

INSTÂNCIAS DE CONSAGRAÇÃO CULTURAL E SEU PODER DE REVELAÇÃO SIMBÓLICA¹

Marcelo Garson²

Resumo: Observando a multiplicação das instâncias de consagração cultural, tais como Grammy, Emmy ou VMA, buscaremos destacar uma de suas propriedades por vezes negligenciada: seu poder de revelação simbólica. Após anunciarem algum tipo de prêmio ou veredito, por vezes instauram polêmicas em que variados grupos, que coexistem em um mesmo setor de produção cultural, vêem-se chamados a manifestar-se. Essas ocasiões são muito propícias a produzir uma radiografia das relações de poder simbólicos em jogo num certo momento. Para além de sua função de produzir certificados para orientar o consumo, as instâncias de consagração, tendo seus vereditos apropriados em múltiplos debates de gosto, são então capazes de revelar os padrões de julgamento majoritários e minoritários que disputam espaço nos mesmos setores da indústria cultural.

Palavras-Chave: Instâncias de consagração, disputa simbólica, indústria cultural

1. Introdução

O ano de 2004 parecia sinalizar que a música eletrônica havia conquistado, definitivamente, contornos massivos. Pela primeira vez, milhões de espectadores ao redor do mundo presenciavam um Dj à frente da abertura dos jogos olímpicos. O holandês Tiesto se diferenciava de todos os artistas que até então haviam presidido a cerimônia: ao invés do poder da sua voz, seu grande atrativo era uma forma muito particular de combinar seus discos de vinil.

Devemos retroceder um ano para compreender como esse personagem, com uma forma de apresentação tão particular, obtém tamanho destaque. Em 2003 a eleição de melhor Dj do ano, organizada pela revista de música eletrônica inglesa DJ, torna-se um objeto de atenção para além dos limites da cena eletrônica. Ao galgar o primeiro posto pela segunda vez,

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Mídia e Entretenimento”, do XXIX Encontro da Compós, na PUC-RJ, Rio de Janeiro, RJ, em junho de 2010.

² Mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense e Doutorando em Ciências Sociais pela PUC-SP.

façanha repetida ainda em 2004, Tiesto torna-se objeto de ampla cobertura midiática, chegando a receber o epíteto de “melhor Dj do mundo”. O cachê do holandês sobe às alturas e ele passa a atrair cada vez mais público para as suas apresentações.

Criava-se, então, uma polêmica. Integrantes mais antigos da cena eletrônica, imbuídos de um certo sentido de pioneirismo, criticavam a eleição como sintoma de uma comercialização excessiva e maléfica, uma consagração desses personagens midiáticos, meras estrelas do *show business*. Segundo esse ponto de vista, esses agentes seriam os símbolos de uma “corrupção” da cena eletrônica, da transformação de um mercado de nicho, um espaço gregário e restrito de intimidade – o que se entende por uma cultura *underground* – que estaria perdendo sua especificidade ao ser transformando em uma forma de se produzir lucros fáceis e rápidos.

A controvérsia também repercutiu no Brasil, suscitando debates em diferentes espaços da música eletrônica. Dentre eles sobressai o respeitado site *rraurl.com*, um dos mais antigos e frequentados do Brasil³.

O episódio revela-se exemplar para destacar uma propriedade por vezes negligenciada das instâncias de consagração da indústria cultural: seu poder de revelação simbólica. Os debates que elas acionam, após anunciarem algum tipo de prêmio ou veredito, evidenciam sua capacidade de incitar os diversos grupos que disputam espaço nos múltiplos setores da indústria cultural a quebrarem seu silêncio e afirmem seus padrões de gosto conflitantes. Como conseqüência, o objetivo deste artigo é enxergar as instâncias culturais para além de sua função de produzir certificados para orientar o consumo, mas principalmente a partir de sua capacidade de produzir um retrato das relações de poder simbólicos em jogo num certo momento. Nesse sentido, o que nos interessa é a maneira como esses vereditos são apropriados de múltiplas formas nos debates sobre gosto, que são determinantes para revelar os padrões de julgamento majoritários e minoritários que disputam espaço em determinada momento.

Como primeiro movimento, sentimos a necessidade de analisar o papel que Bourdieu atribui a essas instâncias no desenvolvimento e emergência do campo da arte (1968, 1974, 2005). Em diálogo com essas proposições buscaremos rever suas próprias colocações sobre

³ As reflexões aqui apresentadas partem do material coletado para a tese de mestrado *Quem é o melhor Dj do Mundo: Disputas simbólicas na cena de música eletrônica*, sendo o prolongamento de suas reflexões

indústria cultural (1974). Nesse percurso, nos valem de suas considerações sobre a natureza conflituosa envolvida na expressão de nossos gostos (2007).

