



Bourdieu e as cenas musicais – limites e barreiras¹

Marcelo Garson²

Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, SP

RESUMO

Neste artigo propomos uma reflexão acerca dos limites, barreiras e das adaptações necessárias que o uso das colocações de Bourdieu sobre a formação do gosto nos impõem quando tentamos aplicá-las a objetos da contemporaneidade. Nesse sentido, selecionamos as cenas musicais como nosso instrumento de análise, a fim de enxergar em que medida conceitos tal como campo, habitus, capital cultural e social, podem ser aplicados no intuito de investigar sua forma particular de organização.

PALAVRAS-CHAVE: Bourdieu; gosto; cenas musicais

Como entender a diversidade de expressões musicais na contemporaneidade?³ As maneiras de se classificar cada nova sonoridade que escutamos parece obedecer a uma lógica muito pouco clara. Techno-macumba, new-rave e disco-punk são alguns dos rótulos muito emblemáticos do estado de coisas em que nos encontramos. Gêneros antigos são ressuscitados e repaginados, expressões outrora marginalizadas ganham chegam ao *mainstream*, o erudito se funde ao *pop*, um novo público resgata e remodela clássicos do passado: a cultura digital parece ter permitido o cruzamento irrestrito e em escala global, de todos os tipos de produção. Tão logo nos vemos seduzidos por um gênero musical, acompanhamos seu ciclo de ascensão e queda cada vez mais meteóricos. Aos pesquisadores de música massiva fica a pergunta: qual é o sentido da diversidade? Talvez devêssemos ser um pouco mais enfáticos: em meio a trajetórias musicais cada vez mais dispare, ainda é possível captar algum sentido, alguma lógica que explique essa configuração?

Fortemente influenciados por um referencial teórico pós-moderno, uma gama de pesquisadores conhecida como pós-subculturalista promulga que a busca por um sentido inscrito nas expressões musicais é uma tarefa destinada ao fracasso. A nova paisagem em que estamos imersos seria caracterizada por uma ausência de lógica, sendo dominada pela

¹ Trabalho apresentado ao NP Comunicação e Culturas Urbanas do IX Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense e Doutorando em Ciências Sociais pela PUC-sp, email: marcelogarson@terra.com.br

³ As reflexões aqui apresentadas surgiram como produtos dos percalços que atravessei em minha dissertação de mestrado (GARSON, 2009), na qual aplicando o referencial teórico bourdiano, busquei desvendar as disputas simbólicas presentes na cena de música eletrônica contemporânea.



explosão e consumo aleatório de signos em uma ordem espetacular onde a imagem reina soberana em detrimento de qualquer tipo de substância ou sentido. Por consequência, em seus estudos sobre as agremiações juvenis contemporâneas organizadas ao redor do consumo de moda e música - o que correntemente se conhece por tribos urbanas –, os pesquisadores promulgam que nos resta celebrar a diversidade, fluidez e efemeridade desses grupos (BENNET, 1999; MUGGLETON, 1998; POLHEMUS, 1998).

Optando por uma via alternativa, ainda acreditamos que, em se tratando da paisagem musical contemporânea, é possível capturar regras que permitam compreendê-la para além de um produto de mentes criativas que recombina sonoridades de forma desgovernada.

Ao observar, a multiplicação de listas do tipo “as 10 melhores sinfonias de todos os tempos”, bem como eleições como o Emmy, VMA, ou ainda fãs clubes, perceberemos como a questão do gosto musical tornou-se de importância capital na cultura contemporânea. Acreditamos que colocá-la no centro de nossas preocupações é uma das maneiras possíveis de se desvendar uma lógica subjacente às expressões musicais contemporâneas. Esse tipo de análise tem por objetivo desvendar os múltiplos e variáveis critérios a partir dos quais uma sonoridade pode ser valorizada ou desvalorizada. Lançando um olhar em direção às estruturas internas de cada expressão musical, busca-se capturar a forma como constroem hierarquias de valor cada vez mais complexas e mutantes.

Ao se estudar o gosto, a não ser que dentro da esfera estético-filosófica, somos levados quase que obrigatoriamente à obra de Pierre Bourdieu (1985, 1989, 1990, 2007). Suas reflexões tornam-se de extrema valia para compreendermos que a forma como expressamos nossas preferências em todo o tipo de escolhas cotidianas – vestuário, alimentação e entretenimento – não são a expressão de nossa subjetividade “pura”, mas são o produto de uma faculdade formada a partir da interação social. Não sendo naturais, os critérios através dos quais determinamos a qualidade de um produto cultural constroem-se como resultado de uma disputa pela fixação de determinados paradigmas de gosto.

