

Reflexões sobre os conceitos de gênero musical e distinção no contexto da música experimental

Reflections on the concepts of musical genre and distinction on the context of experimental music

FERNANDO GONZALEZ
ESPM-SP
ffernando.gonzalez@gmail.com

Resumo: o objetivo deste trabalho é refletir sobre dinâmicas que evidenciam alguns dos embates de capital na música e que se configuram na prática e na vivência de diversos circuitos musicais. Abordamos também questões de classificação musical e disputas de capital simbólico, a partir das reflexões sobre gênero musical oferecidas por Janotti Jr. (2003) e Janotti Jr. e Sá (2019), nos servindo da proposta de análise e classificação oferecida pelo primeiro para localizar a música experimental como gênero. Propomos, por fim, uma expansão do conceito de distinção (Bourdieu, 2015) que surge após a discussão da noção de capital subcultural (Thornton, 1996) e de correntes que discordam dos argumentos do sociólogo francês, como a teoria do onivorismo cultural (Peterson; Kern, 1996; Coulangeon; Lemel, 2007).

Palavras-chave: Comunicação. Consumo. Gênero musical. Distinção. Música experimental.

Abstract: the purpose of this paper is to reflect on the dynamics of the capital clashes in music that are configured in the practice and experience of different musical circuits. We also address issues of musical classification and disputes over symbolic capital, based on the reflections on musical genre offered by Janotti Jr. (2003) and Janotti Jr. and Sá (2019), using the analysis and classification proposal offered by the first to locate experimental music as a genre. Finally, we propose an expansion of the concept of distinction (Bourdieu, 2015) that emerges after the discussion of the notion of subcultural capital (Thornton, 1996) and currents that disagree with the arguments of the French sociologist, such as the theory of cultural omnivorism (Peterson; Kern, 1996; Coulangeon; Lemel, 2007).

Keywords: Communication. Consumption. Musical genre. Distinction. Experimental music.

Introdução

Neste trabalho buscamos apontar e refletir sobre dinâmicas que evidenciam alguns dos embates sobre capital na música e que se configuram na prática e na vivência de diversos circuitos musicais, assim como compreender algumas de suas implicações nos regimes estéticos, políticas de visibilidade e práticas de consumo cultural. Localizado no contexto de uma pesquisa de maiores dimensões sobre o consumo da música experimental,¹ este artigo se detém sobre questões de classificação musical e disputas de capital simbólico. Trabalhamos aqui estas questões de gênero a partir das reflexões oferecidas por Janotti Jr. (2003) e Janotti Jr. e Sá (2019), nos servindo da proposta de análise e classificação oferecida pelo primeiro para localizar a música experimental como gênero.

Falar sobre classificações de gênero musical em um contexto que admite e se serve largamente das reflexões oferecidas por Bourdieu – por mais que consideremos, sim, que parte destes trabalhos devam ser relativizados, contextualizados e nunca aplicados a fórceps em qualquer pesquisa – torna indispensável refletir sobre as diferenças temporais e espaciais observadas entre sua pesquisa e a realidade dos nossos objetos. Este artigo traz, desta forma, uma proposta de expansão do conceito de distinção (Bourdieu, 2015) que surge após a discussão da noção de capital subcultural (Thornton, 1996) e de correntes que discordam dos argumentos do sociólogo francês, como a teoria do onivorismo cultural (Peterson; Kern, 1996; Coulangeon; Lemel, 2007).

Dilemas da classificação e o conceito de gênero musical

Questões peculiares sobre nomenclatura e definição, assim como as incertezas e questionamentos que circulam em torno delas, não são novidade no reino da música de concerto. Grande parte destes questionamentos é intensamente justificado e encontra respaldo entre diferentes grupos de ouvintes e parte considerável da terminologia utilizada parece ter sido escolhida por aproximação, por melhor exprimir aquilo que o falante quer dizer abrindo o menor espaço possível para confusões ou desentendimentos. A própria terminologia “música de concerto” em si pode ser vista como problemática.

¹ O termo “música experimental” já foi (e segue sendo) empregado em diferentes contextos, para designar diferentes estilos e técnicas de composição. Palombini (1998, 1) cita, por exemplo, que “(...) de 8 a 18 de junho de 1953 o Grupo de Pesquisas de Música Concreta da Radiodifusão e Televisão Francesa, presidido por [Pierre] Schaeffer, realizou a Primeira Jornada Internacional de Música Experimental na UNESCO em Paris”. Na ocasião, o termo foi usado para abarcar as diferentes linhas composicionais adotadas por músicos como Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Olivier Messiaen, Pierre Schaeffer, Pierre Henry, entre outros.

Considerando que “concerto” é em si uma das principais formas exploradas nessa produção (assim como podemos destacar sinfonias, trios, quartetos, quintetos peças corais, para instrumento solo e orquestras de câmara), deveria essa nomenclatura ser destinada primariamente para as peças com um solista que ganha destaque frente a uma orquestra? Ou poderíamos utilizar música de concerto, como escolhemos neste trabalho, para fazer referência à produção de um grupo canônico de compositores dos séculos XVII-XX? Esta expressão talvez traga em si problemas discursivos, considerando a relação estabelecida entre um gênero musical específico e a ideia de um concerto, que difere de um simples show por conta de uma suposta elevação e atmosfera de adoração e devoção – interessante ainda pensar que essa dicotomia é algo consagrado no nosso idioma, enquanto no inglês e no francês, por exemplo, ela simplesmente não existe; um parisiense pode tanto ir a um *concerto de rock* como de *musique classique*.

A nomenclatura mais comumente utilizada para fazer referência ao gênero talvez seja a mais problemática. Optar pela expressão “música erudita” é trazer atrás de si toda uma miríade de pré-julgamentos e associações de valor muitas vezes cristalizadas pelo tempo. Determinar algo específico como erudito, afinal, traz como condição implícita a ideia de que tudo o que está fora desse grupo não seria erudito e, conseqüentemente, menos elaborado, sério ou mesmo de menor valor. Escolher, por outro lado, sua variante *soft* “música clássica” também não significa estar livre de cadafalsos etimológicos e armadilhas semânticas. O termo, até onde se sabe, surgiu somente por volta do século XIX, em uma tentativa de consagrar o período que começava com Johann Sebastian Bach e terminava com Ludwig van Beethoven, ou seja, o intervalo entre os séculos XVII e XIX. Entende-se, além disso, que a expressão também foi utilizada, ainda no século XIX, como uma estratégia para definir diferentes públicos e circuitos de consumo musical; surgia, então, a dicotomia música clássica X música popular. Associar-se a esses dois grandes gêneros musicais rendia diferentes categorias de distinção a distintos grupos, conforme esses surgiam e se estabeleciam no tecido social.