2. Emergência de um universo simbólico

A fim de compreender a natureza muito particular das instâncias de consagração, devemos entender que *o ato de consagrar é o próprio ato de construção da realidade como tal*. Por conseqüência, quando selecionamos um objeto para estudo, tal como as cenas musicais, não estamos diante de uma realidade evidentes e perfeitamente notáveis, dotadas de propriedade intrínsecas que a análise científica deveria “descobrir”. Nenhum tipo de realidade existe no espaço social podendo ser definidas de uma forma objetiva, independente da visão ideológica que delas possuímos.

É o próprio ato de nomeação o que dá corpo a uma realidade, que faz ela existir e ser notada a partir de determinadas características. Aí reside a lógica da consagração.

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)

Sendo assim, não existe uma realidade dada *a priori*, mas somente como produto de percepção, reconhecimento e rotulação. Entretanto, por vezes escapa ao nosso entendimento que o ato de nomear uma realidade é sempre um ato simbólico, na medida em que pressupõe uma intenção ideológica. Ao mesmo tempo em que nomeamos, também escolhemos certas características que constituem a identidade do objeto em questão, que o diferenciam de tantos outros que povoam nossa visão de mundo particular. Esse ato é fundamental na maneira como esse objeto será enxergado e classificado tanto por nós como por todos os atores sociais. Como conseqüência, as visões de mundo que possuímos, necessariamente parciais, são um fruto desses sentidos que povoam nosso imaginário.

Aí jaz a origem de nossos gostos, ou seja, do conjunto de maneiras muito particular de classificar e se apropriar do real. São eles derivados de escolhas que não são feitas conscientemente, mas derivam da interiorização de certos esquemas perceptivos dominantes,

construídos a partir de um processo de lutas que a nós preexiste. Bourdieu enxerga o espaço social como uma arena em que grupos sociais dominantes almejam sua distinção, buscando impor as regras sociais e construções de mundo que lhes são favoráveis visto que produziram, e tem a capacidade de perpetuar, sua posição de hegemonia (2007).

Nesse sentido, nossa capacidade de julgar não é a expressão de nossa subjetividade “pura”. Os critérios através dos quais determinamos a qualidade de um produto cultural não são em nada naturais, mas constroem-se a partir de um processo de lutas. É nesse sentido que se dá a disputa pela fixação de determinados paradigmas de gosto. O universo da cultura não é aqui 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.

O processo evidencia uma lógica de dominação simbólica, em que a construção do mundo, tal como ela se apresenta aos nossos olhos, não tende a ser encarada como uma possibilidade dentre tantas outras, mas sim como a realidade evidente, como uma “verdade”. Assim, 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 a guiar todo o tipo de escolhas e classificações no decurso de nossa vida.

Como consequência, todo o tipo de conceito está impregnado de uma visão ideológica. É no processo de estudo de sua construção social, que temos a capacidade de traçar as lutas simbólicas que permitem sua emergência e que nos fazem encará-la como uma realidade evidente, naturalizada e, portanto acima de contestações. Ao longo do processo, observamos as condições que permitem que certa realidade passe a povoar o universo social e quais os sentidos sociais que ela incorpora como consequência.

As instâncias de consagração são indispensáveis nesse trajeto. pois funcionam como locais de produção da realidade, elementos de aglutinação de forças sociais que permitem uma seleção e construção social dos objetos que povoam a nossa visão de mundo. Ao analisar a gênese do campo literário, percebe a centralidade das instâncias na medida em que permitem que o campo da arte negocie suas regras, constituindo, assim, a dimensão simbólica necessária à sua emergência enquanto esfera autônoma de produção artística.

3. Autonomia: Campo da Arte e Indústria Cultural

Se o conceito de autonomia é utilizado de maneira muito profícua para entender o universo da arte, o mesmo não acontece na análise da indústria cultural. Julgando que esse universo é destituído de autonomia, já que não conhece nenhuma lógica a não ser a do lucro, Bourdieu (1974) promove uma análise problemática do mecanismo de produção de valor das indústrias culturais e do papel das instâncias de consagração cultural ao longo desse processo. Para desenvolvermos a crítica, é necessário aprofundarmos a noção de autonomia.

O conceito, tal qual definido ao longo de seus estudos sobre a constituição do campo artístico, consiste na afirmação de uma ordem de valores dotada de uma legitimidade própria. É através da libertação, econômica e social da tutela da aristocracia e da igreja, que até então definiam seus valores éticos e estéticos, que o campo artístico torna-se autônomo. Criam-se, assim, instâncias de seleção e consagração específicas, que, ainda que subordinadas a pressões econômicas, como no caso das editoras, elaboram todo o tipo de julgamentos e escolhas baseada em códigos de valor internos, inacessíveis externamente. Fala-se, então, em uma concorrência pela legitimidade cultural, que consistem em que “todo o indivíduo, queira ele ou não, admita ou não, está colocado no campo de aplicação de um sistema de regras que permite qualificar e hierarquizar seu comportamento do ponto de vista da cultura” ([1966] 1968: 128²⁶).