Nesse sentido, é possível investigar diversas questões que são comuns a vários cenários musicais: que festas “valem a pena”, quem são os pioneiros dessa cultura, quem são os recém chegados, quem são os “vendidos para o sistema”, quem são os “genuínos”, de que outros gêneros podemos gostar, que outros gêneros *temos* que odiar, que artistas devemos conhecer, que artistas *temos* que desprezar. A resposta viria a partir da observação das forças em jogo nos universos musicais. Quanto maior o prestígio adquirido por certo grupo junto a



seus pares, maior a capacidade de impor seus critérios de gosto como se fossem regras naturais e definitivas, e não como resultado de um processo de lutas através dos quais elas foram gradativamente sendo impostas.

Entretanto, torna-se claro para qualquer leitor da obra de Bourdieu, que seus objetos de reflexão, bem como as questões que fundamentam suas investigações teóricas, se distanciam, em muito, das expressões musicais contemporâneas. Pode-se dizer, de forma sintética, que desvendar os mecanismos de dominação e reprodução da ordem social é uma preocupação que norteia boa parte de sua obra. Considera-se, a sociedade como um espaço recortado onde se observam distanciamentos entre indivíduos, entre grupos e também entre indivíduos dentro de um mesmo grupo: é pela desigualdade que as relações sociais se estruturam. Suas observações caminham no sentido de investigar a maneira pela qual essa desigualdade se perpetua (BOURDIEU, 1989, 1990, 2007).

Ao tentar refletir sobre objetos como a música eletrônica ou o hip-hop, deve-se ter muito cuidado em relação à maneira como certos conceitos-chaves do sociólogo serão aproveitados. Vale observar, antes de tudo, a questão de fundo que norteou a emergência dessas noções, para, posteriormente, enxergarmos em que uma apropriação é possível. Não estamos encorajando um olhar em direção à ortodoxia, mas é necessário cautela para não subvertermos tudo o que foi originalmente pensado em nome de nossas preferências teóricas.

De partida, devemos assinalar que a relação entre Bourdieu e cenas musicais já se encontra tecida em um trabalho bem conhecido no campo dos estudos de música massiva. Trata-se de *Club Cultures*, escrito em 96 por Sarah Thornton, cuja motivação é revelar como a cultura da música eletrônica esconde uma intrincada rede de códigos e hierarquias de valor por baixo de sua aparente uniformidade. A partir daí, expõe-se as cenas musicais como um produto de negociação social, em que a participação dos veículos midiáticos é fundamental. É pela autoridade em matéria de gosto que os indivíduos definem sua posição de prestígio e poder dentro das cenas, construindo sua identidade e seu poder de definir os critérios de valor do grupo.

Apesar do débito em relação ao esforço de Thornton, devemos assinalar que, enquanto suas reflexões partem da noção de capital cultural, explicada mais adiante, este artigo se pretende a uma reflexão estritamente teórica acerca da validade de outros conceitos, que a autora pouco aprofunda, para se entender as cenas musicais: *habitus*, campo, instituições, etc. É neles que nos detemos de saída para, posteriormente, resgatarmos o



arcabouço desenvolvido por Thornton, a fim de avaliar em que medida a sua releitura de Bourdieu, pode, ou não, ser considerada cuidadosa e produtiva. Ademais, nossas reflexões também incorporam estudos mais recentes, que nos ajudam a construir uma possível metodologia a fim de compreender a dinâmica das cenas musicais. Nosso objetivo, como um todo, é assinalar os limites, barreiras e adaptações necessárias que o uso dos conceitos do sociólogo nos impõem quando tentamos aplica-los a objetos da contemporaneidade.

A perspectiva sociológica do Gosto

Já afirmamos que a obra de Bourdieu é atravessada pelas noções de reprodução e dominação social. As reflexões sobre o gosto não fogem à regra. Descobrir as razões pelas quais determinados paradigmas de gosto são tomados naturalmente como superiores a outros, denunciar a lei de formação de um bom gosto e de seu correlato mau gosto, é o que move as investigações do sociólogo. O universo da cultura não é tomado como o reino da fruição estética desinteressada, mas como *locus* de divisões, barreiras, segregações e conflito de poderes. O gosto é a arena onde essas disputas simbólicas são travadas, onde grupos sociais almejam se distinguir uns dos outros, buscando impor as regras sociais que lhes são favoráveis, em busca de prestígio e reconhecimento e poder.

Como resultado, instaura-se uma batalha em que agentes travam “com poderes concorrentes, hostis, aliados ou neutros, os quais é preciso aniquilar, intimidar, conchavar, anexar ou coligar”, na busca pela legitimidade de suas posições. Tal conquista se traduziria na aceitação de seus discursos não somente como mais um versão dos fatos, mas como *a expressão da verdade*, pois “se há uma verdade, é que a verdade está em jogo nas lutas, [sendo assim há uma] pretensão à universalidade, ao juízo absoluto” (BOURDIEU, 1989, p.293).