O passar das décadas veria o significado do termo se expandir até abarcar a produção que chega até meados da primeira metade do século XX, levantando mais uma peculiaridade: a utilização de diferentes nomenclaturas para diferentes períodos da produção musical. Enquanto é muito comum se referir a todo o gênero como música clássica, entende-se que o que se denomina como classicismo abarca, na música, o período de meados do século XVIII ao início do século XIX², sendo precedido pelo período barroco e seguido pelo romantismo. Dessa forma, ao mesmo tempo em que é possível considerar a ópera *Alcina*, de Georg Friedrich Haendel, que teve sua estreia em

² É consenso – partilhado pelos autores Grillo, Baptista, Marques e Martins (s.d.) – que o Classicismo na música se estende de 1750 a 1820, aproximadamente.

1735, como música clássica, também é possível se referir a ela como uma peça de música barroca.

Quando chegamos ao século XX, as coisas ficam um pouco mais complexas. O contexto do fim do Romantismo, como movimento artístico na música, compreende também o esgotamento do sistema tonal, como já foi comentado, que no momento era muito mais interessante de ser superado por trazer toda uma miríade muito mais ampla de implicações e conceitos que permeavam a atividade composicional. Os últimos suspiros do romantismo, assim, se dão em um cenário de quebras diversas e violentas que apontaram para diversos cenários e propostas estéticas distintas. Uma das mais conhecidas delas talvez seja a *Sagração da Primavera*, de Igor Stravinsky, cuja polêmica estreia já entrou para os anais das anedotas musicais mais conhecidas (ao lado da suposta sovínice de Beethoven e do carisma com o sexo oposto de Franz Liszt). Não é possível, no entanto, apesar dos artifícios utilizados por Stravinsky ao longo da peça, afirmar que ela se trata de música atonal. Compreende-se, logo, que ela faz parte de um momento de expansão daquilo seria aceitável sob as regras do sistema tonal, no mesmo estilo das escalas de tons inteiros de Claude Debussy, por exemplo. O compositor francês, aliás, é o autor da peça que, na opinião de Griffiths (2011), pode ser considerada como um ponto de partida da música moderna, o *Prélude à l'après-midi d'un faune*, que data do período entre 1892 e 1894.

Uma das principais características da música moderna, na acepção não estritamente cronológica, é sua libertação do sistema de tonalidades maior e menor que motivou e deu coerência a quase toda a música ocidental desde o século XVII. Neste sentido, o *Prélude* de Debussy incontestavelmente anuncia a era moderna. Suavemente, ele se liberta das raízes da tonalidade diatônica (maior-menor), o que não significa que seja atonal, mas apenas que as velhas relações harmônicas já não têm caráter imperativo (Griffiths 2011,7).

Da mesma forma, mesmo considerando seu afastamento do sistema tonal, não é possível dizer que a *Sagração da Primavera* é uma peça do Romantismo. A composição acaba sendo colocada, ao lado de tantas outras peças que apresentam propostas que, apesar de diferirem do Romantismo, não chegam a quebrar completamente com o tonalismo, na denominação "música moderna", ou "música do século XX" – uma expressão que entra para o conjunto de nomenclaturas problemáticas ao lado da sua sucessora cronológica, a "música contemporânea".

Considerando a ligação da música contemporânea com o tempo presente, sua definição é algo que, na prática, ainda possui fronteiras relativamente difusas. A falta de uma categorização formal pode ser observada em diversas esferas, desde o que se encontra em programas de concerto que se apresentam como dedicados à música contemporânea, quanto em álbuns e listas de reprodução disponíveis para o consumo dos ouvintes. Enquanto, nos anos 1980, o *Concerto para violoncelo No. 1*, em mi bemol maior, op.107, de Dmitri Shostakovich pudesse ser considerado música contemporânea,

em 2020 a peça, composta no fim da década de 1950, claramente passou para a categoria de música do século XX. A ideia de música contemporânea, portanto, apresentaria uma ligação com a relação estabelecida entre o contexto de seu consumo e o momento de sua produção. A maioria esmagadora das peças escritas por compositores ainda vivos, por exemplo, é costumeiramente classificada embaixo desse guarda-chuva, tanto pelas instituições promotoras dos concertos que trazem estas peças quanto por catálogos de gravadoras - muitas vezes rádios e serviços de streaming trazem esta alcunha para categorizar esse tipo de produção.

Assim como a classificação das peças de acordo com o período em que foram compostas, a ideia de se referir a essa música como contemporânea parece trazer como condição obrigatória o desprezo de outros gêneros e propostas estéticas – que, por questões cronológicas, também poderiam ser classificadas como peças de música contemporânea, se considerarmos que a ideia de contemporaneidade se refere ao período no qual vivemos atualmente.

Gêneros e classificações musicais parecem operar, como grande parte das dinâmicas de atribuição de identidade, pela definição de fronteiras mais ou menos explícitas delimitando aquilo que pode ou deve fazer parte de um grupo. Considerando sua complexidade,

(...) antes de serem categorizações musicais homogeneizantes, os gêneros musicais permitem que músicos e audiências estabeleçam balizas para as disputas de gosto, ao mesmo tempo que permitem a construção de assinaturas específicas que se tornam as maras distintivas do artista (Janotti Jr; Sá 2019, 131).

Quando se classifica algo como rock, dessa forma, entende-se que o conjunto de manifestações alinhadas com algumas regras estéticas e comportamentais específicas de produção e fruição musical deve ser considerado como pertencente a este gênero. “Os gêneros musicais são porosos, um mesmo artista pode fazer parte de gêneros diferentes, e os perfis de internautas também são construídos e reconstruídos de forma dinâmica” (Cortez; Alzamora 2015, 208). No entanto, em geral inexistem nesse contexto outras obras ou artistas que, apesar de apresentarem aderência com estas regras, são desconsiderados por estarem associados como um outro tipo de circuito musical – mesmo se considerarmos as polêmicas quanto às quase infindáveis subdivisões do rock, todas estas de alguma forma permanecem embaixo do grande guarda-chuva que é o gênero.

Quando uma orquestra prepara séries de concertos de música contemporânea (ou, como é muitas vezes utilizado, *música nova*) utilizando como elemento agregador peças escritas por compositores vivos, é peculiar observar a exclusão, pelas instâncias artístico-burocráticas que definem tanto a programação das temporadas quanto os regentes e solistas convidados para os concertos ao longo do ano, de diversos artistas e peças que poderiam teoricamente entrar nessa classificação. Talvez seja mais interessante ainda

observar que alguns musicistas, mesmo que não tradicionalmente identificados com esse universo da música de concerto, conseguem furar essa bolha. É o caso, por exemplo, da islandesa Björk, que aparece como parte de um concerto da série de música contemporânea da Orquestra Filarmônica de Nova York, ao lado de nomes como Unsuk Chin, Jennifer Higdon, Nico Muhly e Esa-Pekka Salonen.