São essas regras artísticas que dão à arte um sentido social, sendo derivadas das relações de poder assimétricas que se estabelecem entre agentes e instituições propriamente artísticas – galerias, museus, academias, salões, escolas de arte, bem como comerciantes, críticos, historiadores da arte – encarregados da criação e preservação de todas as regras que conferem ao campo sua autonomia, protegendo-o de ataques e intervenções externas. Ao longo do processo, constituem-se maneiras específicas de julgamento adaptadas a essas regras. É nesses espaços que se promove a inculcação e a naturalização de tais regras, fazendo com que se afirmem como uma capacidade inata que certos sujeitos dotados de uma sensibilidade especial têm a capacidade de acionar. Esconde-se, assim, sua total parcialidade, além de toda a história de lutas necessária para sua concretização.

A naturalidade com que cada indivíduo aciona esses padrões estéticos, incorporando-os em todo o tipo de juízo de valor, mas sem estar consciente disso, é diretamente dependente do grau de exposição que se tem em relação a essas instâncias. São elas, então, capazes de dar ao seu portador uma credencial, uma autoridade no campo artístico, marcando, portanto, a

distância entre aqueles que estão dentro e fora do campo, que podem ou não legislar a respeito da arte. Ainda que todos os indivíduos possam emitir opiniões, poucos possuem autoridade para fazê-las valer.

Empregando uma grande energia no sentido de entender a lógica das instâncias de consagração do campo de produção erudita, Bourdieu (1968, 1974, 2005) nos mostra como o grau de participação da construção simbólica do campo deriva do poder de se fazer reconhecer pelos outros agentes enquanto unidades autorizadas a legislar em matéria de arte. O processo só é compreendido ao analisarmos as estratégias que cada uma utiliza para ter sua autoridade reconhecida e, logo, sua influência aceita. É a posição de cada uma delas ao longo das histórias de lutas que permitem ao campo da arte se constituir enquanto espaço estruturado e dotado de disputas simbólicas específicas.

Entretanto, a cuidadosa análise no campo da arte não se repete em seu estudo sobre a indústria cultural (1974). Partindo do pressuposto que o campo da arte afirma sua autonomia ao condenar as injunções de uma arte industrial orientada pelas demandas do mercado, estabelece-se um corte entre um sistema que só reconhece como consumidores os seus pares, e outra dirigida para um mercado socialmente indiferenciado. Por conseqüência, os trânsitos entre os dois sistemas são vistos somente em termos de um rebaixamento, uma apropriação por parte da indústria cultural dos repertórios já consagrados da arte erudita aos quais ela promove uma pasteurização a fim de adaptá-los à busca pelo maior público possível, como no caso das obras literárias tornadas séries de Tv. Sendo assim, mesmo os produtos dirigidos a uma audiência específica – donas de casa, fãs de futebol, adolescentes – devem conter apelos que não restrinjam seu consumo.

Como resultado de uma autocensura no pólo da produção, todos os signos que poderiam funcionar como índices de distinção são evitados, o que resulta em uma “mensagem indiferenciada produzida para um público socialmente indiferenciado” (1974, p.136⁴⁶). Nesse raciocínio, são somente os índices de vendagem que orientam a confecção de produtos feitos para o amplo consumo, pois integrados em um circuito de difusão em escala global que ignora as idiosincrasias culturais, possíveis barreiras ao seu usufruto.

A lógica que põe em movimento a engrenagem do campo artístico é, para o sociólogo, francamente oposta à da indústria cultural. No primeiro caso tem-se um complexo sistema de códigos a serem negociados internamente e que funcionam como fatores de seleção de um restrito número de iniciados, que são reconhecidos como aqueles que consomem arte de

forma “certa”, pois dotados de uma maneira de julgar legitimada socialmente. Já no segundo, observa-se um tipo de produção que toma como paradigma de gosto uma suposta expectativa geral de público, deduzida a partir da intuição ou de índices estatísticos. Baseando-se em formulas testadas e na busca por se adaptar a um gosto que se pretende palatável para o maior número de pessoas, as obras da indústria cultural não tem o poder da distinção, do prestígio derivado da aquisição e exibição dos códigos raros e de acesso restrito, obrigatoriamente necessários para a fruição da arte erudita. No caso de produtos produzidos em série e que necessitam de capacidades especiais para seu usufruto, como no caso do cinema de autor, considera-se que há “elevação” do sistema de produção da indústria cultural ao erudito.

Coexistindo no mesmo mercado de bens simbólicos, as duas formas de apreensão cultural derivam seus paradigmas de gosto de uma lógica relacional em que um sistema só define seu valor em relação ao outro. O gosto erudito, considera Bourdieu, só é valorizado enquanto tal por ser a negação de toda a nivelação em que o sistema da indústria cultural implica.

Enquanto as modificações nos padrões de percepção da arte erudita derivam de uma luta interna entre seus agentes e instituições, que promovem renegociações em relação às formas legítimas de julgamento artístico, a história do gosto da indústria cultural é um produto direto das inovações técnicas e das leis de concorrência impostas pelo mercado. A autonomia que o primeiro campo visa atingir e o que está necessariamente excluída do segundo, visto que funciona como uma duplicação das leis do mercado transmutadas em conteúdo cultural. (BOURDIEU, 1974).