Quando debatemos juízos de valor, acreditamos estar somente expressando simples opiniões, não nos damos conta, assim, de estar almejando fixar uma verdade. O ato de imposição traz em si um poder simbólico, invisível, que todos exercem, mesmo sem sabê-lo, e ao qual todos estão sujeitos. Por agir de forma inconsciente, cria um efeito cumplicidade, o que o torna tão poderoso. O poder simbólico é o mecanismo de construção da nossa percepção da realidade, é a força que produz uma conformidade em relação ao *status quo*, que passa a ser encarada como a ordem natural por excelência.



Percebemos, aqui, o que Bourdieu pretende quando afirma que a “sociologia deve incluir uma sociologia da percepção do mundo social, isto é, uma sociologia da construção de visões do mundo, que também contribuem para a construção desse mundo” (1990, p.157). O mundo social afirma-se aqui como um ato de construção social, necessariamente dependente das tarefas de classificação e rotulamento. Os juízos de valor que fazemos todos os dias, no percurso de expressão de nossos gostos, servem para estruturar a realidade social tal como ela se apresenta aos nossos olhos, o que a evidencia como um objeto de percepção. Se mudarmos as classificações, toda a estrutura do mundo como conhecemos também se altera.

Nesse sentido que podemos falar, ainda, em monopólio da violência simbólica, que é o poder de legitimar certas concepções de mundo e torná-las aceitas por seus pares. Pode-se, então, falar de dominantes e dominados, pois dotados de capacidade diferencial de impor suas visões de mundo num mesmo espaço social: ambos almejam transformar suas perspectivas em verdades incontestes, o que os diferencia é capacidade de levar essa tarefa a cabo.

O processo de julgar é, assim, é uma arena de disputas simbólicas. Mexer nos rótulos que designam pessoas, lugares e situações é sempre uma tarefa delicada, pois eles exprimem as barreiras estruturais que organizam o espaço social. Sua alteração implica numa reorganização de todo o sistema desigual de forças que estrutura a sociedade num dado momento. Isso chega a se exprimir até nas nossas corriqueiras discussões sobre gosto musical. Percebemos que a tentativa de se enquadrar determinadas bandas em um dado gênero musical gera uma das situações mais comuns e controversas quando se discute música. O que está aqui em jogo não é somente encontrar o nome “certo” para um produto cultural que já existe, mas que tal produto cultural só existe *a partir de quando* é nomeado. O sujeito que consegue fazer valer sua definição de gênero demonstra sua autoridade cultural, enquanto mediador de gosto. Daí compreende-se a importância do processo.

Até aqui, o instrumental de Bourdieu pode ser aplicado sem grandes problemas. Ao acompanharmos fóruns de discussão, comunidade virtuais, a página de crítica musical de qualquer jornal, ou ainda comentários mundanos na saída de um show musical, vemos como os atores se esforçam em tecer hierarquias de valor para tudo aquilo que escutam. Por debaixo do que parece uma simples expressão de um ponto de vista, encontra-se um ato de violência simbólica, um esforço por distinguir-se, mostrar aos seus pares sua capacidade de avaliação e julgamento e fazer com que ela seja partilhada socialmente. Nesse jogo nem



todos possuem o mesmo poder de fogo e nem todos se engajam com o mesmo afinco. Àqueles que denominamos como árbitros do gosto, *trend-setters*, localizamos um outro grupo cujo poder de ação e definição dos paradigmas de julgamento é inferior. Não existe nenhuma razão transcendental que explique a canonização e elevação de certos artistas ao status de gênios, o que aí se localiza é o poder de certos agentes que se engajaram, e venceram, uma luta pela transformação de sua opinião em verdade.

Campo

Ao tentar entender, de forma ampla, o espaço no qual as disputas de gosto são travadas, somos levados à noção de campo. Trata-se de “um espaço social estruturado, um campo de forças – há dominantes e dominados, há relações constantes, permanentes, de desigualdade, que se exercem no interior desses espaços – que é também um campo de lutas para transformar ou conservar esse campo de forças” (1997, p.57).

Pode-se falar de um campo de poder global, a estruturar a sociedade tal como a enxergamos, mas também de campos de poder específicos, tais como a arte, a matemática ou a ciência. Eles giram ao redor de objetos de disputa particulares, mas que obedecem a leis gerais, pautadas sobre o monopólio da violência simbólica, o poder de se fabricar a verdade e a impor a seus pares.

As classes sociais ocupam, aqui, um papel central. Os campos de produção simbólica só podem ser analisados a partir de sua conexão com o campo de poder global, na medida em que funcionam como “microcosmos da luta simbólica” (BOURDIEU, 1989, p.12). As posições desiguais em seu interior derivam de uma distribuição assimétrica de capital, seja ele tanto econômico (monetário), quanto cultural (conhecimento), o que permite, aos grupos, e aos sujeitos neles inseridos, o acesso diferenciado aos bens da cultura legítima.