A ideia aqui não é propor mudanças neste sistema, nem mesmo discutir se musicistas específicos deveriam encontrar espaço para suas obras em salas de concerto. Entendemos que as relações complexas em torno das noções de gênero musical sempre se deram de forma dinâmica, resultando em implicações que vão muito além de questões propriamente musicológicas, como apontam Janotti Jr e Sá:

A discussão é importante para nossa reflexão, dentre outros motivos, por apontar os aspectos extramusicais presentes na categorização por gênero musical e, ao mesmo tempo, pelo caráter tenso desta noção. Ou seja, longe de serem definitivas ou imanentes ao universo musical, a discussão demonstra que a noção de gênero musical supõe conflitos, negociações e rearranjos sucessivos (Janotti Jr; Sá 2019, 130).

Reconhece-se, evidentemente, o caráter comercial da noção de gênero musical, que possibilitou em última instância a organização dos álbuns em categorias específicas nas prateleiras das lojas de discos para facilitar sua comercialização. Compreende-se, da mesma forma, as limitações associadas a este aspecto de sua aplicação, seja pela categorização forçada que delimita e resume relações muito mais complexas em torno de artistas que transcendem classificações estanques, seja pela reunião de manifestações que não possuem coesão interna para justificar seu agrupamento, dando origem a fenômenos esquizofrênicos como a etiqueta *world music* (que de fato só faz sentido de um ponto de vista comercial-eurocêntrico-colonialista)³.

Reconhecendo e enfatizando a dimensão do caráter extramusical das noções de gênero na música, Janotti Jr (2003) oferece uma metodologia de estudo com base em três eixos analíticos, a saber:

(...) regras econômicas que envolvem práticas de consumo e endereçamento dos produtos musicais, regras semióticas que abarcam os processos de produção de sentidos, intertextualidades e paratextualidades, e regras técnicas e formais tais como as técnicas de execução e habilidades específicas, a valorização de certos instrumentos musicais, o ritmo, a harmonia, a melodia e as relações entre palavras e sonoridades (Janotti Jr; Sá 2019, 130).

Seria possível empreender uma análise da música experimental a partir deste direcionamento, na tentativa de compreender esta manifestação estética como gênero musical? Partindo em ordem inversa e começando pela terceira regra oferecida por Janotti Jr. (2003), podemos encontrar algumas pistas das possíveis regras técnicas e

³ De acordo com Palombini (1998, p. 14), "A denominação 'musiques exotiques' se traduziria hoje de forma politicamente correta por 'músicas do mundo'".

formais do que se entende como experimental nos eixos discutidos por Gottschalk⁴ (2016).

Apesar de não acreditarmos ser possível - pelo menos não neste momento na história - definir propriamente um estilo nos moldes como se pode pensar o estilo do classicismo ou do romantismo, existem algumas características estéticas da música experimental, no que tange sua execução e sonoridade, que podem ser ressaltadas como fortemente presentes em diversas das peças. Uma das mais evidentes é a total liberdade do formalismo tonal, estando elas independentes das regras que regulam relações entre alturas e tonalidades, não existindo nenhum tipo de progressão esperada. Isso, por sua vez, resulta constantemente em uma imprevisibilidade das peças já que, não havendo regras que indiquem o provável percurso harmônico, qualquer caminho pode ser definido pelo compositor – ou até mesmo pelo intérprete.

A experimentação tímbrica é outro elemento constante. Instrumentos tradicionais são explorados das mais variadas e criativas formas por seu potencial sonoro, o que muitas vezes envolve a utilização de outras de suas partes que não aquelas originalmente destinadas primariamente para a produção do som (como a utilização da caixa do piano como instrumento de percussão) e o emprego de acessórios não previstos inicialmente na prática destes (como a inserção, entre as cordas do piano, de objetos que possam resultar em timbres completamente distintos, quando atingidas pelos martelos). Reafirmando a dissolução de fronteiras entre o que se entendia como som, música e ruído, o procedimento de utilizar como instrumentos musicais objetos que nunca se destinaram a esse propósito também se apresenta como um mecanismo comum. Um dos exemplos mais conhecidos talvez seja o *Poema Sinfônico para 100 metrônomos*, composto pelo compositor húngaro György Ligeti no começo da década de 1960, que converte o aparelho originalmente destinado para marcar o ritmo durante a prática musical em um instrumento de caráter percussivo. *Imaginary landscape no. 4*, criada em 1951 por John Cage, se destina a 24 musicistas e 12 aparelhos de rádio, e, mais recentemente, o britânico Dan Jones compôs a *Music for seven ice cream vans*, que combina e sobrepõe as melodias utilizadas pelos caminhões de sorvete para anunciar sua chegada - algo muito popular principalmente na cultura norte-americana. Os aplausos, por fim, que sempre fizeram parte de algum momento da performance musical (e são, inclusive, objeto de polêmica no reino da música clássica quando executados antes do final do último movimento de uma peça), foram utilizados pelo alemão Steve Reich como matéria para uma peça de percussão, que parte da mesma célula rítmica e vai apresentando ligeiras variações ao longo de pouco menos de quatro minutos.

⁴ Gottschalk (2016) identifica na música experimental cinco arcos temáticos e procedimentais que podem ser encontrados nessas peças e que estariam ligados a sua proposta; são eles os conceitos de indeterminação, mudança, experiência, pesquisa e não-subjetividade.

O potencial melódico das palavras também é algo explorado por alguns compositores. Notadamente, Steve Reich, em uma fase com fortes influências do minimalismo, apresentava peças que consistiam na repetição de certas palavras, muitas vezes do mesmo termo, que a partir de um certo ponto de saturação começavam a soar diferente para os ouvintes (da mesma forma que após um grande número de repetições, por exemplo, da palavra “árvore”, podemos começar a ouvir o termo “vorear”). De forma similar, o norte-americano David Lang frequentemente emprega a voz humana em suas peças, muitas vezes desacompanhada de qualquer outro instrumento, e a utiliza explorando diferentes técnicas de canto que não necessariamente se apresentam como o mais difundido. Nesta proposta, talvez uma das manifestações mais comuns seja o chamado *Sprechgesang* e o *Sprechstimme*, ou canto-falado e vocal-falado, muito associados com compositores da Segunda Escola de Viena e com seu membro mais famoso, Arnold Schoenberg – diz-se, inclusive, que Schoenberg teria empregado esta técnica em seu ciclo de canções *Pierrot lunaire* para atender ao desejo de cantar em sua estreia da atriz Albertine Zehem, que encomendara a peça e seria desprovida de grandes habilidades vocais.

