

Quanto vale o fado? Capital cultural, distinção social, legitimação simbólica: proposta teórico-metodológica para a análise do consumo de música portuguesa no Brasil

Tiago Monteiro*

Resumo:

Este artigo tem por objetivo investigar em que medida o conceito de *valor simbólico*, desenvolvido por Pierre Bourdieu em alguns de seus trabalhos mais expressivos (1983; 1986; 1989), pode se revelar uma pertinente ferramenta teórico-metodológica para a compreensão das relações de consumo assimétricas que se estabelecem entre os imaginários culturais brasileiro e português, sobretudo no que tange à produção musical popular massiva lusitana vinculada ao universo do pop/rock e posterior à Revolução dos Cravos (abril de 1974), virtualmente desconhecida aqui no Brasil. No decorrer deste *paper*, localizo no escasso valor simbólico, em termos de capital social, que o consumo de música portuguesa (seja ela "tradicional" ou "moderna") é capaz de denotar, uma das possíveis explicações para a pouca expressividade dos gêneros populares massivos portugueses junto ao público consumidor (sobretudo jovem e universitário) brasileiro.

Palavras-chave: Relações Brasil-Portugal; música popular massiva; consumo cultural; Pierre Bourdieu.

Abstract:

This article aims to investigate if the concept of symbolic value, developed by Pierre Bourdieu in some of his most expressive works (1983; 1986; 1989), could be a relevant theoretical and methodological tool for the understanding of the asymmetrical relations of cultural consumption between Brazil and Portugal, especially when we think about the portuguese popular music linked to the world of pop/rock and produced after the Revolução dos Cravos (on April 1974), which is virtually unknown in Brazil. Throughout this paper, I find in the little symbolic value

* Tiago José Lemos Monteiro, doutorando em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense, Mestre em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, bacharel em Comunicação Social (Radialismo) pela mesma instituição. Desde o segundo semestre de 2007, atua como professor substituto na ECO-UFRJ. Membro do LabCULT - Laboratório de Pesquisa em Culturas Urbanas, Lazer e Tecnologias da Comunicação na Universidade Federal Fluminense, atualmente desenvolve o projeto de pesquisa "Ruídos e assimetrias no intercâmbio Brasil-Portugal: consumo musical e identidades juvenis entre a 'modernidade' e a 'tradição'". E-mail: tijl Monteiro@yahoo.com.br.

that the consumption of Portuguese music (in its "traditional" or "modern" form) is able to denote one of the possible explanations for the low expression of portuguese popular music among the youth brazilian public.

Key words: Brazil-Portugal relations; popular music; cultural consumption; Pierre Bourdieu.

Introdução

Este artigo tem por objetivo investigar em que medida o conceito de *capital simbólico*, desenvolvido por Pierre Bourdieu em alguns de seus trabalhos mais expressivos (1983; 1986; 1989), pode se revelar uma pertinente ferramenta teórico-metodológica para a compreensão das relações de consumo assimétricas que se estabelecem entre diferentes imaginários culturais (e, sobretudo, musicais). Ele se constitui parte integrante da pesquisa de doutoramento previamente intitulada *Ruídos e assimetrias no intercâmbio Brasil-Portugal: consumo musical e identidades juvenis entre a 'modernidade' e a 'tradição'*, que desenvolverei, ao longo dos próximos quatro anos, junto à Universidade Federal Fluminense (Niterói, RJ).

Como ponto de partida da minha investigação, incorporo o horizonte teórico composto pelos conceitos de Capital Simbólico, Cultural e Social formulados por Pierre Bourdieu, e relacionados às práticas e aos discursos de legitimação e distinção dentro de um determinado *campo cultural*, na análise dos intercâmbios musicais populares massivos que se estabelecem, hoje, entre Portugal e Brasil. O fato de conhecermos muito pouco (ou quase nada) do que tem sido feito Além-Mar, no âmbito dos gêneros vinculados ao universo do pop/rock ou da música eletrônica (num contexto em que a música brasileira ocupa um lugar quase hegemônico em termos de penetração e popularidade), me parece revelar a existência de uma assimetria no modo como os respectivos imaginários simbólicos e culturais são percebidos, consumidos e reproduzidos em ambos os países (Monteiro, 2007).

Em um segundo momento, desdubro esta idéia de assimetria a partir de duas chaves de leitura que, dialogando com os conceitos de Bourdieu, nos ajudariam a compreender tal desconhecimento, nos termos do valor simbólico que esta produção musical portuguesa possuiria entre nós: o papel da crítica musical (no

sentido de legitimar alguns imaginários culturais em detrimento de outros) e dos discursos essencialistas-estereotipizantes (funcionando como esferas de mediação que “contaminam” nossa percepção dos bens culturais); e a noção de gênero musical enquanto orientação mercadológica (fornecendo o substrato teórico para uma reflexão sobre a categoria de *world music*, onde costumam ser alocados os eventuais artistas portugueses lançados comercialmente no Brasil). Por fim, localizo no escasso valor simbólico, em termos de capital social, que o consumo de música portuguesa (seja ela “tradicional” ou “moderna”) é capaz de denotar, uma das possíveis explicações para a pouca expressividade dos gêneros populares massivos portugueses junto ao público consumidor (sobretudo jovem e universitário) brasileiro.

Segundo Pierre Bourdieu (1986), a idéia de *acumulação* é fundamental para se compreender a história das sociedades capitalistas. De acordo com o autor, as lógicas nas quais se inserem as práticas de acumulação de capital (e suas múltiplas apropriações e usos), ao mesmo tempo em que seriam inscritas nas codificações – objetivas e subjetivas – de determinadas estruturas, também funcionariam como o princípio regulador que configura estas mesmas estruturas, obedecendo a um princípio de retroalimentação mútua.

A crítica que motiva Bourdieu a formular seus postulados sobre as “formas do capital” dirige-se, sobretudo, às ciências econômicas, que tenderiam a adotar uma postura academicamente desinteressada em relação a toda forma de capital que não possa ser automática e imediatamente convertida em dinheiro, reduzindo a idéia de troca às trocas monetáriasⁱ. Diante da constatação de que “coisas sem preço também possuem seu valor” (valor este que seria, em última instância, imaterial), Bourdieu vai desenvolver todo um raciocínio sistemático que, num primeiro momento, se detém na enumeração das características constitutivas de cada uma das “formas de capital”ⁱⁱⁱ identificadas por ele, para em seguida investigar em que medida elas atuam como ferramentas de distinção e legitimação dos mais variados campos sociais.

Compartilho com o sociólogo francês o pressuposto de que os processos de acumulação, transmissão e manifestação de capital simbólico se inserem numa lógica de busca por legitimação e distinção que, por um lado, podem atuar no sentido de reproduzir determinadas desigualdades da estrutura socioeconômica,

embora, por outro lado, também forneçam as condições para que tais dinâmicas assumam uma configuração totalmente distinta.