Não negamos que a classe social é uma questão importante para se entender a dinâmica de distribuição de certas cenas musicais, entretanto, para ela se tornar um ponto relevante de análise, deve aparecer no discurso de seus participantes.

A classe (ou o povo, ou a nação, ou qualquer outra realidade social de outro modo inapreensível) existe se existirem pessoas que possam dizer que elas são a classe, pelo simples fato de falarem publicamente, oficialmente, no lugar dela, e de serem reconhecidas como legitimadas para fazê-lo por pessoas que, desse modo, se reconhecem como membros da classe, do povo, da nação ou de qualquer outra



realidade social que uma construção do mundo realista possa inventar e impor.
(BOURDIEU, 1990, p.168)

Julgamos que a questão de classe não deve ser incorporada como uma noção importante *a priori* para estudar as cenas musicais, mas deve entrar no escopo de análise apenas na medida em que exista como variável relevante, o que depende da maneira como é defendida pelos indivíduos estudados.

Envolto na noção de classe, o conceito de campo nos ajuda a pensar as conexões entre diferentes campos e destes com o campo de poder global, mas também pode ser aplicado para se entender suas relações internas de poder, e é esse ponto que nos interessa especificamente. O universo musical também é guiado por regras próprias e definições do que, internamente, se toma por cultura legítima. Entretanto, mais uma vez, o conceito de Bourdieu é orientado no sentido de se pensar uma ordem social que se reproduz. Os que detêm o poder no campo agem no sentido de manter a hierarquia social estabelecida, buscando conservar sua posição de prestígio: a tradição mostra seu peso, agindo por meio de instituições e agentes com o intuito de manter as hierarquias sociais estabelecidas.

Pensar o universo musical contemporâneo como um campo, nos leva a um grande percalço: como pensar em conservação ao se observar que um movimento constante de reestruturação a fim de comportar a entrada e a saída de artistas e gêneros cujo tempo de vida tende a ser cada vez mais curta? Como, também, pensar a interconexão entre estilos musicais que são constantemente reapropriados e subvertidos? Se nas investigações de Bourdieu, tal como feita em *As Regras da Arte*, o peso dos cânones age no sentido da conservação do poder dos agentes, o que se tem em relação à música contemporânea é uma dinâmica da obsolescência e mutação.

Por consequência, ao invés de campo, optamos pela noção de *cena musical*. Trata-se de um “espaço cultural no qual uma gama de práticas musicais coexistem, interagindo umas com as outras através de uma variedade de processos de diferenciação e de acordo com trajetórias amplas e variáveis de mudança e intercâmbio” (STRAW, 1991, p.9). O termo marca sua entrada em território acadêmico a fim de dar conta da pluralidade de sentidos e a lógica dos cruzamentos que as expressões musicais estabelecem entre si, mais centrais que a tentativa de delimitar sua circulação e reivindicar a força de suas raízes e mitos de origem. De importância essencial no conceito é a constatação de que nas atividades mundanas de se escutar música, conversar e dançar se revelam os códigos e sentidos ocultos nas cenas



musicais. O que parece inicialmente uma celebração da diversidade e da falta de regras soa, para um olhar mais atento, como um convite a se desvendar o que está em jogo nessa ordem, a qual, como viemos afirmando, é repleta de hierarquias e mecanismos de distinção (STRAW, 2006).

Dessa maneira, ao invés de nos valer da noção de campo como um todo, dela pegamos emprestada a lógica da disputa simbólica e a aplicamos ao conceito de cena musical. O que nos interessa principalmente é enxergar as relações assimétricas que estruturam as estruturam. A forma como organizam sua estrutura – quais são os artistas em ascensão e declínio, quais são as gravadoras proeminentes, quem é “indie”, quem é *mainstream*, quais são os festivais de música imperdíveis – decorrem da maneira como os atores sociais disputam espaço e fazem suas opiniões valerem, evidenciando uma assimetria de poder. Isso nos permite pensar o aspecto mutante desses espaços, no qual a toda hora diferentes grupos estão negociando suas hierarquias de valor e delimitando suas fronteiras. Tais limites não possuem a mesma rigidez dos campos, mas são de grande importância para compreender as lógicas que unem e separam os estilos musicais.