Quanto ao segundo eixo, que versa sobre “(...) regras semióticas que abarcam os processos de produção de sentidos, intertextualidades e paratextualidades” (Janotti Jr; Sá 2019, 130), podemos mais uma vez, em uma primeira análise, retornar aos arcos de Gottschalk (2016) para recordar principalmente os elementos de não-subjetividade e indeterminação; estes apontam para uma não-intencionalidade no processo de criação de sentidos, a partir do momento em que a peça não segue um roteiro específico e se afasta propositalmente da subjetividade do compositor, não sendo mais, como fora até o romantismo, um reflexo de sua personalidade ou intencionalidade.

Uma segunda camada de sentido, no entanto, pode ser apreendida a partir da proposta estética da música experimental. Esta inclui precisamente os mecanismos contra-hegemônicos⁵ e não-massivos empregados na sua composição e execução, como parte de uma definição de sua própria identidade como vanguardista, contestadora, imprevisível e, talvez, independente dos ditames do mercado – independência esta que se apresenta como questionável em diversos níveis; seria possível, na contemporaneidade, ser de fato completamente independente do mercado e dos mecanismos da indústria cultural e ainda atingir uma parcela considerável do público que permita a manutenção da atividade musical como principal atividade profissional? Podemos depreender destas evidências uma proposta política desta postura. Existiriam implicações simbólicas resultantes de uma postura desafiadora, seja do ponto de vista político, seja do ponto de vista estético? Haveria, na constituição estética de algumas

⁵ Entendemos por contra-hegemônicos, no contexto deste trabalho, produtos culturais que buscam desenvolver uma proposta estética pouco identificada com os mecanismos encontrados naqueles considerados dominantes quanto às dimensões de sua produção e circulação, como os mais fortemente identificados com os mecanismos da indústria cultural.

peças experimentais, a noção de que oferecer um produto que utiliza linguagens pouco identificadas com os mecanismos da indústria cultural pode atuar como um mecanismo de outorga de capital simbólico?

O terceiro eixo de análise dos gêneros musicais envolve o que Janotti Jr e Sá (2019) descrevem como "regras econômicas que envolvem práticas de consumo e endereçamento dos produtos musicais" (p.130). Podemos considerar que apesar de sua proposta estética muitas vezes apontar para a direção contrária, a música experimental em grande medida depende das regras mercadológicas já estabelecidas para sua produção e circulação. A constituição de circuitos de consumo, mesmo que estes se proponham a ser distintos do que é distribuído de forma massiva e produzido em série, ainda assim demanda o estabelecimento de dinâmicas de mercado que, por fazerem parte de um contexto maior (em uma sociedade fortemente ligada à indústria cultural), não conseguem se apresentar inteiramente livres ou isolados destes.

Gênero musical, *habitus* e distinção

Faz-se necessário, também, reconhecer que, em grande parte por conta da centralidade do consumo no processo de fruição musical, as divisões dos gêneros musicais de caráter inicialmente comercial acabaram se convertendo em elementos geradores de práticas, conceitos e significados. Observa-se também, em diversas destas dinâmicas, fortes evidências da centralidade do conceito bourdieusiano de *habitus*. A partir do momento em que a categorização transcende seu aspecto mais notadamente comercial e passa a abarcar noções de costumes, estilos de vida, práticas de consumo e compartilhamento de vivências, equiparam-se certas características a certos grupos sociais – neste caso definidos pela proximidade dos gêneros musicais que consomem majoritariamente – e depreendem-se daí diversas expectativas e imagens pré-concebidas.

Quando definimos uma pessoa como roqueiro, por exemplo, estamos falando sobre muito mais do que somente seu gênero musical preferido; estamos, na verdade, cristalizando uma imagem social complexa em torno de expectativas de práticas e estilos de vida associados com o fato de escutar tal tipo de música. Isso inclui a frequência a certos lugares, o consumo de certos produtos, a utilização de vestimentas e acessórios e até mesmo, em alguns casos, expectativas quanto à localização em certas classes sociais.

A divisão em classes operada pela ciência conduz à raiz comum das práticas classificáveis produzidas pelos agentes e dos julgamentos classificatórios emitidos por eles sobre as práticas dos outros ou suas próprias práticas: o *habitus* é, com efeito, princípio gerador de práticas objetivamente classificáveis e, ao mesmo tempo, sistema de classificação (*principium divisionis*) de tais práticas. Na relação entre as duas capacidades que definem o *habitus*, ou seja, capacidade de produzir práticas e obras classificáveis, além da capacidade de diferenciar e de apreciar essas práticas e esses produtos (gosto), é que se

constitui o mundo social representado, ou seja, o espaço dos estilos de vida (Bourdieu 2015, 162).

Os amantes de ópera, para trazer outro exemplo, também são objeto deste tipo de dinâmica em torno de expectativas ligadas a desdobramentos de seu consumo. Não é raro observar o retrato dos consumidores desta produção musical em produções audiovisuais como membros de uma classe economicamente dominante deslocados da realidade de grande parte da sociedade, tangenciando ideias ou mesmo sugerindo abertamente um tipo de esnobismo⁶ declarado – este seria, talvez, um interessante caminho de pesquisa para identificar e rastrear estas instâncias de representação.

Antes de continuar, talvez seja necessário esclarecer e relativizar certos aspectos da análise baseada em conceitos bourdieusianos que podem, quando não explicitados, até mesmo enviesar a interpretação do trabalho, dado o protagonismo de algumas críticas ao legado deixado pelo sociólogo. Reconhece-se claramente a necessidade de atualização de alguns conceitos advindos das pesquisas do autor, especialmente considerando sua forte ligação com o contexto no qual essas pesquisas foram realizadas. A realidade da segunda década do século XXI evidentemente não pode ser equiparada com o universo da cidade de Paris da década de 1960. As especificidades dos circuitos culturais e de consumo, tão centrais na análise, não podem ser desprezadas, e sua importância somente faz ainda mais urgente repensar as mudanças registradas ao longo dos últimos 60 anos.

A importância dada à questão das classes sociais nos embates de capital – instâncias de reconhecimento social reconhecidas pelos participantes deste jogo simbólico - e como motivadora do consumo cultural talvez seja uma das que mais pedem comentários e relativizações. As identidades das classes, principalmente considerando sociedades caracteristicamente menos estratificadas, foram se tornando algo muito mais difuso e indefinido conforme se encerrava o século XX. Novas formas de trabalho e diferentes dinâmicas de circulação de bens, capital, produtos e serviços – no contexto da passagem da modernidade para a pós-modernidade, como já comentado no primeiro capítulo – contribuíram para pintar um cenário no qual os antigos perfis de classes dominantes, médias e populares se tornaram muito mais variados e complexos. Isso não significa dizer, evidentemente, que inexistem fenômenos de contornos próximos aos tradicionais nesta seara. Esses, no entanto, não estão mais sozinhos em sua representação do que é pertencer a uma classe específica. Da mesma forma, é possível ainda observar diversos circuitos de consumo impulsionados, entre outros motivos, pelas evidências de distinção baseadas em noções tradicionais de classe (Gonzalez, 2017).

