira como sociólogo da música

Howard Becker¹

Resumo: Neste artigo, Howard Becker retrança sua trajetória como sociólogo da música desde sua formação como músico profissional e seus estudos na Universidade de Chicago, passando por sua experiência como pesquisador no Brasil e o contato com a produção acadêmica francesa. O relato constitui um exercício de reflexão metodológica sobre como fazer sociologia da música evitando o etnocentrismo e reconhecendo a importância da interdisciplinaridade.

Palavras-Chave: sociologia da música – interdisciplinaridade – fontes empíricas – linguagem musical – metodologia

A career as sociologist of music

Abstract: *In this paper, Howard Becker retraces his trajectory as a sociologist of music from his education as a professional musician himself and his early studies at the University of Chicago passing by his research experience in Brazil and the contact with the French academic production. His account is a methodological reflection on how to do sociology of music avoiding ethnocentrism and acknowledging the importance of interdisciplinarity.*

Key-Words: *sociology of music – interdisciplinarity – empirical sources – musical language – methodology*

Quando eu era doutorando em sociologia na Universidade de Chicago, meu orientador Everett C. Hughes me ensinou uma lição fundamental: “Toda

1 Pesquisador Independente – San Francisco – Califórnia – Estados Unidos. Tradução: Richard Miskolci; Revisão: Jacqueline Sinhoretto.

atividade é o trabalho de alguém”. Isso quer dizer que para compreender uma atividade, qualquer que seja, é necessário pesquisar junto às pessoas para quem aquela atividade é um trabalho. É uma ideia simples, mas se a tomamos seriamente as consequências são importantes.

Sem dúvida, o resultado mais importante é o seguinte: não devemos buscar definir, como se faz em certas tradições da sociologia da arte, a essência do que se escolhe como objeto de investigação, a saber, sua alma. No caso da música, isso quer dizer que não devemos tentar encontrar uma qualidade essencial que a distinguiria de toda outra atividade, a qualidade única pela qual se saberia, sem sombra de dúvida, que isso é verdadeiramente música e aquilo não é. Esse problema, que é no fundo uma questão filosófica, não encontra resposta na sociologia. Os sociólogos podem descrever as formas de atividade coletiva necessárias para fazer música, mas não podem encontrar a solução para o quebra-cabeça seguinte: “esta peça é mesmo música, sim ou não?”. Tampouco pode resolver outra versão do mesmo problema: “esta obra é boa música ou não?”.

E por que não? Porque não há resposta empírica a essa questão e a sociologia é uma disciplina empírica. Nesse caso, trata-se de preferências: posso explicar as razões de minha preferência por tal peça musical, mas elas nunca convencerão alguém que já não estivesse de acordo comigo. De outro modo, as coisas não se passam assim quando se trata de uma experiência ou de quando se pode provar, por exemplo, que algo aconteceu ou que um objeto existe. Neste caso, posso, em princípio, demonstrar a um cético que tenho razão, mesmo se ele estivesse decididamente convencido do inverso anteriormente.

Assim, livre da obrigação de se preocupar com questões filosóficas concernentes ao valor musical, o sociólogo está livre para conduzir suas pesquisas sobre a música tanto quanto sobre qualquer outro objeto e, portanto, sobre o trabalho que consiste em fazer música.

Meus dois mundos: a sociologia e a música

Como a maior parte dos sociólogos da música (acho), tive a sorte de chegar à sociologia com uma boa formação musical. Eu sabia ler uma partitura. Eu tinha conhecimento funcional da harmonia no teclado. Aos 19 anos já tinha bastante experiência profissional como pianista.

Comecei minha carreira como sociólogo com uma pequena pesquisa sobre as pessoas que Marc Perrenoud² chama “musicos” ou “os músicos comuns”; tra-

2 PERRENOUD, Marc. *Les musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*. Paris, La Découverte, 2007.

tava-se de um diário de campo sobre os músicos com quem eu trabalhava nos bares de Chicago. Essa pesquisa tratava das relações de trabalho – dos músicos entre si, entre eles e seus públicos, com seus patrões e no seio de suas famílias. A pesquisa tratava a música não tanto como um objeto de pesquisa, mas como um dado. Contudo, a música tinha um papel importante. Os músicos falavam de música continuamente. E foi exatamente a minha participação no grupo de músicos profissionais de Chicago, e no seu trabalho cotidiano, que tornou a pesquisa possível.