Ortodoxos e Heterodoxos

Para se entender a entrada e saída de agentes, a noção de campo ainda nos ajuda na medida é pautada por “uma luta, da qual se deve, cada vez, procurar as formas específicas, entre o novo que está entrando e que tenta forçar o direito de entrada e o dominante que tenta defender o monopólio e excluir a concorrência” (BOURDIEU, 1983a, p.89). Pode-se falar então em ortodoxos e heterodoxos. Os primeiros ao defenderem seu paradigma de gosto, agem no sentido de manter os limites do campo, bem como a sua hierarquia dos agentes, já os segundos buscam romper essa barreira ao fazer valer sistemas de classificação alternativos (1983a, 1983b).

Não raro encontramos artistas dizendo que sua sonoridade é “de raiz”, “que ele não se vende ao sistema”, “que sua música tem história”. Nota-se, aí, justamente a ação da ortodoxia: visa-se fechar as cenas musicais a interferências externas. Todo o tipo de hibridações passam a ser vistas com muita cautela, no sentido de não subverter uma tradição musical bem montada e da qual uma série de agentes retira lucro simbólico, isto é, reconhecimento e prestígio. Esse discurso tende a reverenciar os pioneiros, os mitos



fundadores de uma cultura musical e a forma como eles construíram, por sua genialidade inata, todo um universo musical.

Ignora-se que a construção de uma cena musical é o produto não só da inventividade de alguns indivíduos, mas é o produto de uma construção social, depende, assim, de toda uma rede de relações sociais, compostas por agentes (músicos, bandas, empresários, jornalistas, donos de casa noturna) e instituições (gravadoras, veículos de comunicação, lojas de disco) que lhes deram suporte. Além disso, o reconhecimento de todo o tipo de nova sonoridade é sempre imerso em um processo de lutas, visto que a estrutura das cenas musicais em um determinado momento é obrigada a se reorganizar no sentido de comportar o elemento emergente. Notamos a ação de um poder simbólico quando esse discurso sobre mitos fundadores é invocado de forma absoluta como se houvesse uma história inscrita na essência de cada expressão musical e que constituísse sua raiz, a qual todos deveriam naturalmente venerar.

Em sentido oposto caminha a heterodoxia, que, quando acusada pelos ortodoxos de popularizar uma expressão de forma demasiada, “se prostituir”, “se vender”, retruca acusando seus detratores de “elitistas” ou “esnobes”. Tal argumentação caminha no sentido de descortinar as próprias bases sobre a qual o discurso ortodoxo de dominação se assenta, mostrando sua parcialidade. Expõe-se, assim, que não há nada de natural nas formas de se julgar, que não existe nenhuma ordem de coisas transcendental que diga que é certo privilegiar a tradição em detrimento de talentos emergentes. Evidencia-se, em síntese, que a atitude conservadora se constitui como tal na medida em que sustenta toda uma estrutura de agentes que dele obtém lucro simbólico.

2.1.5 – Habitus

Para dar conta de como a nossa atividade classificatória se origina e se estrutura de múltiplas maneiras, torna-se necessário fazer menção ao conceito de *habitus*, que se traduz como um “sistemas de posições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes” (BOURDIEU, 1987, p.XV), isto é, “sistema de esquemas de produção de práticas e também sistema de esquemas de percepção e apreciação das práticas” (BOURDIEU, p.158). A noção serve para explicar como a representação que os agentes fazem do mundo social, como eles avaliam e classificam a realidade que os cerca, é



conseqüência da posição em que se localizam nesse espaço desigual, sendo uma interiorização mental de suas barreiras sociais. Esse processo deriva de uma construção social e age de forma inconsciente, sendo, assim, é “(...) coletivamente orquestrado sem ser o produto da ação combinada de um maestro” (BOURDIEU, 1987, p.XV).

A relação indissolúvel entre o conceito de campo e o de *habitus* torna-se patente na medida em que o segundo forma-se dentro de um espaço de possibilidades, dentro de certos limites impostos pelo campo, constitui-se, assim, ao longo de nossa vida e inicia-se bem cedo no meio familiar. É um resultado de atividade prática, de nossa ação de transformação no mundo, é, assim, dependente de uma variante individual, atrelada à nossa trajetória de vida enquanto sujeitos singulares, mas também coletiva, pois realizada no mundo social e depende das coações estruturais – das barreiras e desigualdades sociais – que se verificam no campo de poder global. O *habitus*, então, é o mediador entre indivíduo e sociedade, é o que explica como o nosso agir está condicionado por constrangimentos sociais os quais internalizamos e que passam a guiar nossas escolhas. A sociedade, com toda a sua estrutura desigual, deposita-se nas mentes, que a transformam em categorias de distinção que orientam nossas tomadas de posição em situações muito particulares: as estruturas sociais tornam-se, assim, estruturas mentais (BOURDIEU 1983; FOWLER, 2003). Dando primazia à ação prática do indivíduo no mundo, Bourdieu atenta à figura das instituições como espaços de constituições de diferentes *habitus*. Ao partilharem condicionamentos sociais similares, o que pressupõe a ação de um mesmo conjunto de instituições, grupos de indivíduos desenvolvem esquemas de classificação (gostos) e ação semelhantes, é nesse sentido que podemos falar de *habitus* de classe, próprios a um determinado estrato social, mas também *habitus* masculino, burguês ou nacional. A escola, um dos exemplos preferidos do sociólogo, é encarada como o local onde são inculcadas e naturalizadas as formas dominantes de se portar e de julgar.