Apesar de ocupar um lugar de destaque nas dinâmicas descritas em *A Distinção*, a ideia de classe social aparece, antes de tudo, secundária a outro valor que, este sim, ganha o protagonismo na análise: o nível educacional do entrevistado; evita-se estabelecer uma

⁶ : “Como diz Clinchamps (1966: 118), ‘o esnobismo é um amor por si mesmo que vai buscar sua justificação na aprovação da minoria (...)’” (CASTRO 2012, 3).

relação inevitável do tipo *post hoc ergo propter hoc*, ao mesmo tempo que se reconhece uma ligação entre o nível educacional e as quantidades de capital, em grande parte por conta da expansão nos feixes de trajetórias possíveis de um indivíduo que este acúmulo pode representar.

Quando de fato recorre à utilização deste conceito como um tipo de marcador ou de elemento classificatório, Bourdieu reconhece sua complexidade e o tratamento multifacetado dado à categoria, ao declarar que

a classe social não é definida por uma propriedade (mesmo que se tratasse da mais determinante, tal como o volume e a estrutura do capital), nem por uma soma de propriedades (sexo, idade, origem social ou étnica – por exemplo, parcela de brancos e de negros, de indígenas e de imigrantes, etc. -, remunerações, nível de instrução, etc.), tampouco por uma cadeia de propriedades, todas elas ordenadas a partir de uma propriedade fundamental – a posição nas relações de produção -, em uma relação de causa a efeito, de condicionamento a condicionado, mas pela estrutura das relações entre todas as propriedades pertinentes que confere seu valor próprio a cada uma delas e aos efeitos que ela exerce sobre as práticas (Bourdieu 2015, 101).

O que é compreendido como classe social (ou parcela de classe), portanto, se configura a partir da articulação de diversas variáveis objetivas e pelas relações estabelecidas entre elas que, por sua vez, atuam no processo valorativo destas variáveis. A constituição das classes se torna algo muito mais complexo do que simplesmente analisar a renda mensal e aplicar uma classificação padrão estratificada. Mesmo quando analisamos a forma como é aplicada a classificação por educação e ocupações nota-se a tentativa de não aplicar categorias fechadas, tratando essa categorização através da noção de “perfis socioprofissionais”, que evidenciam a utilização dos diversos fatores de estilo de vida que acompanhariam a carreira.

Entra em cena novamente, então, o conceito de *habitus*. Considerando sua atuação como “princípio unificador e gerador de práticas” (Bourdieu 2015, 97), ele atua diretamente na manutenção e reprodução das atitudes, inclinações e condicionamentos que contribuem com a definição destas classes. A determinação da região ocupada no campo social a partir destas redes de fatores ao invés de simples características objetivas permite, também, compreender as quase infinitas variações, maiores ou menores, nos perfis dos indivíduos (Bourdieu, 2015).

A existência do conceito de *habitus* implica no reconhecimento de um sistema de valoração que classifica e organiza práticas e propriedades (sejam elas materiais, intelectuais, simbólicas, imateriais ou quaisquer outros tipos que podem ser analisados) que, de alguma forma, seriam importantes para cada grupo em questão. Considerando, por exemplo, o *habitus* compartilhado por aqueles que têm como principal ocupação a carreira acadêmica, podemos entender a manutenção de uma grande e diversa biblioteca como um elemento provedor de lucro simbólico e destaque no campo. Da mesma forma, de acordo com o *habitus* desenvolvido por musicistas de jazz, ganha muito valor a

presença ao longo dos anos em shows importantes, acompanhada ou não de uma coleção de ingressos e eventuais programas de concertos. Esta vivência acumulada, aliás, com certeza representa para este grupo um elemento de muito mais destaque do que uma considerável biblioteca, que seria motivo de inveja para o grupo dos acadêmicos. Reconhece-se, desta forma, a coexistência de diferentes tipos de capital que circulam entre os diferentes grupos sociais; estes, convém lembrar, não são mutuamente excludentes: é inteiramente possível, por exemplo, o acúmulo de ambos por um trompetista que também exerce carreira de pesquisa e docência no meio universitário. No entanto, cada um assume o seu próprio valor a partir da circulação em seu meio específico.

Consideramos que o reconhecimento destes diferentes sistemas de valoração, por sua vez, leva a uma possível expansão da noção de distinção. Se, tradicionalmente, este conceito foi desenvolvido com relação à aparência de maior valor naquilo que era consumido e praticado pelas parcelas vistas como dominantes (considerando aqui que estas seriam definidas em primeiro lugar pelo diploma obtido e, em segundo lugar, pela classe social), podemos entender sua dinâmica na contemporaneidade como relacionada à detenção daqueles elementos que oferecem destaque dentro de algum grupo específico. Podemos entender a distinção, assim, como o destaque obtido dentro de um campo específico a partir da detenção – ou aparência desta – de elementos (materiais, imateriais ou simbólicos) que sejam valorizados por seus membros – ou seja, em termos bourdieusianos, instâncias provedoras de lucro simbólico.

Thornton (1996), pesquisadora e socióloga britânica que se debruçou sobre a questão da circulação de capital simbólico no universo de subculturas, descreve um cenário prático deste processo de busca por distinção – no qual a ideia de classe social não ganha destaque – e as diferentes moedas simbólicas em circulação ao escrever sobre culturas musicais alternativas ou, mais especificamente, o que ela chama de *club cultures*, algo como culturas de casa noturna. Faz-se interessante deternos brevementes sobre algumas de suas ideias considerando a íntima ligação que apresentam com alguns dos conceitos de Bourdieu explorados neste trabalho.

Estabelecendo o chamado capital subcultural, Thornton (1996) apresenta este conceito em paralelo com o conceito bourdieusiano de *capital cultural*, ressaltando algumas das diferenças principais: enquanto, na visão da autora, o capital cultural estaria ligado intimamente com questões de classe, estas seriam, no caso do capital subcultural, ofuscadas pelas distinções subculturais, de modo que “a afirmação da distinção subcultural depende, em parte, da fantasia da ausência das questões de classe” (Thornton 1996,12).

Como já mencionado, no entanto, Bourdieu (2015) ressalta o lugar secundário das questões de classe nas dinâmicas de distinção. Isso não significa dizer que elas estão presentes, mas reconhecer que, apesar de sua presença, não são o principal definidor e

responsável pela outorga de lucro simbólico. Este, por outro lado, está ligado fortemente a uma percepção da elevação intelectual e complexidade cultural da manifestação em questão – o que leva muitos dos consumidores que, porventura não possuam ainda os elementos necessários para sua decifração, afirmar que aquele produto não seria para eles. Já a ligação das questões de classe com o conceito de capital cultural se dá de forma mais direta, mas por conta da expansão nas possibilidades de aquisição de capital cultural que advêm de ocupar uma classe social economicamente mais elevada. Assim, é evidente que os membros das classes altas terão muito mais oportunidades de frequentar colégios com ensino considerado de melhor qualidade neste contexto, empreender o aprendizado de um instrumento, comparecer a concertos e exposições de arte, viajar para outros países e estudar outros idiomas – atividades que podem resultar nos conhecimentos necessários para apreender algumas das manifestações culturais tradicionalmente valorizadas⁷ e, em alguns casos, atividades que são em si essas manifestações.