Ao adotar esta perspectiva, em primeiro lugar, autorizo-me a deslocar as discussões sobre gosto e sobre consumo cultural de uma esfera psicológica e individual para uma dimensão social e relacional. Em outras palavras, longe de corresponder à disposição estética para o belo sinalizada por Kant (que parece emanar naturalmente da subjetividade do indivíduo), proponho que as preferências culturais sejam inscritas no contexto de uma construção de sentido e de valor que é socialmente codificada, a partir dos fluxos de capital simbólico traduzidos em determinados discursos e práticas.

Em um segundo momento, a reflexão originalmente formulada por Bourdieu nos permite problematizar certas posturas eufóricas e populistas que concebem as comunidades de gosto como espaços harmônicos, pautados por relações consensuais que seriam, em alguma medida, unificadas pura e simplesmente pela existência de um repertório comum, ou mesmo pelo desejo de “estar junto” (Hetherington, 1998; Maffesoli, 1987). Ao contrário, pensar os repertórios simbólicos e culturais em termos de *capital* nos introduz uma nova dimensão: aquela que nos remete à idéia de acumulação, com vistas a determinada finalidade, qual seja, a de afirmar a ocupação de um “lugar social” de onde posso me diferenciar dos demais, em virtude do maior ou menor capital cultural e simbólico que possuo (ou demonstro possuir).

Crítica, imaginários hegemônicos e sentidos comuns

As trocas simbólicas entre Brasil e Portugal são invariavelmente mediadas pelo histórico das relações políticas, econômicas, culturais e, acima de tudo, afetivas, que configuraram os modos através dos quais ambos os países construíram suas narrativas identitárias. Quando pensamos nos fluxos culturais que circulam entre Portugal e Brasil, é impossível colocar sob rasura o nosso passado colonial, os efeitos da independência do Brasil na sociedade portuguesa, as conseqüências, para o Brasil, dos incontáveis fluxos migratórios que atravessaram o oceano entre os séculos XIX e XX e contribuíram no sentido de estabelecer, em terras tupiniquins, as arenas nas quais as “disputas pelo direito de significar” (Bhabha,

1998) costumeiramente ocorrem, entre outras circunstâncias históricas de longa duração.

A função deste breve preâmbulo é evidenciar que, embora no quesito legitimidade musical o Brasil se configure como um produtor relativamente auto-suficiente no plano internacional (basta verificarmos a receptividade que a nossa música, em suas mais diversas manifestações, encontra em locais tão díspares quanto a Argentina, os Estados Unidos e o Japão), e nossa percepção da produção musical de outros países também seja, em grande parte, mediada por discursos reducionistas e estereotipizantes (França= *chanson*; Espanha= *flamenco*; Itália= *tarantela*), ao considerarmos o espaço ocupado pela música portuguesa no Brasil hoje, é virtualmente impossível considerar Portugal como apenas mais um país com o qual possuímos relações amistosas dentro da atual ordem globalizada, solapando, assim, os afetos que vêm constituindo esta relação ao longo dos últimos cinco séculos.

Isto posto, talvez consigamos questionar, com alguma lucidez, os porquês do nosso conhecimento da música contemporânea portuguesa ser praticamente nulo, quando não pontuado por concepções um tanto anacrônicas e reducionistas. Por estar sobremaneira vinculada ao imaginário simbólico trazido d'Além Mar pelos migrantes que aqui chegaram entre as décadas de 50 e 70, a concepção que possuímos da cultura lusa parece ter se mantido fossilizada. A maior evidência deste processo está no fato de jovens na casa dos 18-20 anos, estudantes universitários residentes no Rio de Janeiroⁱⁱⁱ, ainda associarem a expressão música portuguesa ao fado, ao vira ou à figura de Roberto Leal (que decerto já não era tão onipresente na mídia brasileira no início dos anos 90 quanto o era na década passada, quando a maioria dos jovens consultados sequer havia nascido).

É certo que os artistas brasileiros com alguma projeção no mercado português são aqueles que, em alguma medida, foram legitimados ou por uma certa tradição crítico-elitista da música popular brasileira (Chico, Caetano, Milton Nascimento, Tom Jobim), ou pela intensa popularidade, mensurada em termos mercadológicos, que desfrutam em sua terra natal (Ivete Sangalo, Pitty, Skank, Marcelo D2). No entanto, é bastante provável que haja um Chico Buarque ou um Marcelo D2 lusitano cuja identidade nós ignoramos, pois os únicos artistas portugueses que eventualmente têm seus discos editados no Brasil (sem qualquer alarde midiático, aliás), são aqueles que dialogam com certas formas tradicionais da música

portuguesa consagrada entre nós. Não é a toa que o Madredeus (de Teresa Salgueiro e Pedro Ayres Magalhães) seja um dos poucos conjuntos musicais, surgidos após a década de 90, que gozam de certo reconhecimento em nosso país.

Se o espaço simbólico e mercadológico ocupado pela música popular massiva portuguesa no Brasil é próximo do zero ou restrito ao estereótipo da “Casa portuguesa com certeza”, mesmo em Portugal a música portuguesa parece não desfrutar de maior legitimidade. Nos bares, cafés e restaurantes de cidades como Lisboa ou Porto, por exemplo, é mais provável que o aparelho de rádio esteja sintonizado em emissoras dedicadas à música *pop* anglo-americana do que à produção local. Decerto que há um espaço na grande mídia para os artistas portugueses contemporâneos: a cerimônia anual de entrega dos Globos de Ouro SIC^{iv} talvez seja um dos eventos mais representativos a fornecer algum espaço à música portuguesa, embora os cantores e bandas que lá se apresentam sejam, quase sempre, *habitués* dos programas de variedades e shows matinais da emissora (o que, não ocasionalmente, deriva para acusações de que os Globos de Ouro apenas dariam visibilidade ao *mainstream* da música portuguesa, relegando à margem os legítimos representantes do *underground* luso).

Podemos levantar algumas hipóteses nesse sentido. As reduzidas dimensões territoriais e populacionais de Portugal, espremido entre o Oceano Atlântico e a periferia ocidental da Europa representada pela Península Ibérica (constituindo, nos dizeres de Boaventura de Sousa Santos (2006), uma sociedade de fronteira semi-periférica), acabam convertendo o país num mercado de bens culturais pouco promissor, tanto externa quanto internamente. A questão lingüística desempenha, aqui, um papel fundamental: sendo o único país europeu a possuir a língua portuguesa como idioma oficial, aos artistas e bandas surgidos em Portugal a partir dos anos 90 (década que, não coincidentemente, sinaliza a entrada oficial do país na União Européia) parece menos interessante tentar atingir o público local, falante da “última flor do Lácio”, do que o mercado de língua inglesa.