Mas, para mim, o primeiro progresso verdadeiro foi feito quando eu entendi como articular a compreensão do *trabalho* musical (seguindo a pista de Hughes) e a compreensão *da música*, a saber, *o conteúdo* desse trabalho. Encontrei essa chave nas ideias do musicólogo americano Leonard Meyer³, o qual mostrou como manipular os dispositivos musicais convencionais – os meios melódicos e harmônicos que são utilizados em todas as músicas – para criar as alternâncias de tensão e pausa que criam, por sua vez, os efeitos musicais emocionais. Assim, os dispositivos convencionais da música são, ao mesmo tempo, fatos sociais e fatos musicais, se assim podemos dizer. De fato, como o termo “convenção” indica que os significados partilhados tornam a vida social possível, disto decorre que as convenções musicais tornam a atividade musical coletiva possível. É aí que se encontra a ligação entre as ideias musicais e as ideais sociológicas.

Elaborei durante anos minhas ideias sobre a arte, de início tomando a música como modelo de todas as artes. Depois pensei que deveria fazer uma sociologia das artes mais geral, um projeto que resultou no livro *Os mundos da arte*⁴.

A importância teórica da música para a sociologia

Parece-me – e isto depois de muitos anos – que a música é central para qualquer sociologia das artes. Com todas as outras artes pode-se evitar tratar o centro do problema, que é, na minha visão, a linguagem técnica, a linguagem artesanal específica com a qual os artistas trabalham e se comunicam.

Quando se trata de literatura, podemos falar de personagens e seus destinos, da representação das classes sociais, das relações entre os sexos ou de qualquer fato social que é representado na obra. Pode-se igualmente discutir a significação do romance ou da peça de teatro para as grandes questões sociais, filosóficas e políticas. E é a mesma coisa com os filmes. E o mesmo com as artes plásticas:

3 MEYER, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago, University of Chicago Press, 1956.

4 BECKER, Howard S. *Les mondes de l'art*. Paris, Flammarion, 1988.

se um quadro trata de uma situação à qual podemos atribuir um sentido social, procede-se como no caso do romance, se o quadro mostra uma imagem abstrata, podemos discutir a ausência desse tipo de significação.

A música, por sua vez, não fabrica imagens realistas. Ela vocaliza relações entre entidades que são, por natureza, abstratas. É por causa disso que os sociólogos, que não são nem pintores nem romancistas, falam sem medo do romance ou da pintura. Mas os sociólogos da música, por sua vez, quase todos tocam um instrumento ou cantam. (Uma exceção: pode-se ainda falar da letra de uma canção e utilizar assim as estratégias disponíveis para as artes que buscam mostrar a realidade.)

Quando se fala de música, discutem-se principalmente aspectos técnicos: as estruturas harmônicas, por exemplo, ou as variações rítmicas. Não se pode falar dessas questões sem utilizar a linguagem das notas e dos sinais cujo sentido é dado por um sistema de significações completamente arbitrário, mas bem conhecido pelos músicos que o utilizam e se servem dele para organizar suas apresentações públicas. É necessário que o sociólogo que faz uma pesquisa sobre a música aprenda esse sistema exatamente como faria um aprendiz. Senão ele não pode se comunicar com as pessoas com as quais pesquisa e não pode compreender as ações que ele vê. Pois nesse mundo a linguagem técnica é o instrumento da comunicação.

A situação de um sociólogo da arte então se parece com a de um pesquisador que faz seu trabalho em um país estrangeiro, onde as pessoas falam uma língua diferente e partilham uma cultura diferente da sua. Como os antropólogos aprenderam, não sem dificuldade, é necessário aprender a língua e os costumes indígenas para fazer uma pesquisa em uma sociedade pouco familiar. Caso contrário, arrisca-se a cometer sérios erros de compreensão.