Talvez seja um pouco precipitada a defesa de que as cenas musicais provêm o indivíduo de um determinado *habitus*. Apesar de defendermos que as preferências musicais orientam os sujeitos a determinadas escolhas e formas de socialização, não acreditamos que carreguem a capacidade de comandar nossa ação no mundo de forma permanente e indissolúvel, a exemplo de variáveis tais como sexo ou nacionalidade. São múltiplos os graus de comprometimento de um sujeito a uma cena musical, o resulta em uma influência também variável. Além disso, o atrelamento a cenas diferentes ao longo da vida faz com que determinado paradigma de gosto tenha poder limitado sobre a vida dos sujeitos. Tão logo a



preferência musical é abandonada, todos os condicionamentos aí adquiridos, mesmo que não desapareçam, passam ter um papel cada vez menor na escolha de vida dos sujeitos.

O que se pode aproveitar do conceito do *habitus* é a maneira pela qual nos permite pensar como as instituições sociais inscrevem suas regras de maneira inconsciente na mente dos indivíduos fazendo com que guiem seus julgamentos e escolhas de maneiras específicas. Quando observamos que dentro de uma mesma cena musical os indivíduos tendem a reproduzir certos padrões de gosto, percebemos que há uma ação das instituições no sentido de socializar certas formas de julgar. Quando observamos que os ortodoxos se referem ao poder da tradição de forma transcendental, como uma essência e não como uma construção social, percebemos que é pela ação prática dos indivíduos, que eles incorporam esses julgamentos de maneira inconsciente. Julgamos que os valores que sustentam as cenas musicais tendem a orientar as tomadas de posição dos sujeitos nesses espaços, se refletindo, por exemplo, tanto na forma como se é recepcionado da entrada de uma casa noturna, quanto pela música que se escuta e a maneira como se vestem e se socializam. É pela ação prática dos indivíduos, pela frequência e pela atividade de socialização em espaços tais como boates, lojas de disco, eventos e reuniões que vão, aos poucos, incorporando, e tomando como verdade, o discurso que molda essas cenas musicais. Por consequência, podemos pensar essas unidades também como instituições, pois introjetam nos sujeitos as regras negociadas junto a sua coletividade, mas não o fazem de maneira tão forte e determinante assim como no esquema do *habitus*.

Capital Cultural e Social

Cabe tornar mais claro o conceito já mencionado de capital cultural (1985), pois é em virtude de seu volume que juízos tais como bom gosto ou mau gosto se definem, conferindo aos sujeitos que os enunciam e, que deles são vítimas, posições assimétricas no campo de poder global. O conceito busca mostrar que o consumo cultural, não se restringe à aquisição de mercadorias na prateleira de um loja. Toda uma série de condicionamentos e de julgamentos de valor estão aí envolvidos, a conformação e o poder de definir essas regras é o que define nosso prestígio junto a determinada coletividade.

A fim de observar os lucros simbólicos em jogo, devemos atentar a dois vetores indissociáveis que agem ao longo do processo: o material, que diz respeito a mercadorias



palpáveis, e o imaterial, que responde às precondições para uma forma legítima de consumo e usufruto, assegurando aos seus portadores prestígio e status. “Os bens culturais podem ser apropriados ao mesmo tempo materialmente – o que pressupõe capital econômico – e simbolicamente – o que pressupõe capital cultural⁴” (p.247).

Essa dupla apropriação que caracteriza o consumo cultural mostra que a todo tipo de mercadoria está atrelado um sentido, um código cultural e uma maneira de ler. Não pretendemos aqui afirmar a existência de uma única e unívoca forma “certa” de usufruto dos produtos presentes no mercado. Entretanto, os múltiplos usos que ele pode encerrar estão todos eles estão divididos no espaço social por diferentes graus de legitimidade, diferentes níveis de ajustamento a um uso dominante e, portanto, eleito como “correto”, pois produto de uma história de lutas e de atos de violência simbólica. O valor que determinado produto cultural incorpora é relacional, dependente de todos os usos que a ele se assemelham ou se diferenciam, procedendo à valorização, ou desvalorização, de acordo com uma escala legitimada de classificação cultural.