Ora, parece incontestável que a música cantada em inglês ocupa uma posição hegemônica nas dinâmicas das trocas simbólicas e musicais populares massivas em âmbito global. O rock-como-gênero-musical, ou seja, pensado não apenas sob uma perspectiva técnico-formal, mas também semântica e mercadológica (Janotti Jr., 2003b, 2004) surge e se consagra no eixo Inglaterra-Estados Unidos, o que invariavelmente condenou todo o rock produzido na periferia do mundo anglófono à

condição de mera cópia, diluição ou incorporação acrítica da matriz cultural hegemônica. Se recuperarmos algumas das críticas elaboradas à época do *boom* mercadológico tanto do rock português quanto do rock brasileiro, durante a primeira metade dos anos 80, veremos que a questão do “cantar em português”, somada ao discurso da “origem anglófona do rock”, era constantemente acionada.

No primeiro caso, residiria justamente na opção pelas letras em português o elemento legitimador deste rock como *nacional*. Embora houvesse rock sendo feito no Brasil e em Portugal antes dos anos 80 – como a nossa Jovem Guarda ou o movimento do rock progressivo luso – é raro que a historiografia da nossa música popular massiva nomeie como “brasileiro” o rock feito por Roberto Carlos (na década de 60) ou pelo Secos & Molhados no decênio posterior^v.

A “origem anglófona do rock”, por sua vez, seria invocada com o intuito de questionar a “brasilidade” ou “lusitanidade” do respectivo rock: por serem céticos em relação à possibilidade de uma matriz cultural anglo-estadunidense ser transformada quando apropriada em outro contexto cultural, o rock feito no Brasil ou em Portugal seria, invariavelmente, uma cópia mal feita do original. Não importa o quão esforçada a banda se revelasse na tentativa de disfarçar o sotaque lisboeta (ou carioca): o resultado será sempre artificial, conforme fica evidente nas palavras do jornalista e crítico musical Miguel Esteves Cardoso, a propósito do *boom* do rock lusitano da primeira metade dos anos 80:

Nem se fala naqueles que, ingloriamente, tentam cantar em inglês, porque embora sejam inteligentes e tenham *razão* (o rock está para o inglês como o fado está para o português), vão-se meter, corajosamente, num mercado onde são soterrados por avalanches de músicos infinitamente superiores porque *naturais*. Compare-se com a idéia de um inglês bem intencionado e razoável pronúncia portuguesa a tentar competir no mercado de fadistas, e vê-se o desconsolo... (...) Aqueles que, corajosamente, tentam fazer rock com letras portuguesas – uma tarefa difícilíssima por razões lingüísticas, mas também culturais – continuam a imitar (quase sempre mal) os modelos estrangeiros (Cardoso, 2003: 185-189; grifos do autor).

Nos parágrafos que se seguem, gostaria de confrontar alguns argumentos formulados durante o *boom* oitentista dos “rocks nacionais” no Brasil e em Portugal, como forma de evidenciar o *valor* eminentemente negativo atribuído a esta produção, que tenderá a ser percebida pela crítica, no mais das vezes, como

uma mera estratégia mercadológica desprovida de significância e autenticidade culturais. Além-Mar, o jornalista Miguel Esteves Cardoso constata que

há muitos conjuntos com mais ou menos (mais menos) graça que cantam em português ou dizem fazer rock, quando na verdade se candidatam às “Melodias de Sempre”^{vi} do ano 2000, e outros ainda que fazem rock mas não cantam em português. Ainda não ouvi nenhum que valesse a pena apoiar. (...) O Rock Português é **invenção de atilados empresários e jornalistas ingênuos**, criando separações artificiais e provocando expectativas injustas, o melhor é esquecê-lo completamente. O que não custa (Cardoso, 2003 [1981], p. 321-323; grifo meu)

Do outro lado do oceano, o crítico musical e jornalista José Nêumanne Pinto utiliza um argumento semelhante para sentenciar o caráter efêmero do Brock:

Podemos fazer um exercício interessante. Lembrem-se daquele sucesso de Erasmo Carlos, FESTA DE ARROMBA? Vamos tocar na vitrola e tentar lembrar quem era cada um de seus personagens originais. (...) São pessoas perdidas no tempo, artistas que desapareceram na fumaça. (...) O Barão Vermelho [é] outro produto dessa safra de equívocos. (...) O mais fervoroso adepto do rock sabe que o rock tupiniquim não veio para ficar. **É apenas uma jogada mercadológica**. Como foi a Jovem Guarda. (Nêumanne Pinto *apud* Barbosa, 1985, p. 29; grifo meu).

Em resposta a Nêumanne Pinto, o jornalista Jamari França publicou um texto no mesmo Jornal do Brasil intitulado “Rock: o tambor primitivo de uma nova era”. Parafraseando Noel Rosa, Jamari defende que “o rock não quer abafar ninguém, só quer mostrar que é música brasileira também”, embora recorra, numa perspectiva diametralmente oposta, ao mesmo discurso da autenticidade que indiretamente fundamenta o argumento de Nêumanne Pinto: enquanto para este o Brock não tem futuro, posto que pautado pelo artificialismo, para Jamari o futuro do Brock está nas bandas capazes de sustentar uma “identidade própria” e, portanto, de se distinguirem da maioria efêmera (para ambos, a perenidade se afirma como valor indiscutível).

(...) Fala-se muito em quem vai ficar quando ainda não se sabe nem quem está. Será que ficaram todos os nomes da Bossa Nova, da Tropicália (...)? O que vai acontecer com os novos roqueiros é a mesma coisa que aconteceu com todas essas ondas: ficarão alguns nomes que conseguirem identidade própria e tiverem consistência de talento para isso. (França *apud* Barbosa, 1985, p. 30).

Vale lembrar que tais posicionamentos nos remetem a uma época em que a “regra” era cantar em português. Se, então, o cantar em português podia ser percebido

como mero disfarce para a importação de formas musicais “estrangeiras”, no contexto musical lusitano contemporâneo, em que cantar em inglês se converteu em prática quase majoritária, por se configurar como uma espécie de atalho para a consagração no exterior^{vii}, a opção pelo português volta a assumir um caráter de resistência e de autenticidade. A atualidade de tais questões se reflete no depoimento de músicos contemporâneos portugueses que atuam fundindo o rock e a música tradicional portuguesa, como Jorge Cruz, vocalista e guitarrista da banda Superego:

Canto e escrevo em português porque sinto que me expesso **com verdade** e seria incapaz de me exprimir noutra língua. (...) O que nós estamos à procura, é fazer rock que só possa ser português, ou seja, continua a ser rock, mas ao mesmo tempo é uma música específica duma cultura que nos possa distinguir dos outros. Para que não sejamos meros papagaios de coisas que ouvimos de outros sítios^{viii}.

O simples confronto entre os posicionamentos acima apresentados, no entanto, não elucida um aspecto determinante da nossa questão-chave: por que a música popular massiva portuguesa contemporânea não é simbolicamente representativa no Brasil? Na superfície, a resposta parece simples: já que o público europeu é pouco receptivo à língua portuguesa, bastaria às bandas lusas resolverem cantar em português para que elas prontamente se habilitassem a atingir um mercado potencial de aproximadamente 200 milhões de habitantes chamado Brasil (isso sem contar as ex-colônias na África e na Ásia), composto por receptores tão entusiasmados em relação à cultura portuguesa quanto Portugal o é em relação aos nossos artefatos midiáticos.