Evitar o etnocentrismo

Na época em que comecei a trabalhar em sociologia da arte, minha participação profissional no mundo da música tinha diminuído. Cada vez mais minhas ideias estavam sendo nutridas pela leitura e por outras experiências e não pelo trabalho musical em si. Para mim, a busca de outras fontes de conhecimento estava ligada ao meu desejo de evitar o etnocentrismo e o provincialismo frente aos gêneros musicais e às culturas nacionais, aprendendo a conhecer as tradições e as práticas diferentes das minhas. É por essa razão que os etnomusicólogos aprendem sempre a tocar instrumentos das culturas que eles estudam. Para mim é mais simples do que para eles, porque me basta escutar os

diferentes tipos de músicas que estão disponíveis em meu entorno. A escuta dessas músicas ensinou-me a perceber a que ponto a emergência de um tipo de música resulta de uma escolha entre numerosas possibilidades. Cabe, então, investigar para aprender como e em que meio social essa escolha foi feita.

Mas é igualmente importante aprender a conhecer as pesquisas feitas nas tradições científicas e nas sociedades diferentes da sua própria. Apreendi muito com tradições musicais, sociológicas e antropológicas diferentes das minhas. Nunca aspirei a um conhecimento enciclopédico das músicas do mundo, como faria um etnomusicólogo. Busco apenas exemplos que possam chacoalhar meus hábitos intelectuais, comparações que possam provocar ideias novas. Encontrei o que buscava nos livros e nas experiências de ultramar, nas músicas brasileiras e francesas e nas pesquisas feitas pelos pesquisadores em ciências sociais e nos conhecedores da música desses países.

Sempre adorei a música popular brasileira, mais especialmente dos anos 1960, a bossa nova, que tinha uma ligação forte com o jazz da América do Norte, e que influenciou muito o jazz norte-americano, inclusive minhas próprias práticas musicais. Desde a primeira visita ao Brasil, quando fui professor convidado de antropologia social no Museu Nacional do Rio de Janeiro, constituí uma grande coleção de discos e de partituras, e eu mesmo tocava essa música ao piano. Além disso, li os trabalhos de doutorandos cariocas sobre a música, o Carnaval e todos os fenômenos da vida musical brasileira. Um livro em particular me chamou a atenção: o de Hermano Vianna sobre as reuniões de fãs de música funk⁵ em torno das quais se encontrava todo um mundo, inteiramente formado pelas pessoas mais pobres da cidade e que eram invisíveis aos cidadãos mais ricos e mais conformistas, incluindo mesmo os outros antropólogos. (Mais tarde, Vianna escreveu outro livro⁶, igualmente interessante, sobre o processo pelo qual o samba se tornou a dança nacional no Brasil.)

Minhas experiências brasileiras me ensinaram o valor de uma familiaridade com a literatura sociológica estrangeira sobre a música. Então, quando comecei a vir frequentemente à França e a ler em francês, comecei imediatamente a buscar livros sobre música. Compreendi rapidamente que a sociologia da arte e da música na França se beneficia, em parte, de uma tradição teórica longa e distinta, e, por outra, de uma tradição de trabalho de campo que é pouco conhecida pelos sociólogos de outros países.

5 VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988.

6 VIANNA, Hermano. *The Mystery of Samba: Popular Music and National Identity in Brazil*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1999. (Original: *O misterio do samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor e Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.)

O primeiro livro sobre música que li foi de Pierre-Michel Menger⁷ sobre o fenômeno Boulez. Aprendi, entre muitas outras coisas, como o Estado francês, mais dinâmico nas artes do que o Estado norte-americano, criou um monopólio quase total para Pierre Boulez, de uma maneira que seria impossível, e também impensável, na situação americana menos centralizada.

O livro de Menger foi o primeiro que li, mas certamente não o último. Logo li o livro de Antoine Hennion sobre a indústria do disco e outro dele, que me tocou profundamente, sobre o ensino do solfejo nas escolas de música, com sua mistura de ideias e de trabalho de campo⁸. Lendo essas obras, aprendi muito sobre a cena musical francesa, mas também sobre toda uma tradição sociológica que converge com a minha.

Aprendi também que muitas coisas não são tão diferentes se comparamos as duas tradições musicais, francesa e americana. Graças ao livro de Marie Buscatto⁹, aprendi que o papel das mulheres no mundo do jazz é quase idêntico na França e nos Estados Unidos. Da mesma forma, os modos de vida e de trabalho de um músico “comum” – um músico que toca em casamentos, festas, shows e nos bares e clubes – são muito similares, uma coisa que o livro de Marc Perrenoud me mostrou.