Por consequência, em seu longo e detalhado estudo sobre consumo cultural (2007), ele entende que nossas escolhas em termos de comida, vestuário e entretenimento, são diretamente ligada a nossa posição em termos de classe social. Ao entender o consumo massivo como destituído de um poder de distinção interna, busca a resposta para as diferentes formas de consumo a partir de uma posição externa, no campo do poder global, não combinando essa variável, assim como em sua análise do campo artístico, a uma posição também interna, que consumidores particulares, assumem no próprio universo da indústria cultural. (BOURDIEU, 2005).

Desviando-se dos pressupostos defendidos por Bourdieu, bem como da reflexão fundante sobre o poder homogeneizante da indústria cultural (ADORNO, HORKHEIMER, 1996), julgamos ser ela um espaço de posições de poder que nos dota de capacidades

diferentes de julgar seus produtos e de emitir opiniões. Dessa maneira as instâncias contribuem no processo de emergência desses mecanismos de diferenciação, como notado a respeito do campo artístico, também agindo em seu processo de inculcação e naturalização, fazendo com que os paradigmas de gosto dominantes se afirmem como verdades transcendentais, e não como construções sociais que são o produto de uma história de lutas.

Consideramos que para além desse efeito de naturalização e ocultamento de um gosto dominante, as instâncias de consagração têm o poder de precipitar o caminho inverso. É por meio dos múltiplos vereditos que emitem – como prêmios e menções honrosas – que por vezes detonam polêmicas nas quais as diferentes forças em jogo em determinado setor da indústria cultural se vêem obrigadas a se pronunciarem, quebrando seu silêncio simbólico e se afirmando em sua parcialidade. É nesse processo que se revelam a natureza dos paradigmas de gosto que disputam hegemonia, bem como os agentes que os defendem.

4. A música eletrônica desconstruída

Uma análise mais atenta da indústria cultural consiste em tomá-la para além de um universo de fruição nivelada. Acreditamos que muitas das colocações sobre a disputa valorativa e a distinção implicadas no consumo dos objetos da arte erudita também povoam o universo da indústria cultural, e isso não se dá por uma transferência mecânica de conceitos ou pela migração dos objetos que saem de um sistema e vão para o outro. Apesar da forte tensão que a indústria cultural mantém com as forças de mercado é nesse jogo de distanciamento e aproximação que ela cria um sem número de universos simbólicos cujos públicos são altamente diferenciados e distintos por seus gostos. Julgamos que essa distinção é dificilmente percebida a partir da observação externa.

Tomando a música eletrônica como nosso objeto de análise, percebemos o quão difícil é enxergar seus diferentes públicos bem como os diferentes sentidos que dão à música que escutam. Para um observador externo, todas as divisões não fazem muito sentido: parece-se estar diante de um grupo indistinto unido pela mesma sonoridade “bate estaca”. Entretanto, tão logo imergimos nesse universo, veremos como são importantes nomenclaturas que identificam subgêneros e todo um conjunto de valores, sonoridades e comportamentos a eles atrelados. Não raro encontramos seus partidários discutindo a origem de cada uma delas e quais são suas figuras-chaves. O debate pode se tornar mais caloroso ainda quando tentam

classificar a sonoridade de uma banda recém criada. Não devemos esquecer, que além da dimensão conflituosa e inconsciente presente nas disputas valorativas, a discussão de gosto é um dos prazeres centrais da cultura massiva, o que nos mostra que o consumo de música não se encerra no ato de escutar canções, mas também incorpora as atividades de comentá-las e valorá-las, uma competência iminentemente social (FRITH, 1998).

É no interior das cenas musicais – esses locais onde várias expressões musicais estabelecem intercâmbio entre si em uma paisagem de híbridas sonoridades – que esses códigos são discutidos. Por debaixo das tarefas que caracterizam o entretenimento noturno e podem nos parecer triviais – dançar, beber, consumir música – se revelam uma série de regras. São elas que dão sentido a cada uma das cenas musicais, as diferenciando de tantas outras com as quais estabelecem proximidade ou distância. As cenas não se diferenciam somente de outras cenas, mas também internamente, a partir de agentes que possuem diferentes maneiras de julgar as sonoridades que escutam, exibindo paradigmas de gosto distintos (STRAW, 2006).