Não é possível afirmar, no entanto, que inexistente ligação similar no caso do capital subcultural. Considerando os mecanismos pelos quais se dá sua aquisição e distribuição, fica evidente uma necessidade de estar atualizado quanto ao universo da cultura das casas noturnas. O capital subcultural, como descrito por Thornton (1996), parece exigir intenso consumo de produtos culturais veiculados através das mídias massivas, conhecimento das últimas tendências e novidades sobre a música e a cultura jovem e presença constante nos estabelecimentos deste universo. Da mesma forma que o capital financeiro possibilita e potencializa as instâncias pelas quais se dá a aquisição de capital cultural, este também atua, mesmo que em menor medida, como possibilitador da aquisição de capital subcultural, seja de forma direta – considerando a necessidade de investimento para o acesso aos canais de mídia necessários, aos mais recentes álbuns e setlists de DJs e aos estabelecimentos onde se efetiva essa economia simbólica – seja de forma indireta – proporcionando àquele que o detém o tempo e os meios práticos para ser parte do campo onde se desenvolvem as *club cultures*.

Outra diferença seria a relação estabelecida entre a noção de capital subcultural e o consumo midiático. Enquanto televisão e rádio teriam um papel secundário na teoria de hierarquia cultural de Bourdieu, vistos como simplesmente outro marcador de distinção ou bem simbólico, na visão de Thornton, eles se apresentam para o capital subcultural como “uma rede crucial de definição e distribuição de conhecimento cultural” (1996, 14). De fato, a teoria bourdieusiana se concentra primariamente nos bens simbólicos em si, sejam esses filmes, peças musicais, livros ou obras de arte. Não é possível, no entanto, desprezar completamente a importância dos meios de difusão para a apreensão e divulgação destes bens, assim como seus efeitos para a valorização destes bens: enquanto a divulgação de uma peça musical por uma rádio reconhecida pela qualidade de sua programação, por exemplo, pode atuar como uma instância de outorga

⁷ Entende-se que os conceitos tratados se referem à tradição ocidental, principalmente europeia.

de capital simbólico, a divulgação massiva de outra peça pode resultar, na visão de certos membros do campo musical, na sua desvalorização - como nos casos mencionados por Bourdieu (2015) do *Bolero*, de Maurice Ravel e das valsas de Johan Strauss II.

Por outro lado, apesar de não ser tão diretamente conversível em capital econômico quanto o capital cultural, segundo Thornton (1996), o capital subcultural propiciaria ao seu proprietário a possibilidade de ocupar certas posições ou mesmo desempenhar certas habilidades em decorrência de sua detenção.

Mais uma vez, algo similar pode ser considerado quanto analisamos o capital cultural. O conhecimento de formas e manifestações culturais reconhecidas como de grande valia por um campo específico resulta, muitas vezes, mais em vantagens e benefícios sistêmicos do que em ganhos financeiros diretos. Esta é justamente a característica que contribui para a reprodução da desigualdade em termos culturais e proporciona a manutenção do capital simbólico por aqueles que já o detêm. É estudando em colégios frequentados pela chamada elite econômica e cultural, por exemplo, que se adquire o conhecimento para trafegar em círculos de pessoas reconhecidas como conhecedoras das artes, o que por sua vez faz com que a pessoa seja valorizada no campo e, influenciando a manutenção de sua estrutura, contribua para que só seja merecedor de tal valorização aqueles que frequentaram instituições e mantiveram hábitos similares. Esta é, evidentemente, uma simplificação grosseira dos mecanismos de reprodução da desigualdade através dos campos culturais, que se presta somente a ilustrar esta noção de que a conversão do capital cultural em financeiro, em muitas vezes, não se dá de maneira tão direta quanto Thornton (1996) parece sugerir.

Analisado dentro das dinâmicas da economia de trocas simbólicas, o capital subcultural, na forma como é descrito por Thornton (1996), parece se apresentar como uma versão específica para os jovens integrantes das *club cultures* do que Bourdieu denomina *capital simbólico*, ou seja

(...) qualquer tipo de capital (econômico, cultural, escolar ou social) percebido de acordo com as categorias de percepção, os princípios de visão e de divisão, os sistemas de classificação, os esquemas classificatórios, os esquemas cognitivos, que são, em parte, produto da incorporação das estruturas objetivas do campo considerado, isto é, da estrutura da distribuição do capital no campo considerado (Bourdieu 2014, 149).

Moeda corrente entre os jovens das cenas das casas noturnas, assim como aqueles que buscam acesso a esse universo, o capital subcultural parece ser o grande elemento detentor de lucro simbólico e distinção neste universo. Este poderia ser, neste contexto, incorporado imaginariamente nos tradicionais eixos que Bourdieu apresenta para explicar a formação do espaço social, onde se cruzam os espaços ocupados quanto ao acúmulo de capital cultural e econômico. Aqui, no entanto, essa relação se daria de forma específica para a cena das casas noturnas e da cultura jovem, ou seja, no campo social

formado por estes jogadores que desenvolvem, por sua vez, um *habitus* específico que deve ser cultivado.

O trabalho de Thornton (1996), dessa forma, reforça a noção de que a distinção, como elemento que diferencia e eleva um membro do campo dos outros que estão ao seu redor, pode atuar nos mais diferentes meios, sendo contingenciada ao capital simbólico específico daquele campo, ou seja, aquilo que é valorizado por seus integrantes.

Esta expansão da noção de distinção pode ser vista à luz da crescente complexidade e diversidade dos perfis dos consumidores culturais, que toleram a coexistência na contemporaneidade de diferentes práticas associadas a diferentes produtos que, aos olhos de alguns, poderiam parecer incompatíveis. As diversas maneiras como os consumidores se relacionam com as diferentes práticas, no entanto, é o detalhe que evidencia que a mera possibilidade ou mesmo concretização do consumo não se faz inteiramente definidora de um perfil cultural; é necessário considerar a intensidade desse consumo, sua frequência e outros fatores associados a seu aspecto social.

Uma das diversas teorias que parte dessa expansão dos horizontes de consumo cultural e, a partir dela, pretende desafiar as concepções baseadas ou derivadas da discussão empreendida por Bourdieu (2015) em *A Distinção* é a noção de onivorismo cultural – que traz como foco, em grande medida, práticas de consumo cultural associadas principalmente às classes médias e altas.