Mas há também diferenças importantes. Por exemplo, a música que um músico comum toca para uma festa bebe em uma tradição que ultrapassa uma única música nacional, e as tradições nacionais bebem em diferentes fontes em países diferentes. Portanto, pode ser que um músico francês conheça ao menos um pequeno repertório de música de origem cigana, a qual está inscrustrada na memória coletiva. Além disso, as ideias musicais de origem cigana afetaram o jazz francês, e todos os músicos de jazz, suponho, têm alguma familiaridade com elas. Para um músico norte-americano, por sua vez, isso será somente uma curiosidade, ideias e peças que seus colegas não conhecem e que não desejam conhecer, pois ninguém as conhece; então não vale a pena aprendê-las, pois não interessaria a ninguém ouvi-los tocar. (Se há traços disso em seu modo de tocar, pode ser que venha de uma vaga lembrança de um disco de Django Reinhart.)

Às vezes, se passa de outra forma. A música folclórica brasileira forneceu um pano de fundo fundamental para a música popular brasileira, especialmente

7 MENGER, Pierre-Michel. *Le Paradoxe du musicien: le compositeur, le mélomane et l'Etat dans la société contemporaine*. Paris, Flammarion, 1983.

8 HENNION, Antoine. *Comment la musique vient aux enfants. Une anthropologie de l'enseignement musical*. Paris, Anthropos, 1988.

9 BUSCATTO, Marie. *Les femmes du jazz: Séduction, féminité(s), marginalisation*. Paris, CNRS Editions, 2007.

para a *música popular erudita*, que é um desenvolvimento harmonica e ritmicamente muito sofisticado de músicas populares mais simples. Nisso, ela lembra o caso da música cigana na França. Por muitas razões, essa música de origem folclórica acabou por se tornar uma parte essencial do repertório de todo músico americano competente, e agora de todos os músicos comuns do mundo, sob a forma da bossa nova. Mas isto concerne apenas a certas peças, somente as mais conhecidas. Os ritmos brasileiros, por sua vez, são utilizados em toda parte, nos Estados Unidos e fora, nos *standards* americanos assim como nas canções brasileiras. Foi por acaso que a bossa nova alcançou esse lugar na música americana, depois que o guitarrista Charlie Byrd trouxe de sua viagem ao Brasil as canções que ele ouviu e que eram novas na época: de Tom Jobim, de João Gilberto e de outros compositores brasileiros.

É necessário igualmente evitar o etnocentrismo organizacional, a saber, a ideia de que a situação que se conhece no seu próprio país é a mesma em toda parte. Um exemplo pertinente é o problema recorrente do desemprego dos artistas do espetáculo. Depois do desaparecimento das cortes reais e imperiais e o quase desaparecimento dos postos permanentes para os artistas do espetáculo, o trabalho é regulado pelo mercado, ou seja, não se pode ter certeza de onde virá o próximo “negócio”, como dizem os músicos. Consequentemente, a maior parte – não todos, mas a maioria – dos músicos conhece uma situação perpétua de precariedade econômica.

Contudo, a situação francesa difere muito da americana. Não existe nada semelhante ao sistema francês de seguro desemprego, do qual muitos músicos dependem (devo ao livro de Marc Perrenoud a compreensão do funcionamento do sistema do *cachê*) e que não existe para os artistas e músicos nos Estados Unidos. Assim, um sociólogo da arte americano não pode imaginar todas as astúcias para acumular os *cachês* que entram nos cálculos dos músicos comuns na França, e que constituem seu trabalho cotidiano e contínuo, tampouco as enormes possibilidades de perturbação do conjunto das artes no nível nacional que esse sistema lhes confere.

Da mesma maneira, pode ser que um sociólogo da música francês teria dificuldades para compreender o *system* americano, no qual a grande maioria dos artistas do espetáculo considera como dado que é preciso ter um *day job*, dito de outra forma, um trabalho “paralelo”, na economia comum, a fim de sustentar sua atividade artística com grande variedade de artimanhas que os artistas americanos se esforçam para continuar a ter. Mas pode ser que eu subestime o conhecimento que os franceses têm de nossa situação.