“Bastaria”, não fosse pelo fato de a nossa dificuldade de compreensão da língua portuguesa, tal e qual falada e cantada em Portugal, ser apontada como uma das razões de tal assimetria. Novamente, derivamos para uma interpretação de cunho tão essencialista quanto aquela que postula ser o inglês o idioma *natural* do rock: o português de Portugal seria estruturalmente (*essencialmente?*) mais complexo do que o português do Brasil^{ix}. Nós, brasileiros, precisaríamos de legendas para acompanhar os eventuais filmes portugueses (e angolanos, e moçambicanos) que aportam em nossos cinemas. “Eles”, em contrapartida, poderiam dispensar as legendas na hora de fruir as nossas telenovelas – facilidade esta para a qual decerto contribuiu o hábito de se assistir a esses produtos diariamente.

Da mesma forma, habituamo-nos a consumir o pop/rock cantado em inglês, o que não significa, de modo algum, que compreendamos integralmente o conteúdo manifesto e o significado contido nos versos de todas as canções, ou mesmo que esta compreensão seja imprescindível para que um fã de rock experimente uma sensação próxima da catarse durante a performance de seu artista favorito (Frith, 1996). Mas pelo fato de tais discursos terem se afirmado como hegemônicos e dotados de legitimidade, em virtude de determinadas construções sociais e econômicas, tendemos a percebê-los como naturais, sentidos comuns empiricamente dados e, por isso mesmo, imunes a quaisquer contestações.

Parece evidente que o modo como percebemos a produção musical portuguesa contemporânea não pode ser dissociado da menor ou maior penetração dos discursos acima confrontados no nosso imaginário. Em outro artigo (Monteiro 2008c), propus que a nossa percepção relativa à música portuguesa fosse pensada nos termos de um "senso comum mítico" consagrado entre nós, e influenciado tanto pelos elementos constituintes da narrativa identitária lusa quanto pela interpelação dos mesmos durante o regime salazarista (1928-1974), época na qual ocorreu para o Brasil o maior contingente de migrantes oriundos d'Além-Mar. Aqui, meu interesse consiste em mapear de que forma tais "sentidos comuns" foram alimentados por algumas instâncias (como a crítica musical, por exemplo) que, ao funcionarem como *gatekeepers*, atuaram no sentido de configurar um *valor negativo* em relação a determinadas produções que não dialogam diretamente com as formas "tradicionais" ou "culturalmente legitimadas" constituintes de determinado campo e, por conseguinte, do imaginário simbólico que configura e é configurado pelo campo em questão. Assim, a deslegitimação do pop/rock luso como "música portuguesa" se dá, no mais das vezes, contra o pano de fundo da legitimação de outras manifestações consideradas mais genuínas, como o fado e as danças folclóricas.

Detenho-me, para fins deste artigo, em dois endereçamentos possíveis para esta produção musical portuguesa, seja ela contemporânea ou não. Aquela que tende a ser concebida como "autêntica" pode ser consumida sob o viés da familiaridade (ficando restrita ao público migrante ou à comunidade luso-descendente, processo este no qual a questão do afeto desempenha um papel fundamental) ou então como alteridade, em virtude de seu exotismo ou mesmo de uma suposta vinculação às "raízes culturais" do povo português (sendo promovida como *world music* e

reconhecida, por determinados críticos, como detentora de um reduzido valor simbólico) – tema da próxima seção deste paper.

World music: o gênero em xeque

Os gêneros musicais populares massivos podem ser pensados como orientações mercadológicas que situam os produtos culturais em relação a um horizonte de consumo possível, como se a alocação em determinada categoria pressupusesse modalidades de reconhecimento e apropriações correspondentes (Janotti Jr, 2003; 2004). Os donos de uma loja de discos especializada em *heavy metal* ou os administradores de um *website* freqüentado por ouvintes de música eletrônica decerto irão se sentir mais confortáveis para dividir seu acervo ou orientar suas pautas de acordo com subgêneros e subcategorias extremamente codificadas e especializadas, sem que isso produza um curto-circuito na cabeça do comprador/leitor, pois este muito provavelmente deterá o capital (sub)cultural^x exigido para compreender as particularidades que diferenciam, digamos, o *black do thrash metal* ou o *house do trance*. Tal cenário não se repetiria, sem conflitos ou ruídos, caso uma grande loja de departamentos, que abarcasse todo o tipo de público, resolvesse proceder da mesma forma em relação à sua seção de CDs.

Na contramão de certas construções de gênero, que caminham no sentido de uma ultra-segmentação (processo este no qual o jogo do capital cultural^{xi} necessário para perceber diferenças sutis entre subgêneros, e a dinâmica do capital social^{xii} exigido seja para transitar entre circuitos adjacentes, seja para legitimar a posição de autoridade de um indivíduo em relação aos demais ou garantir seu pertencimento a um dado universo, desempenham função crucial), nos deparamos com o conceito de *world music*, que parece renunciar deliberadamente à fragmentação em categorias em nome de uma pretensão totalizante^{xiii}.

Se há segmentação na *world music*, esta se dá não em virtude de critérios técnico-formais e musicológicos, mas sim mediante um recorte étnico-semântico que, por sua vez, oculta os dispositivos econômicos, ideológicos e lingüísticos constituintes da própria categoria. A “música do mundo”, no contexto da hegemonia anglo-estadunidense no plano do simbólico, seria toda aquela que não se exprime em língua inglesa e nem dialoga diretamente com as matrizes culturais da música

popular massiva da Inglaterra ou dos Estados Unidos^{xiv}, o que nos conduz de volta à questão da representatividade da música portuguesa no Brasil.

Nas lojas de disco e *megastores* portuguesas, a música brasileira costuma ser alocada num espaço à parte, geralmente vizinho à estante da música portuguesa (e ocupando o dobro das prateleiras) – distinto, portanto, tanto da “música internacional” quanto da *world music*. O mesmo não ocorre na Espanha ou na Itália, por exemplo, em que a nossa música ocupa um lugar (privilegiado, quase sempre) dentro do segmento *world music*, onde a divisão de conteúdos se dá não por critérios musicológicos, mas sim em virtude do país de origem daquele álbum^{xv}.

No Brasil, por sua vez, a música portuguesa quase sempre aparece catalogada como *world music*, e como sói acontece com os conteúdos alocados sob a sombra deste imenso guarda-chuva, os artistas que aí se encontram, no mais das vezes, correspondem ao que um certo “Eu brasileiro” imagina que vá ser a música do “Outro português”, ou então àquilo que o “Eu brasileiro” se habituou a perceber como “típico” daquele povo. O rótulo *world music* tende, muitas vezes, a solapar as particularidades musicais do produto em questão, em nome de determinadas condições de reconhecimento que vão ao encontro de uma imagem preconcebida. Embora sob critérios técnico-formais o Madredeus apenas sutilmente dialogue com o ritmo fado, por exemplo, é sob esta chave de leitura que o grupo é consumido no Brasil. E mesmo o fado, pensado como gênero musical, decerto comporta inúmeras divisões internas (fado castiço, fado corrido, fado de Lisboa, fado de Coimbra, fado Mouraria, só para citar algumas categorias) que a totalização operada pela categoria em questão certamente não comporta^{xvi}.