O processo de ajustamento às competências legítimas não depende de uma capacidade inata do sujeito, bem como não lhe pode ser transferido de forma instantânea, mas demanda um aprendizado dos procedimentos necessários ao ingresso e permanência nesses grupos, o que se dá através do engajamento nas práticas que o caracterizam. Mesmo na análise de grupamentos juvenis contemporâneos ou cenas musicais, cujos códigos estão a toda a hora se modificando, a necessidade de se soar verdadeiro, ainda é bastante importante. Essa competência só se adquire mediante o pertencimento a esses grupos e engajamento em seus rituais que implicam em maneiras específicas de se utilizar bens específicos. Como já dito anteriormente, é pela relação que se estabelece com as instituições, que os sujeitos absorvem, progressivamente os códigos legitimados por determinada coletividade, constituindo, assim, seu capital cultural.

Buscando reconhecer a importância dessa variável nas cenas musicais, Thornton (1996) busca expor como os produtos que são consumidos nesses universos acabam se traduzindo em conhecimento diferencial: a música que se escuta, a roupa que se veste, o disco que se possui e as pessoas que se conhece dentro da cena, servem para inscrever os seus integrantes em uma batalha por prestígio, distinção e afirmação identitária em relação a seus pares. O reconhecimento só ocorre quando os signos consumidos no mercado ganham

⁴ “(...) cultural goods can be appropriated both materially-which presupposes economic capital-and symbolically-which presupposes cultural capital.”



reconhecimento coletivo, dessa forma têm de ser exibidos e postos à prova tanto na forma de *comodities* (roupas, discos, livros, etc), quanto na forma de discursos (a qual festa se vai, qual Dj se conhece, qual música se escuta). Assim, a união entre a dimensão simbólica e material se processa.

O interessante da análise da autora é a maneira como os veículos midiáticos – tanto os massivos, quanto os especializados – são dotados, pela sua presença maciça na paisagem atual, de um papel central na formação das subjetividades, antes característico somente de instituições tradicionais, como a família ou escola. As mídias tornam-se, então, locais onde os códigos culturais de determinado grupo são negociados. É por uma relação de proximidade ou afastamento com certos tipos de meios, que os integrantes das cenas musicais definem seus valores e paradigmas de gosto. Através delas, o capital cultural de um grupo é distribuído, criando uma identidade coletiva partilhada pelos membros da cena. O esforço de Thornton caminha no sentido de atualizar a obra de Bourdieu para lidar com as configurações da cultura contemporânea.

Entretanto, mais uma vez esbarramos na rigidez da obra do sociólogo. O conceito de capital cultural é completamente atrelado ao de *habitus* e, portanto, sujeito às mesmas ressalvas que já fizemos. Ao nos referirmos à interiorização das regras que regem determinada coletividade, somos levados ao conceito de capital cultural incorporado: “um ter que se tornou ser, uma propriedade que se fez corpo e tornou-se parte integrante da ‘pessoa’, um *habitus*” (BOURDIEU, 1990, p.74). Trata-se de uma inscrição inconsciente de todo o conhecimento adquirido no corpo da pessoa, que se exprime em suas atividades mais mundanas: falar, andar, comer. É um processo que se desenrola lentamente e que tende a se perpetuar.

É esse efeito de permanência e de possibilidade de comandar as escolhas dos sujeitos de forma ampla, algo que Thornton não observou. As cenas musicais são espaços compostos por uma gama de público flutuante e com comprometimentos dos mais diversos: comportam desde aqueles que retiram o seu sustento da música, quanto um grande número de “curiosos” que circulam em vários tipos de cenário sem estabelecer laços intrincados com nenhum deles. Em relação àqueles, podemos falar de capital cultural incorporados, o que não acontece com estes. Não defendemos que o público leigo, por desconhecer os códigos das cenas musicais, está a eles imune. Para tanto, nos ajuda Thornton quando aborda o caso de indivíduos



externos à cena eletrônica que são barrados em portas de boates por não estarem vestido da maneira "certa", não conhecerem as músicas "certas" e nem as pessoas "certas".

É importante observar que os leigos se diferenciam de experts, pelo seu diminuto grau de assiduidade, o que faz com que os códigos dominantes de cada cena musical, ainda que os afetem, não incorram em uma inscrição inconsciente. Já que as regras sociais não são escritas, necessitam de pertencimento e tempo necessários para a sua aquisição, o que aqui não acontece. Uma das discordâncias que estabelecemos com o trabalho de Thornton é a idéia de que *todos*, tanto recém chegados, quanto pioneiros, buscam a inserção, reconhecimento e aceitação de seus paradigmas de gosto junto a uma cena musical. Ao analisar o discurso de indivíduos altamente comprometidos com a cena de música eletrônica, esquece-se que o aspecto fluido desses espaços também comporta uma gama de público que não tem quaisquer motivos especiais que os levem a se engajar em disputas simbólicas.