Onivorismo cultural e distinção

As interpretações deste trabalho se concentram basicamente em torno de dois eixos principais. O primeiro versa sobre o caráter acumulativo das práticas de consumo cultural, a partir de pesquisas que indicam que quanto mais produtos culturais consumimos como sociedade, mais produtos culturais tendemos a consumir. Dessa forma, consumidores vorazes de literatura tendem a, indo na mesma direção, escutar música frequentemente, assistir a muitos filmes e frequentar muitas peças de teatro, uma vez que práticas e disposições para bens simbólicos esteticamente coerentes caminhariam de forma paralela. O segundo eixo identifica uma suposta mudança na atitude em relação a certos produtos culturais; o esnobismo cultural que tradicionalmente acompanharia a exaltação das artes e da chamada *alta cultura* estaria sendo substituído por uma disposição para reconhecer valor e apreciar diversas manifestações artísticas, independentemente da posição no espectro social em que estas estariam localizadas (Peterson; Kern, 1996; Coulangeon; Lemel, 2007).

Esta abertura a outros gêneros, por sua vez, seria em si outra forma de aquisição de capital simbólico e distinção, baseado na noção de que demonstrar a habilidade (e disposição) para o reconhecimento de valor em diversas e distintas manifestações

estéticas seria uma potente evidência de todo o capital cultural acumulado ao longo dos anos. O quanto, no entanto, a ideia de onivorismo cultural invalida, ou mesmo desafia, o proposto por Bourdieu? Precisamos nos deter por alguns momentos na análise dessas ideias e suas implicações que, à primeira vista, parecem tão coerentes e certas.

Começando pela noção de uma voracidade cultural que permeia muitas das práticas de consumo de bens simbólicos, reconhece-se, realmente, a tendência ao acúmulo das disposições e inclinações por bens culturais. Este comportamento é, em última instância, motivado (em algumas situações talvez até mesmo forçado) pelos mecanismos da indústria cultural, que tem no ciclo de reprodução do conteúdo e das mensagens nos mais diversos produtos uma de suas características mais marcantes. Como bem se sabe, isso vai além da multiplicação de mercadorias que diferem daquelas que consideramos bens simbólicos ou produtos culturais – apesar de este processo constituir uma fatia generosa do ciclo do consumo da indústria cultural, e pensamos aqui em fenômenos como os fãs de uma banda que compram todas e quaisquer peças estampadas com a imagem dos artistas ou que a eles fazem referência de alguma forma. O processo se repete constantemente de maneira endógena a cada conteúdo cultural, com a adaptação de, por exemplo, uma coleção de livros para uma série de televisão e longas-metragens para o cinema, assim como de maneira exógena, com novas séries de temática similar sendo lançadas para conseguir aderência com aquele mesmo público consumidor.

Os produtores são levados pela lógica da concorrência com os outros produtores e pelos interesses específicos associados à sua posição no campo de produção – portanto, pelos *habitus* que os conduziram a essa posição – a produzir produtos distintos que encontram os interesses culturais diferentes que os consumidores devem a sua condição e à sua posição de classe, oferecendo-lhes, assim, a possibilidade real de satisfazê-los (Bourdieu 2015,217).

Este fenômeno da voracidade cultural não nos parece resultar em alguma disposição que apresente um desafio para as noções de *A Distinção*. O aumento no consumo cultural, mesmo se pensarmos quanto à diversidade de produções e não na quantidade ou frequência, não significa, *a priori*, um cruzamento das fronteiras simbólicas para diferentes circuitos de consumo, sendo plenamente possível consumir produtos culturais dos mais diferentes formatos porém de uma total coerência temática e estética, desprezando qualquer possibilidade de entrar em contato com aquelas manifestações tradicionalmente localizadas em outro espaço do campo cultural.

Podemos considerar, também, que este tipo de desdobramento estaria previsto nas ideias desenvolvidas por Bourdieu (2015) que, compreendendo as dinâmicas interacionais descritas como um resultado do contexto social observado, abriu espaço para as possíveis mudanças nestes processos, advindas de modificações nas práticas observadas na sociedade, ao afirmar que

os gostos efetivamente realizados dependem do estado do sistema dos bens oferecidos, de modo que toda mudança do sistema de bens acarreta uma

mudança dos gostos; inversamente, qualquer mudança dos gostos resultante de uma transformação das condições de existência e das disposições correlatas é de natureza a determinar, quase diretamente, uma transformação do campo da produção, facilitando o sucesso, na luta constitutiva deste campo, dos produtores mais em preparados para produzir as necessidades correspondentes às novas disposições (Bourdieu 2015, 216).

Já a suposta disposição para apreciar e consumir diversos gêneros se apresenta como um ponto mais complexo, parte de um cenário que resulta da articulação de diversas disposições e práticas. Um ponto de atenção vem da diferença entre nossas práticas de consumo e nossa percepção do nosso próprio gosto – ou a ideia das práticas que gostaríamos de cultivar, mas que não condizem com a realidade. Ao longo de uma pesquisa sobre os gostos e hábitos de consumo musical de 55 indivíduos na cidade britânica de Bristol, Atkinson (2011) encontrou nos entrevistados uma elevada disposição, no primeiro momento de conversa, de descrever seus hábitos como ecléticos ou com a famosa frase “eu escuto de tudo um pouco”. No entanto, conforme foi se aprofundando a pesquisa – constituída por entrevistas com uma duração média de 80 minutos – a real abrangência desta suposta ampla disposição estética foi se mostrando mais idealizada do que real: “Olhando mais de perto, por exemplo, percebe-se que os entrevistados de classes dominantes apresentam uma clara tendência a citar somente um número reduzido de gêneros musicais, seja isolados ou combinados” (Atkinson 2011, 174). A repetição deste comportamento ao longo do trabalho permitiu evidenciar que, apesar da possibilidade de entrar em contato com um considerável número de gêneros musicais na atualidade, as práticas de consumo e perfis de gostos dos entrevistados seguiram padrões com poucas variações, constituindo-se em torno de gêneros que caminham de forma relativamente próxima, em termos estéticos e comportamentais. Assim, a música clássica aparece citada ao lado da ópera e do jazz, assim como a música pop em paralelo à eletrônica e à disco; o mesmo acontece com o par *rock* e *heavy metal* (Atkinson, 2011).

Alguns fenômenos, no entanto, parecem se manter praticamente inalterados quando analisados historicamente, como no caso da música clássica, que se apresenta em uma relação excludente e excluída – muito mais complexa do que a análise que pode no momento ser oferecida por esta pesquisa – e permanece

(...) conhecível somente através de performers cuja função é análoga aos artistas populares (por exemplo Katharine Jenkins) ao invés de compositores, e quando estes últimos são conhecidos eles são percebidos como uma categoria homogênea (Mozart e esse pessoal) em oposição à ‘música clássica moderna’ representada por cantores (Atkinson 2011, 181).