Embora constitua uma espécie de senso comum postular que o consumo de artigos vinculados a *world music* possua um valor simbólico reduzido, é inegável que a crítica pura e simples do rótulo não dá conta dos possíveis modos de consumo destes produtos. Conforme sugeri anteriormente, a percepção que um luso-descendente ou um migrante português pode ter de um disco da fadista Mariza talvez seja indiferente ao fato de ele ser rotulado como *world music*, posto que o elemento determinante nessa relação eminentemente afetiva é o reconhecimento daquilo que lhe é familiar.

Retomando as categorias ensejadas ao final da seção dedicada à crítica, e tendo abordado, ao longo da presente seção, os modos de apropriação associados ao

gênero *world music*, volto-me, agora, à produção musical mais vinculada ao universo popular massivo (do pop/rock ou da música eletrônica). Esta, em tese, poderia ser consumida como *valor de distinção*, por denotar a posse tanto do capital cultural inferido para que o artefato em questão seja percebido como valioso, quanto do capital social capaz de permitir que o capital cultural detido por este indivíduo seja reconhecido e legitimado pela comunidade de gosto na qual ele se insere. Veremos ao longo da próxima seção como isso tende a ser particularmente raro no caso da música portuguesa contemporânea.

Comunidades de gosto, capital social e legitimação simbólica

A percepção que temos de determinada forma cultural também é condicionada (mas não determinada) pelos círculos e circuitos sociais por onde transitamos. Reside nesta consciência aquela que talvez seja a maior contribuição dos Estudos Culturais Britânicos (e posteriores apropriações, no contexto latino-americano), qual seja, a de considerar o papel mediador desempenhado pela escola, pela família, pelo bairro, pelos grupos de amigos e, também, pelas comunidades de gosto às quais nos filiamos, na recepção dos produtos da Cultura da Mídia (Martin-Barbero, 2002; Mattelart & Neveu, 2004; Willis, 1974).

Costuma-se dizer que o consumo de cultura portuguesa, no Brasil, se dá de forma endógena, ou seja, restrita à circunvizinhança de bairros com forte tradição imigrante (como São Cristóvão e Benfica, ambos na Zona Norte carioca), aos grupos folclóricos e ranchos dedicados à preservação de formas tradicionais em canto e dança portugueses, ou mesmo a determinadas Casas (que originalmente funcionavam como entidades assistencialistas e hoje sediam festas típicas, almoços e jantares abertos a todo o público, como a Casa do Minho, no bairro carioca do Cosme Velho), sem que o repasse destes produtos para o restante da sociedade brasileira se constitua como algo significativo (Setti, 1992). Assim, a possibilidade não apenas de sobrevivência de tais formas culturais, como também de sua disseminação, parece residir na adoção das mesmas pelas gerações mais jovens (no caso, os filhos, netos e bisnetos dos migrantes que chegaram ao Brasil entre as décadas de 40 e 70), uma vez que os portadores originais de tal capital simbólico estão sujeitos aos limites biológicos representados pela idade avançada ou mesmo pela proximidade da morte^{xvii}.

Entretanto, a transmissão pura e simples não garante a manutenção deste capital, e conseqüentemente, a perenidade desta cultura. É preciso que estas formas se atualizem, se renovem, se hibridizem dialogicamente no contato com outras matrizes, de modo a continuarem pulsantes e atraentes para aqueles que já incorporaram, em seus sistemas de valores, referências e repertórios muito distintos dos conservados por tios e bisavós que vieram das Beiras, do Minho e do Alentejo.

Minha hipótese é a de que, em primeiro lugar, tal renovação não ocorre num vácuo social. Não basta somente atualizar as formas tradicionais da cultura lusa, se tal atualização, por sua vez, também não corresponder a um determinado “ganho simbólico”. Por ganho simbólico, compreendo as vantagens, em termos de capital cultural e social, advindas da posse, produção ou consumo destes “quadros de modernidade” associados à cultura portuguesa. Em termos práticos, qual a legitimação, o grau distintivo capaz de ser inferido do fato de um jovem brasileiro ser fã de uma banda de *new rave* portuguesa que canta em inglês chamada Bangguru^{xviii}?

Em segundo lugar, a produção musical portuguesa contemporânea na esfera dos gêneros populares massivos parece não ser capaz de conferir, aos seus consumidores brasileiros, um valor de distinção ou de legitimação em termos de capital cultural ou social. Tal desvalorização simbólica corresponderia, entre outros fatores, à posição ocupada pela música portuguesa na atual dinâmica dos intercâmbios, fluxos e negociações de sentido que ocorrem em escala global – um “lugar de fala” muito particular, que dada sua natureza híbrida, configurada no entrecruzamento entre múltiplos discursos e imaginários simbólicos translocais, não se afirma nem como *raro*^{xix} e muito menos como *massivo*^{xx}.

Vale ressaltar, entretanto, que tais lugares de fala não são estáticos, antes estando sujeitos a mudanças de rumo ou de configuração na dinâmica dos fluxos de sentido globais (ocorresse o contrário e todos estariam invariavelmente a ouvir as mesmas músicas e a valorar as mesmas coisas), ou então da maneira como a cultura em questão é reconhecida em termos de valor simbólico^{xxi}.

Gostaria de encerrar retomando a discussão sobre *world music* e considerando que é sobre a chave do exotismo que a música portuguesa é percebida no Brasil, tanto em seus formatos mais “tradicionais” (sem sombra de dúvida hegemônicos),

quanto em manifestações “modernas” que eventualmente cheguem até nós – sendo que, neste último caso, nossa percepção do exótico quase sempre vem acompanhada de uma inevitável expressão de surpresa (“Então há rock and roll em Portugal?”). Esse exotismo, contudo, é diverso daquele cuja fruição pode garantir ao seu consumidor uma quota considerável de capital cultural ou social: em outras palavras, ouvir o mais novo lançamento da última banda de rock portuguesa a misturar bases eletrônicas e percussão caboverdiana (caso do Cool Hipnoise, por exemplo) não funciona como valor de distinção, posto que tal prática não é “adotada” por críticos musicais, DJs, acadêmicos (na condição de “objeto de estudo”) ou demais instâncias que atuam como *gatekeepers* ou legitimadores do gosto junto a determinados círculos de consumo.