Deve-se observar como outro conceito, ao qual Thornton não dá atenção especial, nos permite pensar essa dinâmica interna de públicos. Trata-se do capital social: uma rede de relações sociais, uma filiação a um determinado grupo, que cria reconhecimento mútuo entre seus membros, o que resulta em crédito e prestígio individuais. O que explica a falta de prestígios dos recém chegados é a inexistência de sujeitos que lhe dêem uma credencial dentro de um grupo. Como o capital cultural só se produz na medida em que os paradigmas de gosto individuais são reconhecidos frente a seus pares, a ausência de capital social também age em seu prejuízo.

O capital cultural, apesar de sua dimensão incorporada, não está pra sempre assegurado, pois necessita ser sempre reiterado junto à coletividade, para que seu detentor mostre que é dele merecedor. A inexistência de um decreto oficial não torna menos obrigatória toda uma série de rituais – frequência a determinados eventos, tratamento diferenciado a determinados membros do grupo, consumo de determinados bens de uma forma específica – que cada membro deve desempenhar para ter sua filiação reconhecida por seus pares. O que diferencia os indivíduos dentro de uma cena musical é a importância que esses rituais ocupam na constituição de sua identidade individual, determinando o engajamento não só inconsciente, mas também voluntário, nas disputas simbólicas que regem tais espaços. Nesse sentido, o poder e influencia das regras de uma cena musical, não afeta os indivíduos da mesma maneira.



Feitas essas observações, voltamos a afirmar que acreditamos ser possível capturar um sentido que governa as maneiras híbridas e plurais pelas quais as cenas musicais se relacionam. Para esse fim, a obra de Bourdieu se apresenta de extrema valia. Entretanto, como todo o tipo de instrumental, cabe atentar aos limites e barreiras que daí emergem. Encorajando a aplicação dos conceitos do sociólogo a objetos da cultura contemporânea, esse artigo buscou sinalizar um caminho possível para se proceder a uma adaptação, tentando contornar a rigidez de certas noções, mas também não esmagar por completo seu sentido original. Por conseqüência resgatamos o trabalho de Thornton, a fim de verificar em que medida certas noções de Bourdieu, não aprofundadas em seu trabalho, podem nos ajudar e também de que maneira seu tipo de leitura deve ser vista com cautela especial.

Referências bibliográficas

BENNETT, Andy. Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste. *Sociology*, v. 3, n 3, p. 599-617, 1999.

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: Crítica Social do Julgamento*. São Paulo: Zouk, 2007.

_____. *Espaço social e poder simbólico*. In _____. *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 149-168.

_____. *Sobre A Televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *As Regras da Arte*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2005.

_____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. The forms of capital. In: RICHARDSON, J. *Handbook of theory and research for the sociology of education*. Nova York: Greenwood, 1985.

_____. Algumas propriedades dos campos. In: _____. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983a. p 89-94.

_____. 1983b. O campo científico. In: ORTIZ, Renato (org.). *Pierre Bourdieu - Sociologia*, São Paulo: Ática, 1983b, p. 122-155.

FREIRE FILHO, João; MARQUES, Fernanda. Jovens, Espaço Urbano e Identidade: Reflexões sobre o Conceito de Cena Musical. In: INTERCOM – CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIA DA COMUNICAÇÃO, 28, 2005b, Rio de Janeiro.

GARSON, Marcelo. *Quem é o melhor Dj do Mundo: Disputas simbólicas na cena de música eletrônica*. Rio de Janeiro, 2009. 116 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2009.



HESMONDHALGH, David. Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above. *Journal of Youth Studies*, Vol. 8, No. 1, p. 21-40, março 2005.

JANOTTI JR., Jeder Silveira. Por uma abordagem midiática da canção popular massiva. *E-Compós*, Brasília, v. 1, 2006b.

_____. Gêneros musicais, performance, afeto e ritmo: uma proposta de análise midiática da música popular massiva. *Contemporânea*, Bahia, vol. 2, no 2 p. 189-204, dez 2004.

_____. Bourdieu, the media and cultural production. *Media, Culture and Society*, Vol. 26 (2), p. 211-231, 2006.

MUGGLETON, David; WEINZIERL, Rupert (orgs.), *The post-subcultures reader* Oxford: Berg, 2003.

MUGGLETON, David. What is post-subcultural studies anyway? In: _____. *The post-subcultures reader*, p. 3-23. Oxford: Berg, 2003.

STRAW, Will. *Systems of Articulation, Logics of change: Scenes and Communities in Popular Music*. *Cultural Studies*. Vol 5, n. 3, oct. 1991, p. 361-375.

_____. Scenes and Sensibilities. *E-compós.*, 1-16, Agosto 2006.

THORNTON, Sarah. *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*. Hanover/ Londres: Wesleyan University Press, 1996.