Não é o objetivo deste trabalho, evidentemente, conduzir uma defesa ou mesmo tentativa de atualização detalhada dos postulados trazidos por Bourdieu em *A Distinção* (por mais atraente e ambiciosa que essa ideia possa parecer). Os comentários tecidos aqui, desta forma, somente vêm na direção de contextualizar o debate em torno desta produção que dificilmente poderia deixar de ser mencionada quando falamos sobre

disputas simbólicas e práticas de gosto no consumo musical. Fôssemos debater o tema à exaustão e analisar todas as nuances e desdobramentos possíveis do assunto, teríamos material de sobra para um novo (e instigante) projeto de pesquisa.

Considerações finais

A complexificação dos perfis dos consumidores culturais, a partir da possibilidade expandida de entrar em contato com manifestações diferentes daquilo que costumam consumir, não vai completamente de encontro aos comentários de Bourdieu e Saint-Martin sobre as práticas de gosto e estilos de vida, considerando sua análise que afirma que

a correspondência observada entre os espaços das posições sociais e dos estilos de vida resulta do fato de que condições semelhantes produzem *habitus* substituíveis que, por sua vez, engendram segundo uma lógica específica práticas infinitamente diversas e imprevisíveis em seu detalhe singular, mas sempre encerradas nos limites inerentes às condições das quais elas são o produto e às quais elas estão objetivamente adaptadas (Bourdieu e Saint-Martin 2013, 73).

A maior facilidade de acesso aos produtos culturais, em grande parte por conta de um aumento nos meios e canais de divulgação e por uma intensificação das práticas de compartilhamento (potencializadas por essa escalada nos meios e plataformas), possibilitou cruzamentos entre diferentes matizes culturais, de modo que públicos completamente distintos conseguem, sem muito esforço, entrar em contato com diversos gêneros e propostas, não só aquelas às quais já estavam acostumados.

Não podemos nos esquecer de que o aumento da exposição e a mera possibilidade deste consumo diversificado, por outro lado, não significam sua efetivação. A disponibilidade de novas tecnologias, sejam elas quais forem, não implica em sua adoção pelos consumidores, e mesmo entre os que fazem uso das novas possibilidades existem diversos níveis de imersão e transformação de antigos hábitos já consolidados. Assim como existe a possibilidade de um usuário da Last.fm, rede social digital britânica dedicada ao consumo musical, conhecer novas bandas recomendadas e ampliar seus horizontes culturais (até mesmo entrando em contato com alguns dos artistas menores), outro ator pode se sentir completamente satisfeito registrando suas faixas escutadas (uma das principais funcionalidades do *site*) e entrando em contato com seus amigos que também utilizam a plataforma, mantendo-se confortavelmente dentro de seu próprio grupo social. No fim do dia, a tecnologia em grande parte depende do uso que fazemos dela e, no caso do consumo musical, as peculiaridades desse uso estão majoritariamente subordinadas a um dos elementos mais importantes deste processo, o gosto, algo que pretendemos explorar em mais detalhes em trabalhos posteriores.

Os circuitos de produção, circulação e consumo da música experimental se mostram um terreno fértil para as disputas de capital simbólico e as complexas circulações deste, influenciadas pelas percepções e julgamentos sociais em torno das ideias de gênero musical. As dinâmicas identificadas há mais de cinco décadas por Bourdieu (2015), no que tange noções de elevação e valorização do consumo de certos produtos culturais, permanece permeando diversas das relações estabelecidas em torno deste consumo – e atravessadas por ele. Evidentemente, reconhece-se as transformações pelas quais passaram essas dinâmicas (e não seria razoável esperar que com as mudanças observadas nos universos do consumo cultural estas se mantivessem intocadas). Evidencia-se, no entanto, a permanência do cerne destes processos – como no trabalho mencionado de análise das subculturas – ou seja, as intensas dinâmicas de outorga de capital simbólico e valoração cultural e social com base no consumo – e evidênciação deste consumo – de certos produtos culturais.

Referências

- Atkinson, Will. 2011. "The context and genesis of musical tastes: omnivorousness debunked. Bourdieu buttressed". *Poetics*. N.39, 169-186.
- Bourdieu, Pierre. 2014. *Razões Práticas: Sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus
- ____ Bourdieu, Pierre. 2015. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Zouk
- Bourdieu, Pierre. Saint-Martin, Monique. 2013. "Anatomie du Gout". *Actes de recherche en sciences sociales*. v.2. n.5,.2-81. Paris : Persée
- Castro, Marcos Câmara. 2012. Música erudita e esnobismo: contribuição para uma etnografia das práticas contemporâneas. In: *XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – João Pessoa*.
https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1010561/mod_resource/content/o/PREENCHIDO_Template_para_trabalhos_escritos_XXII_Congresso_Anppom.pdf.
- Cortez, Natália; Alzamora, Geane. 2015. "Agenciamento semiótico e intersubjetividade: perfil do gosto e gênero musical nos ambientes de *streaming* de músicas online.". *Eco-Pós*. v.18. n.1.
- Coulangeon, Philippe; Lemel, Yannick. 2007. "Is 'distinction' really outdated? Questioning the meaning of the omnivorization of musical taste in contemporary France". *Poetics*. N.35, 93-111.
- Gonzalez, Fernando. 2017. O Violinista Enigmático. Ambiguidades e processos midiáticos do músico André Rieu. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Faculdade Cásper Líbero.
- Gottschalk, Jenny. 2016. *Experimental Music since 1970*. Nova Iorque: Bloombury Publishing
- Griffiths, Paul. 2011. *A música moderna: Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Grillo, Maria Lúcia Netto; Baptista, Luiz Roberto Perez; Marques, Adílio Jorge; Martins, Ricardo Pereira. (s.d.). *A música no período clássico: Mozart e o idealismo artesciências*.
http://www.hcte.ufrj.br/downloads/sh/sh6/SHVI/trabalhos%20orais%20completos/trabalho_016.pdf.

Janotti Jr, Jeder. 2003. "À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva". *Eco-Pós*. v.6. n.2. 31-46.

Janotti Jr, Jeder; Sá, Simone Pereira de. 2019. "Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital". *Galáxia*. n. 41 (mai-ago), 128-139.
<http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542019239963>

Palombini, Carlos. 1998. "Pierre Schaeffer, 1953: Por uma música experimental". *Revista Eletrônica de Musicologia* Vol. 3, Outubro de 1998.
https://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Palombini-Pierre_Schaffer_1953.pdf.

Peterson, Richard; Kern, Roger. 1996. "Changing Highbrow Taste: From snob to omnivore". *American Sociological Review*. v.61. n.5, 900-907. <http://www.jstor.org/stable/2096460>

Thornton, Sarah. 1996. *Club Cultures*. Middleton: Wesleyan University Press