Considerações finais

A presença portuguesa no Brasil costuma ser tão naturalizada (ou seja, percebida não como o resultado de circunstâncias sociopolíticas específicas, mas sim como algo natural e dado, como se estivesse *ali* desde sempre) que seu *status* enquanto diferença parece depender de efemérides particulares para ser notado como tal. As comemorações pelos 500 anos do Descobrimento do Brasil (bem como todos os discursos e episódios insólitos que o evento suscitou, como o da réplica da caravela de Cabral que jamais atravessou o mar), ou mesmo a recente comoção despertada pelo bicentenário da chegada de D. João VI ao Rio de Janeiro poderiam atuar como pequenas centelhas capazes de oxigenar, em curto, médio ou longo prazo, a nossa percepção sobre a cultura portuguesa, mediante a adoção de novas perspectivas sobre as supracitadas “formas tradicionais”.

Na medida em que Portugal voltou a freqüentar a nossa mídia ao longo do último semestre, cabe a nós questionar, inicialmente, como se deu esse “retorno do imaginário lusitano”, e em segundo lugar, a quem esse retorno seria interessante, do ponto de vista simbólico. Parece-me que, a respeito do primeiro ponto, houve uma interpelação das mesmas formas, imagens e representações que, desde os anos 60 e 70, correspondem ao nosso senso comum sobre a cultura portuguesa. Mesmo as tentativas de romper com esta visão hegemônica tendiam a ser mediadas pelo discurso do estereótipo, apenas reforçando o nosso desconhecimento sobre o que tem sido feito em Portugal hoje (afirmar que “Portugal também possui um lado moderno” implica que o nosso ponto de partida é

fundamentado, sobretudo, numa imagem arcaica e pontuada por elementos tradicionais).

Mas não podemos nos esquecer que a Cultura da Mídia, felizmente, é uma arena atravessada por disputas, contradições e negociações de sentido, capaz de reunir a conformidade e a ruptura, o consenso, o conflito e suas várias matizes em um mesmo produto. Assim, torna-se possível que um programa como o show semanal apresentado por Hebe Camargo no SBT concilie, em uma mesma edição (temática, sobre a viagem da apresentadora a Portugal) tanto o supra-sumo da nossa visão mitificada sobre a cultura portuguesa (degustação de vinhos do Porto, visitas às quintas e lagares, bacalhoadas suntuosas) quanto “corpos estranhos” ao senso comum, como uma surpreendente aparição da veterana banda de rock GNR cometendo uma versão *funkeada* e com sotaque luso do clássico jovem-guardista brasileiro “Quero que vá tudo pro inferno”.

Em virtude do exposto, podemos concluir que há muitas questões envolvendo o nosso desconhecimento da música portuguesa, para além daquelas relacionadas ao valor que ela possui no mercado global das trocas simbólicas, embora tais discursos, em alguma medida, contribuam para estes processos de atribuição de valor. Afinal, quando os afetos atravessam o oceano, mas os imaginários nem sempre alcançam o mesmo sucesso, é preciso levantar os porquês de a música feita em Portugal, ao contrário dos portugueses, não ter o hábito de viajar.

À guisa de conclusão, questiono a quem seria interessante o (re)estabelecimento dos fluxos e intercâmbios simbólicos e musicais entre Portugal e Brasil, numa via de mão dupla, e não em sua atual configuração que, além de assimétrica, é pontuada por ruídos de toda a espécie. Conforme mencionado anteriormente neste paper, o consumo de bens culturais não pode ser dissociado do valor simbólico que eles contêm, capaz de ser convertido em capital social ou cultural. Antes de defender acriticamente uma maior presença da música popular massiva portuguesa contemporânea no Brasil, portanto, é preciso mapear os eventuais ganhos simbólicos, em termos de legitimação e distinção, que ambas as partes (aqui refiro-me, sobretudo, à juventude urbana e universitária brasileira e portuguesa) podem extrair desse consumo.

Referências bibliográficas

BHABHA, H. K. (1998) *O local da cultura*, Belo Horizonte: EdUFMG.

BOURDIEU, Pierre. A origem e a evolução das espécies de melômanos. In: *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983. p. 122-135.

_____. "The Forms of Capital". In: Richardson, J. G. (ed.) *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. Greenwood Press, New York: 1986. pp. 241-258.

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

_____. *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre, São Paulo: Zouk/EdUSP, 2007.

CARDOSO, Miguel Esteves. *Escritura pop - um quarto da quarta década do rock (1980-1982)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003. p. 185-189.

CORREIA, Mario. *Música popular portuguesa: um ponto de partida*. Coimbra: Centelha/Mundo da Canção, 1984.

COSTA, Ricardo. *Do Pimba à música*. Disponível em <http://www.teiaportuguesa.com/lusografo/criticadopimbaamusica.htm>. Acesso em 14 dez. 2007.

DAPIEVE, Arthur. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. Rio de Janeiro: 34, 1995.

DUARTE, Aristides. *Memórias do rock português*. Sabugal: Edição do autor, 2006.

FREIRE FILHO, João. Divertimento & dissenso: subculturas, cenas e tribos num "mundo sem fronteiras". In: _____. *Reinvenções da resistências juvenil: os estudos culturais e as micropolíticas do cotidiano*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007. p. 29-80.

FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

HETHERINGTON, Kevin. *Expressions of identity: space, performances, politics*. London: Sage Publications, 1998.

JANOTTI JR., Jeder. À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. *Revista ECO-PÓS*, v. 6, n. 5, p. 31-46, ago/dez. 2003.

_____. *Aumenta que isso aí é rock'n'roll - mídia, gênero musical e identidade*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2003.

_____. Gêneros musicais, performance, afeto e ritmo: uma proposta de análise midiática da música popular massiva. *Contemporânea*, v. 2, n. 2, p. 180-204, dez. 2004.

MANSUR, Fernando. *O Sucesso Continua!* Rio de Janeiro: Shogun Arte, 1985.

MAFFESOLI, Michel. *O Tempo das Tribos*. O declínio do individualismo na sociedade de massas. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MATTELART, André & NEVEU, Érik. *Introdução aos estudos culturais*. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações – comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

MONTEIRO, Tiago José Lemos. *Sobre ruídos e assimetrias: esboços para uma cartografia dos intercâmbios musicais entre Brasil e Portugal*. Trabalho submetido ao GT-04: Experiências urbanas, comunicação e sociabilidade e apresentado ao II Congresso de Estudantes de Pós-graduação em Comunicação. Rio de Janeiro, 2007.

_____. "De que vale o 'Terra à vista' se o barco está parado?": uma reflexão sobre a trajetória midiática do pop/rock luso-brasileiro: ruídos, assimetrias e diálogos possíveis. Trabalho submetido ao I Encontro de Música e Mídia. Recife, 2008.

_____. *Muito além da 'Casa Portuguesa'*: uma análise dos intercâmbios musicais populares massivos entre Portugal e Brasil. Trabalho inédito. 2008.

_____. *Cartografias do imaginário navegante: reflexões sobre a identidade narrativa diaspórica, o "senso comum mítico" e nosso (dês)conhecimento da cultura portuguesa contemporânea*. Trabalho inédito. 2008.