A comunicação internacional

Adoraria que os sociólogos dos Estados Unidos (ou de outras partes) pudessem partilhar de meu entusiasmo pelos trabalhos de pesquisa de países que não o seu e aproveitar da ampliação das perspectivas que resulta disto. Infelizmente, eles não o fazem. Meus colegas (com raras exceções próximas) só leem em inglês, salvo traduções, e o problema não vai desaparecer de um dia para o outro. A escolha das traduções de obras do francês (e de outras línguas também, naturalmente) é muito restrita. Apenas as traduções de livros para os quais uma boa venda é garantida é que encontram um editor. Nos Estados Unidos, a venda de livros de sociologia de outros países precisa de um público que ultrapasse aquele apenas dos sociólogos. No caso, esse público leitor, que vem de disciplinas como a literatura ou a filosofia, parece preferir as obras teóricas às empíricas, em particular uma lista de autores que talvez causasse estranheza entre os sociólogos franceses: Derrida e Baudrillard, por exemplo, são conhecidos e entre os “verdadeiros sociólogos” estão principalmente Bourdieu e Foucault. Mas entre os livros e as pesquisas que me inspiraram não se encontra quase nada.

Por isso, para quase todo sociólogo americano, o termo *French sociology* (a sociologia francesa) não significa o corpus completo de pesquisa e livros franceses, antes algo muito mais restrito, a saber: *French theory*. De fato, os livros e artigos que mencionei há pouco sobre a sociologia da música não existem para muitos sociólogos americanos que poderiam utilizá-los.

Que pena! Para os sociólogos americanos é uma grande perda. Eles não têm à sua disposição uma coleção de casos diferentes que lhes permitiria fazer comparações, nem a oportunidade de fazer descobertas teóricas que essas comparações poderiam produzir. Pode-se dizer que o resultado é um erro de amostragem.

Por hora, não sou muito otimista e não vejo sinais de melhora da situação entre meus compatriotas. Felizmente podemos discernir em outras partes do mundo tendências mais cosmopolitas. Apesar da propensão europeia de adotar o inglês como *lingua franca*, é verdade que muitos sociólogos da América do Sul, por exemplo, leem regularmente o francês, inglês e, sem dúvida, outras línguas. Da mesma forma, alguns sociólogos franceses leem mais ou menos bem o espanhol e mesmo o português.

Como um amigo me disse: “Depois das três ou quatro primeiras línguas, as outras são fáceis”.

Considerações finais

Os responsáveis pelo colóquio me pediram para desenvolver algumas ideias sobre o futuro da sociologia da música, nos Estados Unidos e na França, e mesmo no mundo.

Podemos falar de posições e de organizações, mas isso envolveria mais política e burocracia do que atividade intelectual. Certamente, a burocracia tem efeitos enormes sobre a atividade intelectual. Não obstante, seria temerário conjecturar sobre essa questão e prefiro não o fazer.

De outra forma, podemos especular livremente e explorar os temas mais encorajadores. Mencionarei apenas um.

Primeiro, é necessário prestar atenção séria às interações entre os músicos de todos os tipos que vêm de toda parte do mundo. Os etnomusicólogos reconheceram que se concentrar unicamente sobre a “música indígena” pretensamente pura não funciona. Então, eles decidiram fazer pesquisas sobre todas as músicas, feitas por qualquer membro da sociedade. Ao invés de investigar a música havaiana autóctone, podemos aprender mais focalizando a música que faz o *entertainer* Don Ho nos grandes hotéis da praia de Waikiki. Os intérpretes atuais não respeitam as fronteiras entre os gêneros musicais, por que nós respeitáramos essas fronteiras? Podemos evocar muitos exemplos de promiscuidade musical como a prática do pianista americano Uri Caine, o qual toca jazz baseado nas peças folclóricas que Béla Bartók compilou na Hungria no início do século XX. A realidade é a mestiçagem e devemos aceitá-la como objeto de nossa pesquisa.

A pesquisa de Hermano Vianna, à qual já fiz referência, mostra também a necessidade de levar em consideração essas interações. Os DJs de funk do Rio de Janeiro viajam regularmente de avião para Nova York para comprar os discos que não estão disponíveis no Rio. Assim, a cena da música carioca está completamente inserida no contexto de empresas e mercados cujos atores, contudo, não têm consciência da existência dos fãs.