Quanto maior o grau de estratificação de uma cena musical, maior é a dificuldade de acesso a seus códigos, logo maior é capacidade de reivindicar autonomia. Em relação à música eletrônica é a partir da década de 80 que todo um conjunto de agentes – Djs, produtores, audiência – bem como de instituições – boates, lojas especializadas, selos de disco – passou a se orientar ao redor de um discurso que dotava a experiência de ir a uma festa e dançar ao som da performance de um Dj de um sentido bastante particular que conquistou a juventude e rivalizou com a já consagrada experiência estética do rock. É a partir da exaltação dos valores do *underground* – entendido como o lugar do experimentalismo e da vanguarda – em oposição ao *mainstream* – considerado o lugar do massivo – que a cultura da música eletrônica buscava manifestar sua diferença e autonomia

Ainda que nunca haja a possibilidade de autonomia total – o que se percebe é uma situação de tensão constante entre os mercados de massa e os de nicho – é no seu processo de reivindicação que a música eletrônica constitui uma série de códigos que a dotam de uma gramática própria e uma forma de se julgar seus produtos muito específica. Uma história compartilhada constrói-se ao redor dessas características, elencando personagens que a marcaram e espaços que a definiram, o que nos permite, assim, falar da fundação de uma cultura da música eletrônica, dotada de uma identidade singular.

Percebe-se que, mesmo para os sujeitos que desconhecem todos esses códigos, a nomenclatura “música eletrônica” tem o poder de comunicar a existência de um universo particular. Fica claro que tanto externamente, como internamente, esse gênero musical se vê reconhecido em sua dimensão material e simbólica, enquanto uma realidade social digna de reconhecimento e dotada de regras próprias, inacessíveis a partir de fora. É nesse sentido que podemos falar da conquista de sua autonomia.

São esses códigos que pareciam constituir uma “verdade” da música eletrônica. Os grupos que os sustentavam e que haviam construído a cena se acreditavam seguros em sua crença aos preceitos do *underground*. Entretanto, foram obrigados a sair de seu silêncio ao julgar sua autonomia ameaçada

Isso se deu quando o Dj Tiesto, é eleito por três anos consecutivos como o melhor Dj do ano pela revista DJ, publicação inglesa e especializada em música eletrônica⁴. A repulsa com que essa eleição é recebida e comentada no fórum do site de música eletrônica *rraurl.com* nos parece paradigmática para refletir sobre o poder que uma instância de consagração possui, por meio das polêmicas que desencadeia, de revelar as forças em jogo nos universos musicais e, de maneira mais geral, em qualquer setor de produção simbólica da indústria cultural.

Esse site, sendo o mais antigo portal de informações sobre a música eletrônica do Brasil, é fundado em 97 e progressivamente afirma sua autoridade, derivada diretamente da credibilidade de sua equipe editorial, composta por figuras-chaves da construção de uma cena de música eletrônica nacional. Como esperado, é comum notar no tom das matérias a exaltação de um certo pioneirismo, baseado em cultura especializada e exclusivista: pequenas festas, criadas por amigos e na qual se cultivava um clima de intimidade, a clara tradução dos preceitos do *underground*. Compreende-se daí como a repulsa a Tiesto e aos mega eventos que surgiram há alguns anos torna-se uma constante, tanto nas matérias quanto em seus fóruns de discussão.

⁴ Desde de a eleição 98 recolhe votos pela internet, permitindo o acesso a qualquer usuário e não contando com uma lista de candidatas pré-definida. ⁴ Selecionamos 19 tópicos para análise entre os anos de 2003 a 2009, sendo concentrados em 2004. Essa é a data em que a discussão de torna mais acirrada devido à 3ª vitória consecutiva de Tiesto, originando o tópico mais movimentado de nossa análise, que se arrastou por 16 dias tendo quase 200 respostas e sendo visualizado por quase 3000 usuários. O fio condutor de toda a discussão segue, de certa forma, algumas linhas mestras, o que faz com que os tópicos de diferentes anos possuam discursos complementares. É por essa razão que não vimos a necessidade de obedecer a cronologia das mensagens.

Para além de um ataque particular, o sentido último da contestação é a refuta ao processo de popularização da música eletrônica. É essa a crítica implícita quando se condena Tiesto, a revista DJ, ou o *trance*⁵. Tal subgênero musical associado a Tiesto, surge em meados da década de 90 e costuma ser mal visto no fórum, pois não possui tradição e não se utiliza das estratégias de circulação dos mercados de nicho, tradicionalmente atreladas à música eletrônica. Não conservaria, assim, uma essência, uma “raiz”, e exibindo uma sonoridade que agrega um público mais fiel e especializado, tal como o *techno*.

O Trance está tao bem representado pois é um som melódico,de mais fácil aceitação para as "massas"...e essa lista representa os escolhidos do público da MIXMAG⁶,os mais populares mesmo (...) o público da mixmag é o "massive clubber" inglês - que, diga-se de passagem, é um dos mais trashes que existem: povo estragado com Es⁷ de uma libra, amantes (..) de som mais comercial.

Se a autonomia do campo é conquistada mediante a afirmação de uma insubordinação ao mercado, é justamente essa a denúncia mais freqüente entre os membros da lista (“grande balela”, “pode ser lida como ‘saiba qual o dj mais pop’”, “Puro marketing voltado pra gente estúpida”, “um nojo.. totalmente calcada no que dá dinheiro). A reação violenta evidencia como uma cultura, que se esforçava por adotar mecanismos de produção, circulação e consumo que mantivessem seu crescimento sob controle de uns poucos, tem que lidar, mais recentemente, com valores de uma cultura corporativa como consequência de seu crescimento, comercialização e visibilidade.