RODRIGUES, Flávia. Os 'hermanos' lusitanos dos nossos Hermanos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 mar. 2006. Segundo Caderno, p. 2.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 2006.

SETTI, Kilza. Música portuguesa, suas trajetórias e o Brasil. In: *Intelectuais e artistas portugueses do Brasil*. São Paulo: Centro de Estudos Americanos Fernando Pessoa, 1992. p. 113-122.

THORNTON, Sarah. *Club cultures: music, media and subcultural capital*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1996.

WILLIS, Paul. *Symbolism and practice: a theory for the social meaning of pop music* (1974). Disponível em <http://www2.hu-berlin.de/fpm/texte/willis.htm>. Acesso em 8 dez. 2006.

Notas

ⁱ Ao desenvolver seu argumento, já sinalizando a importância do conceito de distinção, o autor aponta como tal desinteresse também manifesta um desejo de demarcação do campo econômico como domínio circunscrito a determinadas práticas, que tais ciências se encarregariam de investigar sem a concorrência de outros campos do saber.

ⁱⁱ Todas as formas de capital são pensadas, portanto, em referência ao capital econômico e à possibilidade de conversão. Assim, enquanto este possuiria como principal característica o fato de ser facilmente conversível em dinheiro (e institucionalizado mediante os mecanismos de manutenção dos

direitos de propriedade, por exemplo), o capital cultural *apenas sob certas condições* poderia ser convertido em capital econômico (visto que, em alguns casos, preservar seu caráter imaterial pode ser mais interessante), e sua forma institucionalizada residiria nos sistemas de qualificação educacional. O capital social, por sua vez, derivaria das conexões relacionais mantidas pelo indivíduo, e sua institucionalização mais evidente estaria na atribuição de títulos.

ⁱⁱⁱ Foram distribuídos cerca de 80 questionários para duas turmas que cursavam o Terceiro Período de Comunicação Social na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, durante o primeiro semestre de 2008. Os dados referentes à pesquisa ainda não se encontram devidamente tabulados, mas, em linhas gerais, jovens que possuem ascendência portuguesa direta (em primeiro ou segundo grau) tendem a associar a "origem" de sua concepção sobre cultura lusa a eventos decorrentes da convivência familiar ("jantares e comemorações", "minha avó costumava cantar essas músicas pela casa", "discos de família"); por outro lado, jovens não-oriundos de família portuguesa travaram contato com estas representações, sobretudo, através da mídia (notadamente da televisão), constituindo seu repertório a partir destas referências. Em ambos os casos, predominam as "formas tradicionais" sobre os "quadros de modernidade" (Cunha, 2007), não apenas no que diz respeito à música como também à literatura (Fernando Pessoa, Camões e Eça de Queirós predominam sobre escritores contemporâneos como José Saramago), à gastronomia (pratos "típicos" como o bacalhau e os doces feitos à base de ovos são mencionados com frequência) e ao turismo (monumentos históricos como a Torre de Belém e o casario de Lisboa são lembrados mais facilmente do que construções "modernas" como o Oceanário de Lisboa ou o Complexo da Expo-98).

^{iv} A SIC (Sociedade Independente de Comunicação) foi a primeira rede de televisão privada em Portugal. Suas transmissões começaram em 1992, pondo fim a 35 anos de monopólio estatal sobre as telecomunicações (cujos maiores símbolos são os dois canais da RTP). A SIC é o "braço televisivo" do Grupo Impresa, também responsável pelo semanário *Expresso* e pela revista de música *Blitz*, entre outros empreendimentos. Graças à parceria com a Rede Globo de Televisão, a SIC é a emissora encarregada da retransmissão, em Portugal, das nossas telenovelas. Líder de audiência entre 1995 e 2004, desde então o posto foi assumido pela concorrente TVI (Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/SIC>; <http://pt.wikipedia.org/wiki/Impresa>. Acesso em 13 maio 2008).

^v É assim que o jornalista, crítico musical e professor da PUC-Rio Arthur Dapieve vai utilizar o termo Brock para definir "um novo rock brasileiro, curado da *purple-haze* psicodélica-progressiva dos anos 70 (...), **falando em português claro** de coisas comuns ao pessoal de sua própria geração: amor, ética, sexo, política, polaróides urbanos (...) – mensagens transmitidas pelas brechas do processo de redemocratização" iniciado na década de 80 (Dapieve, 1995, p. 195; grifo meu).

^{vi} As "Melodias de Sempre" eram coletâneas de inclinação nacional-cançonetista, que continham, em sua maioria, fados, danças folclóricas e canções românticas. Geralmente se multiplicavam por incontáveis volumes, muito populares durante as décadas de 50 e 60, como forma de divulgação de uma certa "imagem musical" de Portugal para as classes médias lusitanas e também para a comunidade migrante residente no exterior, em sintonia com o discurso ideológico do regime salazarista. Com o passar dos anos, a expressão acabou virando sinônimo de evocação passadista e ausência de inovação. Sobre esta forma de nacional-cançonetismo, ver Monteiro (2008).

^{vii} Tomemos como exemplo o caso da banda The gift, cuja trajetória já ultrapassa os dez anos de carreira, do Belle Chase Hotel, apontado pelo *New Musical Express* como um dos grupos mais originais da Europa (Costa, 2007), ou mesmo da coletânea *Novo rock português*, editado em 2007 pela Chiado Records, que reúne 38 bandas das quais apenas cinco *não* cantam em inglês.

^{viii} Fonte: http://www.mondobizarre.com/e_oestadodanacao.html. Acesso em 9 jul. 2007, grifo meu

^{ix} Em matéria publicada no jornal *O Globo* em 22 de março de 2006, a propósito de um show conjunto da banda carioca Los Hermanos e o grupo de rock português Toranja, o tecladista dos Hermanos, Bruno Medina, afirmou que "a MPB, em Portugal, é tratada pelo departamento de música nacional. Ou seja, não é considerada estrangeira". O vocalista do Toranja, Tiago Bettencourt, por sua vez, oferece uma perspectiva menos abonadora para a música lusa no Brasil: "quando fui aí, tive que falar brasileiro porque ninguém me entendia. Por vezes, achavam que eu era italiano. Tenho um pouco de receio que nos concertos não entendam as letras das músicas, sendo que é uma parte bastante importante do nosso trabalho" (Rodrigues, 2006).

^x Desenvolvida pela inglesa Sarah Thornton (1996), a noção de capital subcultural preserva o eixo central do pensamento de Bourdieu, mas aplica o conceito do sociólogo francês em relação aos processos de distinção no seio das subculturas jovens, pautando-se por variáveis outras que não o pertencimento a uma determinada classe social, por exemplo. Embora me aproprie de alguns aspectos do conceito de Thornton, não utilizo a idéia de capital subcultural em outros momentos desta reflexão por considerar que o termo *subcultura* não se revela o mais adequado para nomear as práticas de consumo musical articuladas em torno da música portuguesa contemporânea. Para um consistente panorama acerca da trajetória acadêmica dos estudos subculturais e pós-subculturais (mais afeitos à proposta-base desta pesquisa), ver Freire Filho (2007, p. 29-80).