É necessário estar sempre atento aos perigos da sobrepolitização dessas questões. Seria fácil supor que os DJs brasileiros são otários nas mãos das grandes empresas musicais americanas que os usam como ferramentas para estender seu monopólio cultural sobre o planeta, mas não é este o caso. As grandes companhias não têm nenhum conhecimento desse pequeno mercado e não têm interesse em explorá-lo.

Tudo isso contribui então para sublinhar a importância da mundialização da música.

Os responsáveis pelo colóquio também me demandaram que eu dissesse alguma coisa sobre as relações entre a sociologia e as outras disciplinas, em especial a musicologia. Já fiz alusão à importância de um conhecimento da linguagem musical para a sociologia da música. Esta é a linguagem na qual os participantes de quaisquer mundos da música se comunicam. São os musicólogos que têm as ferramentas para analisar esta linguagem e é necessário que os sociólogos aprendam a utilizá-las da mesma maneira que utilizamos as palavras da língua de um país onde fazemos pesquisa.

Robert Faulkner e eu, em nosso livro sobre os “músicos comuns”, utilizamos, por necessidade, as citações em linguagem musical para ilustrar e para explicar as observações da vida profissional na qual nós vivemos e trabalhamos durante numerosos anos¹⁰. Não é possível compreender o gene de um músico que não conhece os encadeamentos dos acordes (as *changes* como dizem os músicos) de uma peça sem ter uma compreensão da linguagem dos acordes e da maneira como os músicos os utilizam quando eles tocam um *tune*, quer dizer, uma melodia. Isso coloca um problema, com certeza, pois os não-músicos não compreendem essa linguagem, então para eles nosso livro pode ser difícil de ler. Mas a harmonia prática do teclado (isso que chamamos em inglês de *keyboard harmony*), essas convenções dos movimentos harmônicos no modo como são executadas todos os dias no estudo ou sobre o palco, são a chave da organização social e os musicólogos dispõem da linguagem para analisá-la. É por essa razão que a maior parte dos sociólogos da música são eles mesmos músicos.

Nós temos muito a aprender com os musicólogos. Eles têm muito a aprender conosco? Espero que possamos dar algo em troca da dívida que eles nos fazem de sua linguagem analítica, e que isso se encontre na linguagem analítica que nós utilizamos para descrever as relações entre os atores sociais. Não é o vocabulário da sociologia que é importante, são suas ideias. Para mim, é evidente, uma das ideias-chave que a sociologia levou adiante é que uma obra de arte é o produto de um mundo de pessoas em interação. Para os atores que interagem no mundo da música, esta ideia não é nova, no entanto, eles não estão acostumados a formulá-la desta maneira em sua vida profissional. Nesse meio, eles são, como todas as pessoas competentes, plenamente capazes de analisar sua vida cotidiana. Mas eles raramente têm o hábito de transferir os conhecimentos que eles dominam com perfeição a um nível mais abstrato, de generalizar e de fazer análises sociológicas. Cabe a nós, sociólogos, mostrar a eles como os

10 Faulkner, Robert R., Becker, Howard S., “Do You Know...?” *The Jazz Repertoire in Action*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2009.

detalhes de sua vida profissional são a matéria-prima de uma análise sociológica e sublinhar que não é necessário ter uma linguagem muito rebuscada para fazer sociologia.

Uma palavra de advertência, enfim. Pensamos frequentemente que a interdisciplinaridade foi alcançada quando colocamos em uma mesma sala pessoas de disciplinas diferentes. De forma alguma. A verdadeira interdisciplinaridade se passa na cabeça de cada um, uma vez que realizo a aprendizagem da musicologia e uma vez que o musicólogo aprende a sociologia. Pode ser que eu me sirva das ideias da musicologia de uma maneira nova, pode ser também que o musicólogo se servirá das ideias sociológicas de uma maneira inesperada; mas os dois aprenderão algo do exercício.

Recebido em: 28/09/2012

Aceito em: 30/09/2012

Como citar este artigo:

BECKER, Howard S., Uma carreira como sociólogo da música. *Contemporânea* – Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos, v. 3, n. 1, jan-jun 2013, pp. 131-141.