O que mais incomodava a maioria de usuários do rraurl é o fato de que a eleição foi amplamente tomada não como uma consagração feita por uma revista específica, mas como a consagração do melhor Dj do mundo⁸. O fato de não se mencionar o nome da revista ou, mais ainda, que se tratava de uma eleição, não é um acaso, mas demonstra o grau de autonomia que a revista DJ adquiriu a ponto de ser tomada como um agente capaz de emitir um juízo

⁵ Oito dentre os 10 Djs que estavam no topo da lista da revista DJ se identificam com o subgênero de música eletrônica

⁶ No caso, confundiu-se as revistas DJ e Mixmag, também inglesa e especializada em música eletrônica.

⁷ Abreviação de Ecstasy, droga ilícita

⁸ Ao pesquisar pelo nome de Tiesto nos jornais O GLOBO e Folha de São Paulo a partir de 2003, virtualmente todas as matérias mencionavam a eleição como informação vital para mostrar a autoridade do Dj. Comumente encontrávamos menções a “Tiesto, eleito o melhor Dj do mundo pela revista DJ”. A eleição ganhou tamanha repercussão, que chegamos a ver o Dj descrito como “eleito o melhor Dj do mundo” ou ainda “o melhor Dj do mundo”. Este último, ainda que presente na minoria das matérias foi amplamente explorado no material de promoção das festas em que tocava.

que se torna absoluto. Quando um veredito chega a ser tomado como uma verdade, ele evidencia um alto grau de credibilidade. É pela ação de um poder simbólico (1989), que uma perspectiva de valores bem particular consegue ser elevada ao status de verdade ao inscrever no inconsciente social, tornando muito difícil a sua deslegitimação. Entretanto, como o tipo de realidade pode ser enxergado de múltiplas maneiras, aqueles que vêem seu poder simbólico ameaçado, por conta desses vereditos, ainda tem a capacidade de demonstrar como todo o tipo de perspectiva atende a ideologias muito específicas.

A partir de então, o que se queria mostrar é que esse prestígio fora emitido por pessoas desautorizadas a fazê-lo, o que o invalidava. A intenção maior dos múltiplos ataques observados no fórum era evidenciar que por trás de uma simples consagração, evidenciavam-se a ação de forças potencialmente danosas à autonomia da cena eletrônica

Entretanto, não há ingenuidade no combate. Denunciar a ilegitimidade dos critérios de valor alheios é ao mesmo tempo reconhecer sua autoridade para construir a cena de música eletrônica de uma forma “correta”, ou seja, com valores que mereciam ser reconhecidos socialmente (1989, 2007).

A maneira e o tom combativo das múltiplas mensagens que condenavam a consagração de Tiesto nos mostram como tudo que é dito na lista está regulado pelo discurso de defesa do *underground*, o que controla a forma como determinada declaração é recebida, fazendo com que passe despercebida, seja elogiada, ou ainda torne-se motivo de discórdia.

Sendo a ideologia do *underground* um dos pontos principais que dota o discurso dos pioneiro de força, é ela um dos alvos de ataque dos amantes do *trance*, que vêem com bons olhos a eleição da revista DJ, mas, que por serem minoritários, têm que defender suas posições ininterruptamente e mostrar-se dignos de pertencem a um espaço que os hostiliza.

(...) concordo que o trance é mais acessível...mas discordo desse seu tom, vc fala dum jeito como se o trance fosse apenas para iniciantes e uma porta de entrada para ME⁹, que vc fez uma puta evolução indo para o techno, que quem é mais experimentado na ME evolui ou tem a obrigação de migra pro techno, etc....vc acha q evolui, mas creio q ando atrás... (...) até entendo que como profissional o techno tenha mais mercado q o trance, por esse lado pode ser...esse tom pretencioso, tipo caras q curtem sons cabeçudíssimos e se acham superiores aos otros...isso é papo pra boi dormi...que para os bobos e leigos o techno soa chato, mas para os fudidões ele soa muito bem... (...)

Como reação, denunciam como “atitude esnobe”, o desprezo em relação a um gosto que não é o seu, que não é regido pelos mesmos critérios de exclusivismo e que não é

⁹ Música eletrônica

defendido pelos mesmos esquemas simbólicos. Ao se falar em “cabeçudíssimos”, denuncia-se também o apelo a um discurso excludente que vê a música como produto de um certo cerebralismo, que põe a primazia do racional como faculdade que alguns poucos, dotados de um dom especial e natural, possuem para interpretar essa sonoridade de forma correta. Na mesma perspectiva é empregado o adjetivo “superior”, que traduz uma vontade de estar destacado dos outros, acima deles, em um outro plano, regidos por outras leis.