^{xi} Inicialmente, podemos identificar a existência de uma forma incorporada de capital cultural, que o indivíduo "cultiva" no decorrer de sua formação, associada à idéia de Cultura em seu sentido mais elementar, e ao mesmo tempo mais distintivo: ser culto implica investimento, não propriamente de dinheiro, mas de tempo – tempo necessário para se construir o repertório desejado ou exigido por certas circunstâncias. Por estar tão sobremaneira vinculado ao indivíduo, pensado aqui como ser biológico, o

capital cultural acumulado não pode ser transmitido instantaneamente, como presente, doação, herança ou “moeda de troca”. Bens culturais agregam valor simbólico, e embora possam ser vendidos ou passados adiante, isso em nenhuma medida garante a transmissão do “modo correto” de apreciá-los, e são os modos de consumo de determinados bens culturais que vão endossar o capital cultural acumulado (Bourdieu, 1986).

^{xii} Em linhas gerais, o capital social corresponderia ao pertencimento a um grupo ou a uma rede de contatos *legitimada* que, ao reconhecer o indivíduo como membro, vai permitir que ele tenha acesso ao capital (cultural, mas também econômico) acumulado pela coletividade. Assim, o volume de capital social possuído por um dado sujeito vai depender não apenas da capacidade de mobilização que ele possui dentro desta rede de conexões, mas também do volume de capital cultural, econômico e simbólico que ele possui em relação aos demais. Uma rede de relacionamentos não é natural ou socialmente dada, nem brota de forma espontânea e muito menos se fundamenta através de um ato institucional. Ao contrário, afirma-se como o resultado de árduo esforço de construção e manutenção, no qual os ritos de passagem e promoção simbólica, as consagrações, as permissões de entrada e saída (que (re)configuram o próprio grupo) e as ocasiões sociais em que este se afirma como um todo aparentemente homogêneo, desempenham papel fundamental (Bourdieu, 1986).

^{xiii} Há um pequeno senão, contudo, nos discursos críticos que costumamos proferir sobre (e contra) a *world music* como categoria taxionômica. Tendemos a enxergar a *world music* sob uma perspectiva que acaba sendo, também, anglocêntrica, posto que ela considera apenas o modo como a “identidade” dessa “música do mundo” é construída em oposição à música feita nos Estados Unidos e na Inglaterra, como se apenas nestes países houvesse seções de *world music* em lojas de discos, e esquecendo que também nós, brasileiros, criamos “Outros Musicais” ao alocarmos determinados artistas no escaninho da música étnica e outros sob o rótulo de “música internacional” (processo igualmente levado a cabo por italianos, franceses, espanhóis, portugueses, e muitos etc.).

^{xiv} O fator lingüístico me parece mais preponderante do que o diálogo com a matriz musical anglófona, sobretudo quando ocorrem certas “fragilizações de fronteira”. O que possibilitou à “nova onda da música balcânica” ser percebida (e vendida) como “rock” e não como “*world music*”, por exemplo, talvez seja menos o hibridismo da matriz musical (que mistura a sujeira das guitarras punk com sonoridades da tradição cigana) e mais o fato de bandas como Gogol Bordello, Devotchka e Beirut cantarem, majoritariamente, em um inglês irrepreensível, ou então recorrerem ao sotaque de forma propositada, como se efetuassem um comentário crítico sobre a própria condição de “estrangeiros”.

^{xv} Percebe-se que o espaço ocupado pela música brasileira se configura como diferenciado quando, ao contrário do que ocorre com a produção de outros países, alguns artistas (como Tom Jobim) merecem cartelas classificatórias próprias, que separam a produção de alguns autores de todo o “resto”. Tal privilégio, entretanto, não é exclusivo da música brasileira, também se verificando em relação a artistas de outras nacionalidades que, de alguma forma, conseguiram se projetar para além de suas fronteiras nacionais, se consagrando junto a mercados detentores de alto capital simbólico e, por isso mesmo, capazes de conferir legitimidade ao músico (é o caso de Amália Rodrigues, que durante muito tempo foi bastante popular na França).

^{xvi} Tal cenário configura, portanto, o “encontro entre uma espera e sua realização”, entre um estado incorporado e outro objetivado, que Bourdieu, ao discorrer sobre o gosto musical, vai diagnosticar como sendo socialmente construído, embora tenda a ser percebido como natural (Bourdieu, 1983).

^{xvii} São os limites biológicos do capital cultural em sua forma incorporada que irão demandar sua materialização numa forma objetivada, representada não apenas em determinados bens culturais, como também nas formas de apreciá-los (Bourdieu, 1986).

^{xviii} Um equívoco muito comum neste ponto da reflexão é o de considerar tais processos de distinção e legitimação como sendo plenamente conscientes e deliberados. As pessoas não andam por aí consumindo bens culturais como o propósito explícito de demarcarem seus lugares sociais, embora a demarcação de lugares sociais seja uma consequência de determinadas práticas de consumo e de aquisição de capital cultural, que se inscrevem, no mais das vezes, nas lógicas e configurações dispostas pelo campo em questão.

^{xix} Para possuir algum valor distintivo, o capital cultural precisa ser escasso. Em outras palavras, a partir do momento em que determinado bem cultural deixa de ser exclusivo de determinados círculos, tornando-se “popular”, e por isso mesmo passível de ser consumido por amplas faixas do espectro social, ele deixa de funcionar como marca de legitimação, posto que não demarca mais, de forma tão precisa, o lugar ocupado por aqueles que o consomem.

^{xx} *Massivo* como sinônimo daquilo que é reconhecido e valorado positivamente por certas comunidades de gosto justamente em virtude de sua ampla circulação, funcionando, portanto, numa lógica inversa da que rege o consumo do *raro*, como se uma parte significativa do prazer do consumo decorresse do fato de o repertório sob o qual a comunidade se fundamenta ser compartilhado por mais pessoas, e não apenas por um grupo restrito.

^{xxi} Quando a banda de rock portuguesa Toranja (ver nota ix) esteve no Brasil para uma série de shows em parceria com o Los Hermanos, em 2006, não deixava de ser surpreendente a familiaridade que os fãs do grupo carioca demonstravam possuir em relação às canções do conjunto luso. No entanto, se pensarmos que o vínculo estabelecido entre o Los Hermanos (tanto no aspecto musicológico quanto no que diz respeito às condições – semânticas – de reconhecimento capazes de fazer com que aquela música, cantada em português de Portugal e não habituada a freqüentar os canais hegemônicos de

mídia jovem no Brasil, como a MTV, parecesse indiscutivelmente *familiar* aos fãs dos Hermanos) funcionava como indicativo de legitimação simbólica da música do Toranja, talvez possamos conceber esse “fenômeno efêmero” como exemplo paradigmático das ocasiões em que o valor atribuído a determinada manifestação musical sofre um acréscimo considerável.