Por conseqüência o que tornam claro é a regra tácita da discussão, ou seja, o conhecimento dos preceitos do *underground*, que afirmados e reafirmados pelos integrantes da cena como se fossem uma verdade, e não como um valor que eles constroem justamente para individualizar a música eletrônica enquanto expressão musical. O que se entende por *underground* – liberdade criativa e insubordinação ao mercado – é a maneira de traduzir os preceitos de autonomia em categorias nativas, que, sendo incorporadas pelos integrantes da cena, passam a ser acionadas de forma inconsciente como se fossem verdades absolutas. É na desconstrução desse princípio de funcionamento do poder simbólico, esse poder de transmutar o particular em universal, que reside a crítica às posições estabelecidas no campo.

A partir de então, pode-se falar em ortodoxos e heterodoxos. Os primeiros agem no sentido de manter os limites do campo, bem como a sua hierarquia dos agentes. Já os segundos buscam romper essas barreiras e subverter a estrutura de poder da cena; entretanto, como recém-chegados, ou pelo menos imbuídos de uma ideologia que não é a hegemônica, devem demonstrar sua autoridade e seu conhecimento das regras vigentes, pagando, assim, o direito de entrada no jogo (BOURDIEU, 1983a, 1996).

É essa a condição tácita de participação nas disputas simbólicas e supõe que se reconheça o que merece ser disputado, bem como a própria estrutura do local de disputa, suas hierarquias, agentes, lugares de fala e instituições. Percebe-se aí que o que está em jogo é a quantidade de capital específico (BOURDIEU, 1996) ou subcultural (THORNTON, 1996) – o conhecimento dos códigos internos à cena que se possui, o que permite revestir suas posições de autoridade, mostrando-as dignas de consideração e respeito.

Como conseqüência, as categorias de apreciação e julgamento, apesar de serem estreitamente derivadas das instâncias de consagração, devem se dissimular como autônomas, reforçando a lógica de naturalização do poder simbólico.

(..) Quem gosta de Trance conhece o Tiesto há muito tempo antes de ser Top famoso e número 1 da DJ MAG. QUEM GOSTA DE TRANCE REAMENTE GOSTA. Ñ GOSTA POR MODISMO... NEM É ALIENADO E NEM INFLUENCIADO POR NINGUEM. (...)

Ainda que essa mensagem parta de um usuário que vê a lista com bons olhos, percebe-se que é sempre necessário afirmar sua posição superior supostamente não mediada e, por isso, mais autêntica. Afinal, a distinção, em matéria de gosto, não se produz somente a partir da escolha de um objeto específico para ser apreciado, mas deriva também da forma como essa apreciação se coloca em relação a todas as outras possíveis maneiras, ditas mais vulgares – e o recurso às mídias massivas é tomado como um dos mais baixos nessa escala de valor – de se lidar com o mesmo objeto (BOURDIEU, 2007).

Entretanto, nem todas as mídias são passíveis de desclassificação. Muitas delas, por se dirigirem a públicos específicos e se afinarem ao discurso do underground, funcionam como arenas de produção de sentido, através dos quais as cenas se enxergam e produzem suas categorias nativas de gosto, seus próprios critérios de avaliação (THORNTON, 1996), sendo largamente empregadas pelos membros da cena eletrônica como símbolo de distinção. O próprio fórum do rraurl é uma delas.

Se o RRAURL criasse uma "premição" para produtores, djs, promoters, casas e tudo mais que envolve a cena, premiando pessoas daqui ou de fora (em relação apenas p/ djs e produtores) com certeza teríamos um resultado muito diferente do da DJ MAG¹⁰. Tomo por base boa parte do pessoal que posta aqui, o pessoal é bem mais crítico, observador, tem embasamento histórico e uma opinião formada.

Sendo assim, a referência à eleição da revista DJ serve aqui como contraponto para se valorizar um paradigma de gosto específico e uma auto-imagem que os consumidores tem de si enquanto destacados e distintos de uma suposta “massa”. O ataque à eleição vai progressivamente deixando claro que o que aqui se critica não é o Dj Tiesto ou sua consagração, mas todas as condições sociais que permitiram sua emergência e que rivalizam com as instâncias legitimadas nos mercados de nicho na busca pela hegemonia e controle dos códigos desse mesmo universo que é a música eletrônica.

É interessante observar, como mesmo se deslegitimando a eleição, comemora-se a presença de um Dj brasileiro, popular entre os usuários do fórum, quando ele aparece na lista.

¹⁰ Mag é a abreviação de *magazine*

Essa listinha é ridícula, tendenciosa à vertente que está tocando mais na época que se faz a pesquisa...(...) mesmo assim PARABÉNS ao NOISE¹¹.....

Nesse sentido, a lista não é criticada e deslegitimada somente pelo que exhibe, mas também por suas ausências, pelo não reconhecimento de determinados DJs. Tal falta de reconhecimento, no entanto, é o que permite à crítica deslegitimá-la e elevar tais personagens à aura de “artistas malditos” aqueles que por sua qualidade elevada são considerados como indignos de figurarem em um veículo que não os reconhece em seu papel de agentes do *underground*.

5. A música eletrônica desconstruída

Oscar, Grammy, Emmy e VMA são algumas das múltiplas e variadas instâncias de consagração da indústria cultural. O poder que têm de detonar polêmicas é bastante variável. Para compreendê-lo devemos notar que esses prêmios são a cristalização de uma série de relações sociais que por trás dele se encontram. A maneira como essas relações sociais se evidenciam, por vezes tem um poder de mobilizar toda uma categoria de agentes de determinado setor da indústria cultural.

No caso em análise, pareceu impossível não se manifestar acerca da eleição da revista DJ, já que ela representava uma redefinição da balança de forças presentes na música eletrônica, além de uma possível ameaça à sua própria autonomia enquanto uma expressão musical dotada de regras próprias. É no ataque a lista que os membros dos mercados de nicho enxergaram a possibilidade de se manifestar e de mostrar que a música eletrônica tal qual representada pelas hierarquias de eleição da revista DJ era ilegítima e parcial.

Por oposição, é na tentativa de mostrar a legitimidade e “verdade” de seu sistema de valores, que acabam por mostrar que seus interesses giravam sobre o direito de monopolizar as regras desse universo. A partir de então, nota-se que, se as instâncias de consagração tem o poder de contribuir para a consagração de um poder dominante, e que age de forma oculta, elas também têm por vezes a capacidade de desmontar a estrutura desse próprio poder quando obrigam forças antagônicas a se manifestarem, revelando sua maneira muito desigual de construir os universos simbólico.

¹¹ Refere-se ao Dj Anderson Noise

O que se percebe aqui não é só uma disputa por nomenclaturas, mas que incide sobre o próprio mecanismo que estrutura as cenas musicais tal como elas se apresentam aos nossos olhos. Mexer nos rótulos é alterar a atribuição de sentido e, conseqüentemente, toda a estrutura das cenas. Nesse sentido não há ingenuidade nas discussões de gosto.

Ao acompanhar as discussões suscitadas pela lista nas últimas três eleições, é observar que seu poder de revelação simbólica parece estar cada vez mais rarefeito. Apesar de nesse período de tempo o Dj Armin Van Buuren ter mantido o primeiro posto, os debates que o fato gerou não chegam nem perto do que Tiesto representou. O efeito de revelação só tem um caráter mobilizador na medida em que evidencia uma verdade oculta ou que não se queria ver. Há ainda os casos de eleições, tal como o Oscar, que devido a uma longa historia de reconhecimento, ganham uma autonomia em si mesmo. É pelo fato de ter sua existência reconhecida e renovada de forma ampla, o que vulgarmente se entende por “estar na mídia”, que certas eleições criam uma longevidade e um poder de influenciar o cenário da indústria cultural de forma ampla.

Não parece ser esse o caso da eleição da revista DJ, que após os grandes debates que mapeamos, parece ter caído no ostracismo. É bem sintomático que o próprio Dj Tiesto, quando entrevistado em 2004, reconhecia a importância do premio como maneira de medir sua popularidade, colocando-a como uma conseqüência de sua própria carreira enquanto Dj. (NEY, 2004). Quatro anos após, sua opinião muda radicalmente, dizendo que muitas pessoas desconhecem a existência da revista DJ, que não se importou de perder o primeiro posto em 2005 e que até pede para seus fãs não votarem mais nele. Justifica o seu ato afirmando que independentemente da posição em que se encontra, seu público é muito superior ao dos outros eleitos (BRASIL, 2008). Dessa maneira transfere a autoridade de reconhecimento da lista, para seu publico cativo.

Essa declaração evidencia que o poder de reconhecimento é importante na própria produção e modificação do real, na medida em que produz e revela os universos simbólicos aos quais que nem sempre captamos. É nesse sentido, que não podemos esquecer os papéis das instâncias de consagração como elementos fundamentais tanto na legitimação quanto deslegitimação das relações de poder engendradas na indústria cultural.

Referências

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER. Max. *Indústria Cultural* - o esclarecimento como mistificação das massas. In: *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- 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.
- BRASIL, Marcus Vinicius. Tiesto Gosta de Luxo.. Rraurl. 26 de janeiro de 2008. Disponível em http://rraurl.com/cena/4913/Tiesto_gosta_de_luxo acesso em 12 de janeiro de 2010.
- 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.
- FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 1998
- 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.
- JANOTTI JR., Jeder Silveira. Por uma abordagem mediática 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.
- HESMONDHALGH, David Bourdieu, the media and cultural production. *Media, Culture and Society*, Vol. 26 (2), p. 211-231, 2006.

NEY, Thiago. Considerado o melhor Dj do Mundo, Dj Tiesto prega evolução. Folha de São Paulo, 14 de fevereiro de 2004. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u41496.shtml>
> acesso em 10 de janeiro de 2010.

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.